



MICELIO & INTERIOR

*Colección cápsula de lencería eco-feminista,
inspirada en hongos endémicos de Chile en peligro de extinción.*

Memoria para optar al
Título Profesional de Diseñadora Gráfica

Profesor: Eduardo Castillo

Universidad de Chile
Facultad de Arquitectura y Urbanismo

☞ sofía yastremiz ☞



MICELIO & INTERIOR

Colección cápsula de lencería, eco-feminista, inspirada en hongos endémicos de Chile en peligro de extinción

Proyecto para optar al título profesional de

Diseñadora Gráfica

Autora:

sofia yastremiz

Profesor Guía:

Eduardo Castillo

2021 - 2023

AGRADECIMIENTOS

A mis abuelas **Perla** y **Martha**.

Mi mamá **Alejandra**.

Mi familia de sangre y de alma, que me acompañaron todos estos duros años. Con paciencia, cariño, frustración y pena, pero por sobre todas las cosas: *amor y apañe*.

A todas las personas que buscan dejar el mundo mejor de lo que lo encontraron.

CONTENIDOS

01. ABSTRACT

01. 1. PALABRAS CLAVES

02. MOTIVACIÓN PERSONAL

03. ACLARACIONES PREVIAS

04. FUNDAMENTACIÓN

05. OPORTUNIDAD DE DISEÑO

06. METODOLOGÍA

07. MARCO TEÓRICO

07. 1. FEMINISMO Y MUJERES

07. 1. 1. *Actores, Movimientos Sociales y Subculturas*

07. 1. 2. *Feminismo, Identidad y Expresión*

07. 1. 3. *Artes Decorativas, Oficios Textiles y Craftivism*

07. 1. 4. *Discriminación, Libertad y Vergüenza*

07. 2. MODA Y VESTIMENTA

07. 2. 1. *Significado de los Objetos*

07. 2. 2. *Bellas Artes y Artes Decorativas: Creación y Producción*

07. 2. 3. *Contexto Histórico del Vestuario y la Moda*

07. 2. 4. *Fast-Fashion*

07. 2. 5. *Contexto Histórico de la Lencería*

07. 3. ECOLOGÍA Y SUSTENTABILIDAD

07. 3. 1. *La Corriente Eco-Feminista*

07. 3. 2. *Industria Textil y su Impacto Medioambiental*

07. 3. 3. *Upcycling / Supra-reciclaje textil*

07. 3. 4. *Humanos y el Medioambiente*

07. 3. 5. *Categorías de Conservación*

07. 3. 6. *Los Hongos y el Reino Fungi*

08. ANTECEDENTES Y REFERENTES

08. 1. ACTIVISMO Y MODA

08. 2. ROPA INTERIOR Y LENCERÍA ÉTICA EN EL CONO SUR

08. 3. REFERENTES: VESTUARIO Y LENCERÍA EXPERIMENTAL

08. 4. ENCUESTA FUNGI

08. 4. 1. *Resultados de la Encuesta*

08. 4. 2. *Análisis*

08. 5. EXPERIENCIAS RELEVANTES

08. 5. 1. *“Los Ojos de Chile, Los Ojos de Violeta” (2019)*

08. 5. 2. *Materialidades y Bordado (2020)*

08. 5. 3. *Fibras Sensibles (2021)*

08. 5. 4. *Zaza Dorali (2022-23)*

08. 6. PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS

09. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES

10. EL PROYECTO

10. 1. DESCRIPCIÓN

10. 2. OBJETIVOS

10. 2. 1. *Generales*

10. 2. 2. *Específicos*

10. 3. MODELOS-USUARIAS

10. 4. CONTEXTO

10. 5. CARTA GANTT

10. 6. GESTIÓN ESTRATÉGICA

10. 7. RESULTADOS ESPERADOS

11. CONTRIBUCIONES

11. 1. ACADÉMICAS

11. 2. LABORALES

12. PROPUESTA

12. 1. DESARROLLO DE LA PROPUESTA

12. 2. PROCESOS PRODUCTIVOS

12. 3. IDENTIDAD VISUAL

12. 4. PROPUESTA FINAL

13. CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

14. COMENTARIOS FINALES

15. BIBLIOGRAFÍA

16. ANEXOS

01. ABSTRACT

Utilizando el íntimo espacio que nos entrega la lencería, se busca comunicar un mensaje ecofeminista que conecta fuertemente las luchas históricas por los derechos de las mujeres y el medioambiente.

A través de la reutilización de textiles y prendas de segunda mano, y procesos de producción que reivindicquen los oficios manuales tradicionales (como la costura y el bordado), se busca crear una colección cápsula de lencería inspirada en hongos en peligro de extinción endémicos de Chile.

Este proyecto es mi oda al eco-feminismo, y descansa sobre la poética y simbólica relación entre el concepto de micelio, la conexión que mantenemos entre nosotras como mujeres, en cuanto seres humanos y con otras especies.

Al usar la vestimenta como lenguaje, el proyecto busca visibilizar el profundo y negativo impacto que tiene la industria de la moda en nosotrxs y en el medio ambiente; así como también explorar la conexión entre las diferentes formas de vivir la feminidad y las diferentes formas de vida que coexisten con la humanidad.

01. 1. PALABRAS CLAVE

Lencería, Feminismo, Sustentabilidad, Ecología, Craftivism.

Utilizing the intimate space where lingerie lives to communicate ecofeminist messages, this project strongly connects the historical fights for women's rights and sustainability.

Through the upcycling of second hand clothes and fabrics, and the revaluation of textile hand-crafts in the production process (such as hand sewing and embroidery), this creative thesis developed a concept for a capsule collection of eco-feminist lingerie, inspired by endangered endemic Chilean fungi.

This project is my ode to ecofeminism, resting on the poetical relationship between the mycelium and humanity, the connection we hold with each other as women, human beings and all living organisms.

Using clothing as a language, the collection is looking to shine a light on the negative and profound impact that the fashion industry is having for ourselves and the planet; as well as to explore the connection between the different ways to live and experience femininity and the different species that coexist with humanity.

01. 1. Key Words

Lingerie, Feminism, Sustainability, Ecology, Craftivism



Fig. 1.
Cojín de tela reutilizada
y relleno sintético.
Cosido a mano y a
máquina. 2003/04.



Fig. 2.
"Alfiletero".
Práctica de
costura a mano.
2003.

02. MOTIVACIÓN PERSONAL

Como quizás debe haber sucedido en muchos hogares, con seis años llegué a casa de mi abuela Perla. Me pasaron un paño de cocina, aguja, hilo y un jarro gigante de botones y me dijeron: "tomá, ponle botones a este trapo". En retrospectiva, probablemente lo hicieron para dejarme ocupada por un rato, pero en ese momento me sentía completamente inmersa en mi tarea. Mi recuerdo es que el trapo al final terminó pesando muchísimo, por la cantidad de botones que le cosí.

A partir de ese momento, entre mi mamá y mis dos abuelas, se encargaron de enseñarme lo que yo pidiera: bordado, punto cruz, costura a mano, costura a máquina, etc. Familia y amigos pronto figuraban cada uno con su propio pequeño cojín, cosido con la misma Singer 242 de los años 1970 de mi tía Claudia que utilicé para llevar a cabo este proyecto.

Un trapo y un jarro de botones en su momento aparentaban no tener ningún valor, pero supongo que será la naturaleza de la vida que una espora de incentivo haya desencadenado años de estudio de los oficios textiles y sobre el feminismo, para valorar a las mujeres que vinieron antes de mí, y sobre sustentabilidad por todas las que vendrán después.

Queridxs lectorxs: les invito a dar vueltas por mi cabeza (y mi vida) explorada a través del Goliath que fue realizar este Proyecto de Título. *Gracias por su paciencia.*

03. ACLARACIONES PREVIAS

Antes de comenzar, es importante aclarar que a lo largo de este trabajo se utilizará la x, siguiendo la propuesta presentada por Garazi Lara Icaza en su trabajo de tesis Proposición X, con el objetivo de evitar el uso sexista del lenguaje español. Esto se aplicará de la misma manera a las traducciones del inglés realizadas por la autora, debido a la presencia de un género neutro en este lenguaje, que no diferencia entre masculino o femenino.

En el caso de las traducciones propias de fuentes en inglés, también se utilizará la x en secciones del texto donde el género no esté especificado.

“[E] reiterado uso de la x. El empleo de este elemento se dará para reemplazar cualquier marca gramatical con la que se denomine el sexo de sustantivos o determinantes de referencia personal y pronombres personales, excepto en aquellos que el género sea invariable (véase el miembro), cuando se trate de una cita literal sobre otro texto y/o las palabras de alguien, o en el caso de querer remarcar, a través del lenguaje, actitudes estereotipadas y arquetípicas. El fin de ello es no dar información sobre el sexo biológico asignado y/o el género de los sujetos, ya se hable de ellxs de forma genérica o específica”¹.

1. G. L. Icaza, “Proposición X: Género y sexo en el lenguaje escrito” (Universidad Complutense de Madrid, 2014), 8.



Fig. 3
Pilas de ropa y textiles de segunda mano

04. FUNDAMENTACIÓN

A lo largo de la historia el vestuario y la moda han sido utilizados por la sociedad como un instrumento de comunicación para manifestar diversos mensajes culturales, principalmente de estatus social y económico. Lo que comenzó como el oficio de la confección de prendas de vestir evolucionó (apoyado por la introducción del capitalismo, la industrialización y la globalización) hasta convertirse en una mega-industria. Sin embargo, el modelo económico e industrial que constituye actualmente, implica un uso desmedido de recursos naturales no-renovables, y la explotación de sus trabajadoras y consumidoras a lo largo de toda la línea de producción. Es por esto que en los últimos años se ha evidenciado la insostenibilidad de este sistema, tanto en el ámbito medioambiental como social:

“Se estima que la ropa es responsable de aproximadamente entre 3% y 6.7% del CO₂ emitido por humanos. [...] El cultivo de algodón consume un 16.5% de todos los pesticidas a pesar de ser producido en tan sólo el 2.4% de la tierra cultivable del mundo. La industria afecta la biodiversidad y contamina los canales de agua [...] Se estima que entre el

20% y el 35% de las fuentes de microplásticos en ambientes marinos son fibras provenientes de ropa sintética².

Los productos textiles atraviesan distintos tratamientos durante su producción: desde la cosecha de la materia prima a través de procesos ganaderos, agrícolas o de síntesis artificial, la aplicación de diferentes propiedades como color o impermeabilidad, hasta el desecho de la prenda finalizada. Es importante considerar además que al año “en el planeta se producen 62 millones de toneladas de ropa [...] El 85 % de estas prendas terminan en vertederos y basurales produciendo más contaminación del aire y el suelo³. De esta manera vemos que el textil genera un impacto desde el inicio de su producción, hasta incluso mucho después del fin de su vida útil. Debido a lo largo de su cadena de elaboración y venta, se genera toda una gama de sectores en donde contaminar.

Este modelo ha generado daños desde múltiples aristas. Y los damnificados no sólo son nuestro ecosistema y todas las otras especies que lo habitan, sino también lxs trabajadorxs. La existencia de los talleres clandestinos, especialmente en China y el sudeste asiático da cauce a todo un ambiente de explotación a lxs empleadxs de productoras de textiles y prendas. El continente es responsable de más de la mitad de la exportación de ropa a nivel mundial, por lo que las

2. K. Laitala, I. G. Klepp, y B. Henry, “Does Use Matter? Comparison of Environmental Impacts of Clothing Based on Fiber Type. Sustainability”, *Sustainability*, 2018, 2.

3. Valentina Freire y Francisca Torres, “La ruta del fast fashion en Chile: Del maniquí a la basura: el alto impacto ambiental de la moda desechable”, *Doble Espacio, Revista de la escuela de Periodismo, Universidad de Chile*, 2019.

condiciones de trabajo se vuelven más precarias a medida que aumenta la demanda:

“En promedio, un trabajador de esta industria en Asia labora cincuenta horas a la semana, no se le reconocen horas extras, no disfruta de prestaciones sociales, días libres ni vacaciones. Es importante también considerar el riesgo al que estas personas son sometidas [...] Entre 2006 y 2014, al menos 1.500 personas murieron y 3.000 fueron heridas por incendios o colapsos de edificaciones pertenecientes a la industria textil o de confección en Asia⁴.

Sin ir más lejos, el feminismo y la precariedad dentro de esta industria tienen años de relación. Esto se evidencia en el hecho de que el 8 de marzo con el Día Internacional de la Mujer (8M) se conmemora, entre otros, unos de los más simbólicos acontecimientos para la lucha feminista: la tragedia ocurrida en Nueva York en el año 1911 “cuando unas 149 personas, la mayoría mujeres murieron en el incendio de la fábrica Triangle Shirtwaist⁵. A este evento se le suma el colapso de la fábrica textil Rana Plaza en Bangladesh, cuando sus ocho pisos se desploman sobre los más de 5000 empleados que trabajaban allí: “1134 personas mueren aplastadas por la estructura,

4. Laura Isabel Vásquez Martínez, “Cadenas de suministro manchadas: Explotación laboral en la industria de la moda de China e India”, *Online Journal Mundo Asia Pacifico*, vol. 10, núm. 19 (2021): 85–97, 89.

5. El País, El origen del Día Internacional de la Mujer | *El País* (Ediciones EL PAÍS S.L., 2023).

2.500 resultan heridas y mutiladas. La gran mayoría de ellas mujeres jóvenes [...] Solo en Bangladesh 4 millones de personas trabajan en la industria del vestuario y de la confección, de los cuales, el 80% son mujeres”⁶.

La industria de la moda cuenta con una compleja y rica historia, que desde sus inicios se rige bajo sus propias normas y cánones de belleza, con un impacto en el imaginario de las mujeres a través de las décadas. Es en este aspecto donde se relegaron las necesidades y la expresión de identidades femeninas a un segundo plano, lo cual resultó para muchas mujeres en la internalización de estas expectativas sociales. Desde la brecha de género en los altos cargos, hasta la explotación en la producción y distribución de los productos textiles⁷, observamos nuevamente la capacidad de daño multifacético que tiene este sistema.

Incluso a pesar de las demandas sociales por sustentabilidad y justicia social, las grandes empresas suelen limitar sus esfuerzos, y en su gran mayoría no implican un cambio sustancial, sino solamente una estrategia de marketing para lograr ampliarse a ese nicho del mercado⁸. Este *modus operandi* resulta inherente a una sociedad que prioriza la utilidad económica por sobre el bienestar social y medioambiental.

6. Beatriz O'Brien, “Las Mujeres Que Hacen Nuestra Ropa y El Desastre de Rana Plaza”, Fashionrevolution.org, consultado el 31 de julio de 2023.

7. “The Fashion Industry Needs to Break with Its Gender and Women’s Rights Problems”, Fashionrevolution.org, consultado el 5 de junio de 2023,

8. **Green / Pink / Rainbow-washing:** estrategia de marketing orientada a alterar la imagen de un producto o marca para aparentar una posición ecológica, feminista o aliada con la comunidad LGBTQI+ respectivamente mientras que sus acciones o procesos productivos no lo respaldan.

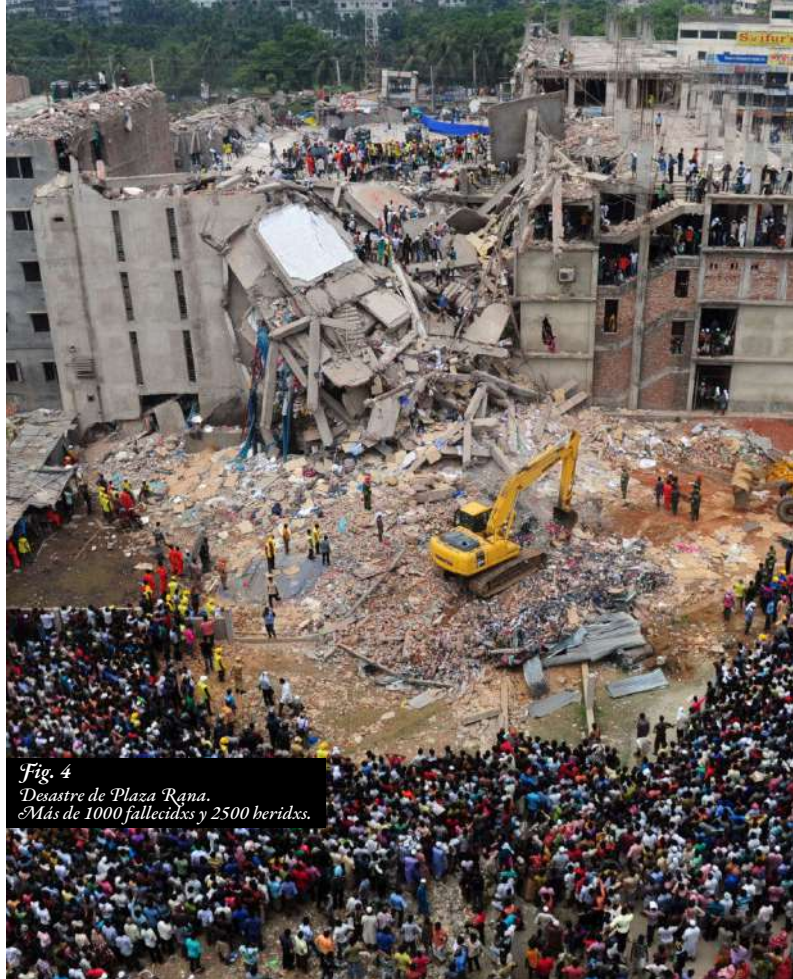


Fig. 4
Desastre de Plaza Rana.
Más de 1000 fallecidxs y 2500 heridxs.

Estas normas y expectativas socioculturales rigen la sociedad desde sus inicios. Pero a pesar de esto, podemos distinguir una evolución a través del tiempo en la cultura, los hábitos y las modas. Estos cambios son acompañados y muchas veces motivados por el nacimiento de subculturas y agrupaciones contestatarias que buscan visibilizar y luchar contra las injusticias institucionalizadas. Algunas de estas subculturas proponen un cambio al modelo de consumo: privilegiando el trabajo desindustrializado, la recuperación de materias primas y la posibilidad de aprovechar materiales que previamente hubieran sido desechados. Y así como el vestuario se emplea para comunicar y perpetuar las normas establecidas, este mismo medio se utiliza para polemizar y protestar frente a estas mismas⁹. Esto se manifiesta de manera explosiva y contestataria, como también de formas más personales y privadas para reafirmar las identidades y expresiones en un ámbito íntimo, como puede suceder con el uso de la lencería y la ropa interior.

De esta manera, la lencería se presenta como una mediación entre lo público y lo privado; es la protección inicial que reciben nuestros cuerpos y se utiliza como la capa más cercana a la piel para expresar los aspectos más íntimos de nuestra identidad y, al igual que cualquier otra prenda de vestir, puede comunicar las creencias, motivaciones o identidad de lxs usuarixs.

9. Carl Sheperd, "Fashion and Subculture: The Relationship between Style and Community", *Mindless Mag*, consultado el 1 de enero de 2021.



Fig. 5
Collage del blog *Feminism in India*



Fig. 6
"The Tree Bark Quilt Series".
ANA Texture

05. OPORTUNIDAD DE DISEÑO

A lo largo de esta investigación, observamos un sistemático patrón utilizado por las grandes marcas para disfrazar las mismas prendas y modelos productivos de siempre, como algo realmente sostenible¹⁰. A raíz de esto, analizaremos espacios donde estos impactos negativos se ven reflejados, y siendo el medio ambiente chileno uno de ellos, nos enfocaremos en las especies endémicas chilenas afectadas. De aquellas pertenecientes a los distintos reinos Animalia, Flora y Fungi, durante la investigación destacaremos el reino Fungi. La micología (el estudio de los hongos) es una de las áreas de estudio menos desarrolladas y presenta un potencial que aún no ha sido adecuadamente estudiado. En el mundo se calcula que existen entre 2,2 y 3,8 millones de especies de hongos, de ser así, hasta ahora hemos podido identificar menos del 5 %¹¹.

“Los avances tecnológicos acaecidos desde mediados del siglo XX han acelerado el estudio de los hongos (**micología**) en una revolución biotecnológica con un potencial infinito para enriquecer nuestro mundo [...] Se pueden emplear los hongos a fin de transformar la materia en un variado conjunto de

10. Ver nota al pie número 8.

11. Sandra Lawrence, *La Magia de los Hongos* (Barcelona: Blume, 2022), 26.

soluciones radicales para los emergentes problemas ecológicos y sociales de hoy [...] Nos brindan un sinfín de lecciones de ecología que ponen en tela de juicio nuestras ideas tradicionales sobre lo que significa ser inteligente. **Los hongos redefinen el ingenio, la colaboración, la resiliencia y la simbiosis** [...] Aportan innovadoras soluciones para seguir proliferando en nuestro planeta, sin embargo sabemos mucho menos sobre el reino fúngico que sobre el animal y el vegetal”¹².

12. Michael Lim y Yun Shu, *El Futuro es Fúngico* (Barcelona: Blume, 2022), 14.

En el área del diseño de modas, el reino Fungi se está acercando al centro de la lupa, al ser utilizado, por ejemplo, para realizar biomateriales para la producción textil. Con este proyecto proponemos un enfoque más gráfico, desde el oficio manual, a la perspectiva de la moda. Inspirándose en la silueta, las texturas y los colores de los hongos, presentando el estilo único de la *funga* chilena e incorporando sus formas y simbolismos en las texturas y siluetas de las tenidas a producir.

Al observar con detenimiento, no sólo tenemos fundamentos científicos para conectarlos con los seres humanos, sino, como muchos autores lo proclaman, son los “recicladores” del planeta. Asimismo, incluyen el valor signo alrededor del imaginario cultural que el mundo ha desarrollado sobre ellos; así encon-

tramos una estrecha relación entre la historia de los hongos y la de las mujeres. De esta forma, el concepto de *micelio*, comúnmente confundido como sus “raíces”, se conecta de forma abstracta y simbólica con la invisible red social existente entre todas las mujeres, los humanos, los seres vivos y los ecosistemas.

Detectamos la necesidad de comunicar a través de la vestimenta como lenguaje, para visibilizar el impacto negativo que tiene la industria de la moda en el medio ambiente. Por medio del espacio íntimo que ofrece la lencería, abrimos un espacio de discusión personal sobre las prácticas nocivas de este modelo de industria en cuanto a: la producción, la sustentabilidad de la adquisición de recursos y la cultura de descarte que promueve. El proyecto concluye con una colección cápsula de lencería, vista a través de un lente ecofeminista e ilustrada a la semejanza de los hongos endémicos de Chile en peligro de extinción.

Este proyecto nos brinda múltiples espacios de exploración de los oficios manuales y textiles, al permitir (y hasta alentar) los errores, y sobre todo, los aprendizajes que éstos brindan. Igualmente, se unifican las áreas más modernas con los aspectos tradicionales y manuales. De este modo tenemos la oportunidad de incorporar herramientas computacionales a la etapa de bocetos y moldaje, mientras



Fig. 7
Living Chia Germinates from Clothing Abandoned on a
Wash Line by Artist Bea Fremderman.

que la fabricación de prendas la realizaremos con métodos manuales que han sido traspasados de generación en generación. Con esta combinación de *lo nuevo* con *lo antiguo* conseguimos un resultado que demuestra la relevancia que mantienen hoy en día estos oficios tantas veces invisibilizados.

Si bien dentro de la industria de la moda existe un nicho de “moda sostenible” o “moda ética”, esta es una excepción a la regla. Es una rama que cree en la capacidad de cambiar los procesos de producción para que puedan incorporar las bases de la sustentabilidad y el trabajo ético en todas sus etapas de elaboración. Algunas marcas que siguen esta filosofía aspiran a la sostenibilidad de la industria a largo plazo, tanto en ámbitos medioambientales, como sociales. Otras sólo utilizan esta ideología ambientalista como estrategia de marketing, sin especificar ni comunicar en términos precisos qué es lo que hace a su producto sustentable, al igual que escogen arbitrariamente los aspectos de la sustentabilidad que desean incorporar. Frente a ello, observamos la necesidad de realizar proyectos textiles de menor escala que incorporen la oportunidad de comunicación existente dentro de la producción de lencería y centrar el discurso no sólo en lo medioambiental o en lo social, sino en la conexión entre ambos.

06. METODOLOGÍA

“El contexto o entorno, se considera, adviene entonces aquella parte del mundo tangible que determina la formal. La solución a un problema de diseño parte de la coherencia entre forma y contexto y debe satisfacer las exigencias de ambos, de tal manera que el objeto resultante coexista con el entorno, logre con él un contacto sin esfuerzo. El entorno define el problema, la forma lo soluciona”¹³.

Debido a la complejidad intrínseca del proyecto y la variedad de temáticas que abordaremos, necesitamos contar con una metodología de investigación que permita e incentive la creatividad. De esta manera la recopilación de conocimientos se vuelve no-lineal y a su vez, es complementada por la experiencia y la experimentación en paralelo. Así, la etapa investigativa y la creativa se complementan, con el objetivo de incorporar de la mejor manera el conocimiento adquirido al producto final.

Especialmente para la etapa de investigación se consideran como fundamento alguna de las ideas planteadas por **Bruno Munari** en su libro *Cómo Nacen los Objetos*, donde afirma:

13. Luz del Carmen Vilchis, *Metodología Del Diseño: Fundamentos Teóricos* (UNAM, 2000).

“Como los problemas, sobre todo hoy en día, se han convertido en muy complejos y a veces en complicados, es necesario que el proyectista tenga toda una serie de informaciones sobre cada problema particular para poder proyectar con mayor seguridad”¹⁴.

14. Ibid., 46.

Es por esto que nuestra investigación comprende tres pilares fundamentales, que enriquecen el conocimiento sobre las varias temáticas y nos permitirán tomar decisiones, con la información pertinente, para poder lograr un producto final que satisfaga nuestra problemática. Estos pilares integrales serán investigados y analizados extensamente, con una perspectiva crítica y contemplativa de los textos, y se incorporarán diferentes visiones de distintos autores para abordar una misma temática. Es posible que esto pueda parecer redundante en ciertos casos, pero parafraseando a Bruno Munari: a problemas complejos, soluciones complejas¹⁵.

15. Munari, Bruno, *¿Cómo nacen los objetos?* (Barcelona: Ed. GG, 2002), 46.

Por último, es necesario que investiguemos a través de una mirada feminista interseccional, para observar nuestra sociedad, no sólo a través de una perspectiva de género no-antropocéntrica, sino de una que también debe revisar las implicaciones de pertenecer a algún otro grupo marginado (como puede ser raza, identidad de género, estrato social, entre otras). Esto es importante debido a que “en la mayoría de

los estudios sobre movimientos sociales se constata la existencia de movimientos de mujeres pero no se visualiza su diversidad y sólo en algunos estudios de caso se han incorporado”¹⁶, como lo explica Lola G. Luna en *Géneros y movimientos sociales en América Latina*. Entre muchas otras cosas, comprendemos entonces la relevancia que tiene pertenecer a más de un grupo marginado, cosa que es clave para comprender las diferentes formas de discriminación y cómo éstas repercuten en la vida de las personas afectadas.

16. Lola G. Luna, “Géneros y movimientos sociales en América Latina”, *Boletín americanista*, 1989, 131–41, 132.



Fig. 8
Mycena species

07. MARCO TEÓRICO

El marco teórico de este proyecto comprenderá el desarrollo y análisis de los tres pilares conceptuales que utilizaré como base para la investigación y el desarrollo creativo del proyecto:

Dentro del análisis, ahondaré en temáticas tangenciales al tronco conceptual, así como también discursos que abarcan dos o todas las perspectivas de los pilares anteriores. Estos ayudarán a crear una base teórica sobre la cual descansará la etapa creativa.

Si bien las temáticas se dividirán en capítulos, es posible que comencemos a desarrollar algunos conceptos que servirán para facilitar la comprensión en capítulos futuros. Es importante mantener en mente que en el plano práctico, todas las disciplinas coexisten y la división entre una y la otra no siempre es clara.



Fig. 9
Esquema de temáticas a abordar en la investigación.
[Autoría Propia]



Fig. 10
Movimiento de liberación de las mujeres.
Toronto, ON, 1970.

07. 1. FEMINISMO y MUJERES

Antes de presentar el concepto de feminismo en sí, es importante explicar el concepto de *agentes de cambio* en la sociedad, los *movimientos sociales* y el rol que juegan estos actores en la sociedad y en la creación de *subculturas*. Para comprenderlo, se utilizarán las teorías del actor red y el actuar de los mismos dentro de los movimientos sociales presentados por **Bruno Latour** y **Alain Touraine**. En un segundo lugar se explicarán terminologías y teorías utilizadas por la *Tercera Ola feminista*, explorando lo que significa ser mujer y feminista, con la consulta de autoras como **Anita Harris** y **Nelly Richard**. Con esto nos acercaremos al concepto de *identidad* y veremos brevemente su relación con la vestimenta. En tercer lugar, se explorarán las implicaciones históricas de los *oficios textiles* en relación a las mujeres, con citas a **Marjorie Agosin**, y cómo se observa esta relación hoy en día a través de la práctica del *craftivism*. Para este último concepto, clave para nuestra investigación, consultaremos a las autoras **Betsy Greer** y **Victoria Esteves**. Por último, definiremos *discriminación*, *libertad* y *vergüenza*, sus conexiones y su comportamiento en las sociedades occidentales actuales, a partir de textos de **David Harvey** y **Brené Brown**.

07. 1. 1. ACTORES, MOVIMIENTOS SOCIALES Y SUBCULTURAS

Para comprender a los actores sociales se consultará la Teoría del Actor-Red, presentada por **Bruno Latour** en 2008 en su libro *Reensamblar lo Social*, donde establece los conceptos del “actor”, la “acción colectiva” y “lo social”, y la complejidad de las relaciones entre ellos. El autor explica la existencia de grupos conformados por los *actores* y éstos, a su vez, determinados por su contexto social. De esta manera nos acercamos a la primera definición de “lo social como un movimiento muy peculiar de reasociación y ensamblado”¹⁷ que abarca tanto a los actores como a los grupos y sus acciones, y que regularmente observan nuevas maneras de relacionarse entre ellos.

Por otro lado, Latour destaca la “inconmensurabilidad de los modos de acción”¹⁸ que tienen los objetos para ser registrados en su rol con los vínculos sociales. Al momento que el *actante* (objeto o actor no-humano) interactúa con los actores, las líneas entre ellos se vuelven borrosas: “La naturaleza reúne a los no humanos y los separa de los humanos; la sociedad reúne a los humanos separados de los no-humanos”¹⁹, y es ahí donde la acción colectiva hace la distinción entre lo material y lo social. La categoría de ‘colectiva’ es otorgada por ser “una acción que reúne diferentes tipos de fuerzas entretreídas justamente

17. Bruno Latour, *Re-ensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, (Buenos Aires, Manantial, 2008), 21.

18. *Ibid.*, 110.

19. *Ibid.*, 234.

porque son diferentes”²⁰, es decir, las interacciones que envuelven los objetos, los actores y lo social enriquecen su complejidad y su calidad de análisis y, a partir de la complejidad de las acciones que entrelazan los componentes dentro de lo social, Latour propone cinco incertidumbres fundamentales desde las cuales es posible acercarse a comprender la composición de lo social y los grupos que lo componen. De estas cinco incertidumbres se profundizará solamente en las primeras dos.

Inicialmente Latour plantea la *incertidumbre de los grupos*, a través de la cual señala que la relación “con un grupo u otro es un proceso continuo hecho de vínculos inciertos, frágiles, controversiales”²¹. En esto destaca la flexibilidad y volatilidad de los vínculos que unen a un actor con un grupo específico, y que a partir del surgimiento de nuevas acciones y nuevos vínculos se regeneran y reformulan estos grupos.

La naturaleza de las acciones se presenta como la segunda incertidumbre, donde el autor se basa en la analogía teatral para señalar que “nunca está claro quién y qué está actuando cuando actuamos, dado que un actor en el escenario nunca está solo en su actuación”²². Con esto se refiere a la diversidad de *agentes* (humanos o no) que participan en una acción, y evidencia que un actor nunca se encuentra en un vacío, sino que todas sus acciones influyen y se ven

20. *Ibid.*, 111.

21. *Ibid.*, 48.

22. *Ibid.*, 73.

influenciadas a partir de la participación del entorno que lo rodea y los grupos a los que pertenece, junto con los cuales actúa de forma colectiva. Con esta idea de *acciones colectivas* adjudicadas a los actores, Latour se acerca al concepto de *movimientos sociales*, que **Alain Touraine** define en su texto "Los movimientos sociales" (2006) como "la conducta colectiva organizada de un actor luchando contra su adversario por la dirección social de la historicidad en una colectividad concreta"²³. Es decir, las conexiones entre los actores predominan por sobre el actor individual, como lo indicó previamente Latour.

Ambos textos son vistos como puntos de interés para esta investigación de manera que nos ayudan a explicar cómo los actores, el entorno, y los objetos que participan en sus acciones generan complejas conexiones sociales entre sí. Y es aquí donde entra "el paradigma de las subculturas", que pueden ser identificadas como grupos sociales bajo estas interpretaciones expuestas previamente, al igual que "una de las maneras más comunes para analizar las acciones culturales y políticas de las personas jóvenes"²⁴ como sostiene **Anita Harris**. Más adelante, Harris señala que esto ha sido "base para trabajar sobre las acciones culturales y políticas de las personas jóvenes porque se centra en la noción de la resistencia y se enfoca en la calidad de agentes de las personas jóvenes"²⁵. En otras

palabras, la autora destaca la capacidad de los jóvenes para generar cambios sociales, culturales y políticos a través de la acción colectiva.

A pesar de que la teoría de las subculturas ha sido en un pasado negligente a la hora de reconocer y hablar de la participación de las mujeres en las mismas, es imposible que, al hablar de subculturas y resistencia en la sociedad actual, no se mencione al feminismo. Es por esto que Harris indica lo siguiente:

"Si la teoría de las subculturas ha sido el mayor paradigma a través del cual la resistencia de la juventud ha sido analizada en el oeste, el feminismo ha sido el marco teórico clave para traer a las mujeres jóvenes a este debate sobre la acción de los jóvenes por el cambio social"²⁶.

26. *Ibid.*, 4-5.

23. Alain Touraine, "Los movimientos sociales", *Revista Colombiana de Sociología*, num. 27 (julio), (2006): 255, <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/7982>.

24. Anita Harris, *Next wave cultures: Feminism, subcultures, activism*, ed. Anita Harris (Abingdon, Inglaterra: Routledge, 2008), 2. [Traducción Propia].

25. *Ibid.*, 3.

07.1.2. FEMINISMO, IDENTIDAD Y EXPRESIÓN

Para efectos de esta investigación ahondaremos principalmente en la terminología utilizada por la Tercera Ola del feminismo, la presencia de las subculturas y su importancia relacionadas a la creación de identidad. Para esto se tomará como guía la definición que elabora **Rachel Fry** (2014) en su tesis *Craftivism: The Role of Feminism in Craft Activism*, donde expone principalmente las ideas presentadas por **Anita Harris** (2008) en su libro *Next Wave Cultures: Feminism, Subcultures, Activism*, y el texto *Feminismo, experiencia y representación* (1996) de **Nelly Richard**.

La analogía de las olas feministas indica que el feminismo, tal como ha existido desde el comienzo, puede ser separado a partir de “momentos identificables de la historia que existen como objetos”²⁷. De esta forma las olas existen tanto como momentos en la historia, así como objetivos e ideologías fácilmente identificables y estudiables. Fry expone en su tesis que existen críticas a esta analogía, pero que estas pueden establecer limitaciones innecesarias entre los feminismos, distanciarlos, y recalcar los lugares donde discrepan. Sin embargo, estas diferencias ayudan a aclarar los avances que han presentado los movimientos a lo largo de las décadas y, por lo

27. Rachel Fry, *Craftivism: The Role of Feminism in Craft Activism*, 2014, 59. [Traducción Propia].



Fig. 11
Mujer sufragista protestando en una marcha a favor del voto para las mujeres. Londres, 1909.

tanto, comprender los cambios y evoluciones que han tenido que sobrellevar para mantenerse acorde a las necesidades de las mujeres de su momento. De acuerdo a esto, la Tercera Ola de este movimiento tiene sus comienzos en la década de 1990 y se mantiene (aunque es debatible) hasta el día de hoy. De esa manera categorizamos a esta ola como un movimiento social según lo presentado anteriormente y como lo explica Touraine (2006):

“Un movimiento produce una ideología, es decir, una representación de sus relaciones sociales; él produce también una utopía por la cual se identifica con la opción de combate a la historicidad de ella misma, pero él no puede integrar esta ideología y esta utopía”²⁸.

Con esta definición del concepto de movimiento social y la analogía de las olas, podemos comenzar a adentrarnos en una de las articulaciones de grupos más significativos y permanentes a lo largo de la historia como el movimiento de las mujeres.

Para esto, como una perspectiva inicial, nos basaremos en el resumen que hace **Rosemary Tong** (2009) en su antología *Pensamiento Feminista: Una introducción más comprensiva*:

28. Touraine, Op. Cit., 275.

“Feministas de la [Tercera] Ola aseguran que ‘mujeres y feministas existen de muchos colores, etnicidades, nacionalidades, religiones y antecedentes culturales’ y que en su comprensión por las ‘entrelazadas formas de opresión’ están comprometidas con el entendimiento de las distintas maneras [en] que la opresión de género se combina con otros tipos de ‘opresión humana’ y dan forma a las circunstancias de nuestras vidas. En general, el movimiento se esfuerza por encontrar una postura filosófica ‘no binaria’ y ‘no opositorista’ que tiene como objetivo ‘albergar la diversidad y el cambio’[...]”²⁹.

A través de esta definición se demuestra la amplitud de los ejes que abarca este movimiento, que busca incluir dentro de su lucha la comprensión de que más de una opresión humana puede afectar a las mujeres, abriendo la posibilidad a una gran variedad de identidades que se superponen y entrelazan. Aspectos como sexualidad, identidad de género, religión, edad, raza, clases sociales, capacidades, edad, talla, etc. Todos estos aspectos forman parte de la identidad, por lo que Anita Harris (2008) afirma:

29. Rosemarie Tong, *Feminist thought: A more comprehensive introduction*, 5a ed. (Londres, Inglaterra: Routledge Cavendish, 2018), 48. [Traducción Propia].

“Las identidades de las mujeres jóvenes son cada vez más fluidas, híbridas y múltiples que las que feminismos anteriores hubieran podido comprender, lo que hace las relaciones de poder y, por lo tanto la resistencia, más compleja y requiere identificaciones con una serie de movimientos y espacios”³⁰.

Esto se conecta a lo mencionado anteriormente sobre los complejos y siempre variantes vínculos que se generan entre los actores y lo social, que resultan en el constante arme y desarme de los grupos sociales. Nelly Richard (1996) presenta entonces los “[...]‘efectos de significación’ del discurso cultural”³¹ que existen a partir de la demostración de la identidad y el género, lo que según la autora indica, “es útil para romper con el determinismo de la relación sexo (‘mujer’) - género (‘femenino’) vivida como relación plena, unívoca y transparente”³². Con esto comprendemos que la expresión de la propia identidad por parte de la mujer representa, esencialmente, una acción rebelde y rupturista que resiste a los roles impuestos por la ideología patriarcal. Pudiendo la mujer expresar y definir su propia identidad, “se entiende que lo femenino no es [...] una identidad ya resuelta, sino algo a modelar y producir: una elaboración múltiple y heterogénea que incluye el género en una combinación variable de significantes”³³. Con esta capacidad para no sólo expres-

30. Harris, Op. Cit., 7. [Traducción Propia].

31. Nelly Richard, “Feminismo, experiencia y representación”, *Revista iberoamericana* vol. 62 176 (1996), 3.

32. Ibid.

33. Ibid., 10.

sar la propia identidad, sino también a través de ella, Harris (2008) explica que “las acciones políticas y culturales de las mujeres están tomando nuevas formas, a pesar de que éstas puedan ser irreconocibles si son interpretadas a través de un paradigma más tradicional del activismo”³⁴.

A partir de lo expuesto anteriormente, es posible afirmar que hoy en día a causa del cambio de paradigma, la expresión de la mujer es, de por sí, un acto de rebeldía contra las normas impuestas por la sociedad sobre su cuerpo y su identidad. Sin embargo, Richard (1996) señala que “para una mujer, ‘tomar la palabra’ es entonces ingresar a un universo de discursos [...] mayoritariamente legislado por reglas masculinas, sancionado por un modelo de representación que devalúa lo femenino como categoría inferior y secundaria”³⁵. Es decir: la intención de expresarse y autodefinir la propia identidad, especialmente dentro de un sistema que espera lo opuesto, implica resistencia.

Siguiendo estas ideas, más adelante exploraremos la forma en la que los movimientos de mujeres se ramifican hacia el cuidado del medioambiente y la producción cultural como modo de resistencia.

34. Harris, Op. Cit., 7.

35. Richard, Op. Cit., 7.

Si bien **Marjorie Agosin** especifica sobre el bordado, esta afirmación representa claramente el caso de muchas artes domésticas -tales como el telar, el tejido, la costura entre otros, usualmente relacionados al área textil y el trabajo con fibras- que eran poco valoradas tanto en su técnica como en su finalidad debido a su categorización como “labores” u oficios femeninos. De tal modo, las mujeres han sido recludas históricamente al trabajo del hogar, siendo éste uno de sus pocos medios de expresión, con el objetivo de mantener el silencio y esconder sus prácticas de la esfera pública. De esta manera, Agosin, dedicada a estudiar el movimiento de las arpilleras en Chile en su artículo “Agujas que Hablan”, presenta la siguiente idea:

“El coser, tejer, bordar son y representan escrituras femeninas que cuentan lo que la palabra o el habla no pueden decir. Estas artes representan escrituras que utilizan el cuerpo mismo como medio de moldear esta expresión: dedos, uñas, brazos. Así, las mujeres que bordan o cosen abandonan el rol tradicional de consumidoras de arte para convertirse en productoras que trascienden ese orden que las relegó a la marginalidad para incorporarse activamente al proceso de producción de la cultura”³⁸.

38. Marjorie Agosin, “Agujas que hablan: las arpilleras chilenas”, *Revista Iberoamericana*, vol. 51, núm. 152 (1985): 523.

De esta manera, las mujeres toman cartas en la creación de objetos con significado cultural que transmiten mensajes como una manera pacífica de manifestar sus pensamientos a través de las artes textiles y los oficios.

En el escenario contemporáneo, la reivindicación de estas artes domésticas se ha convertido en la vía que han tomado muchas mujeres para expresarse políticamente. El *craftivism* -que obtiene su nombre del conjunto de las palabras en inglés “craft” (oficio o artes vulgares) y “activism” (activismo)- se refiere al acto de creación a partir de oficios que tienen como objetivo manifestar ideas y mensajes activistas. En su artículo “The Craftivist Collective Guide to Craftivism” (2011), las autoras **Corbett** y **Housley** presentan en su manifiesto que el objetivo de esta rama del activismo busca “exponer los escándalos de la pobreza global y las injusticias de los derechos humanos a través del poder de los oficios y las artes públicas. Esto, hecho a través de acciones creativas, provocativas y no violentas”³⁹.

Si bien el término *craftivism* es relativamente contemporáneo -acuñado en el año 2003 por la autora **Betsy Greer** en el capítulo “Craftivist History”- podemos ver que la relación entre las mujeres y los oficios textiles como medio de comunicación y expresión, con un fuerte enfoque emocional, se halla

39. Sarah Corbett y Sarah Housley, “The craftivist collective guide to craftivism”, *Utopian Studies*, vol. 22, núm.2 (2011): 1. [Traducción Propia].

latente a lo largo de la historia y a través de distintas culturas del mundo. En un contexto globalizado donde la comunicación se encuentra facilitada por Internet y las redes sociales, la práctica de las artes domésticas se comienza a reivindicar como expresión; y el *craftivism* juega un rol importante en la denuncia pública y social de situaciones de injusticia, orientadas hacia temáticas tales como identidad de género, clase y raza, al igual que políticas y, particularmente nos enfocaremos en denuncias en torno al cuidado del medioambiente.

Es importante destacar que lxs mayores -y la mayoría de- exponentes dentro del *craftivism* son mujeres, debido a que estos oficios son aún observados fuertemente como labores femeninas (a pesar de algunos avances realizados alrededor del mundo para contrarrestarlo), por lo que incluso la participación de hombres dentro de este movimiento cuenta con un innegable enfoque feminista y abre espacios para cuestionar roles de género instaurados por la sociedad.

Así, nos acercamos a la carga política que poseen los objetos realizados a partir de este tipo de oficios. Como afirma la autora **Victoria Esteves** (2018) en su capítulo "I can haz rights?":

“El acto de hacer nos empodera y nos hace un poco más autosuficientes; el acto de hacer juntas y unx para lx otrx nos empodera aún más a través de la creación en conjunto de significado a través de algo tan simple.

[...] Estos objetos “craftivistas” ya son politizados antes de que porten un mensaje explícito; el arte de realizar oficios ya es político”⁴⁰.

Podemos ver que el simple hecho de crear y realizar a través del oficio manual le entrega una carga política inherente a estos objetos. Esto se comprende debido a que la producción de las propias piezas implica de por sí una actitud contestataria frente al mercado actual, donde lxs productox se insertan dentro de la línea de manufactura y así toman un rol activo en el consumo de bienes, en vez de la tradicional recepción pasiva de los objetos. A esto se le agrega el particular caso de las mujeres, cuyas voces han sido silenciadas y arrojadas a un lado de la conversación política. Como se mencionó anteriormente, el hecho de tener la intención de manifestarse y de comunicar es vista como un acto de resistencia frente a aquellos que buscan acallarlas. Así **Hinda Mandell** (2018), profesora en comunicaciones, explica cómo mediante el activismo y la producción cultural y artística las mujeres han podido empoderarse y hacer valer su opinión a través de un medio utilizado para silenciarlas:

40. Esteves, Victoria. “I Can Haz Rights?: Online Memes as Digital Embodiment of Craft(Ivism)”. En *The Routledge Companion To Media And Activism*, 187-95. Inglaterra: Routledge, 2018, 190 [Traducción Propia].

“El *craftivism* está re-emergiendo como una fuerza viable dentro del panorama político. La fibra es literalmente la vocera de nuestro descontento. En lana, hilo y tela encontramos herramientas para vincularnos políticamente a través de un hobby cuyo producto (o fin) se convierte en comentario político”⁴¹.

Al comprender la relación entre las mujeres y el oficio, podemos ver cómo el uso práctico de una herramienta que en un principio se le había entregado a la mujer para silenciarla, se ha utilizado durante décadas como un instrumento empleado para manifestar y expresar las creencias y preocupaciones políticas, sociales y medioambientales de este grupo marginado.

A nivel de debate sobre *craftivismo* es necesario enfatizar la dimensión emancipadora del crear-hacer, para lo cual nos apoyaremos en el libro de **Cornelius Castoriadis** *Hecho y Por Hacer* (1996). Castoriadis expone la idea de que la tierra está guiada por dos fuerzas: *Phusis* y *Nómos*:

Phusis es “el empuje endógeno, ese espontáneo crecer de las cosas, que es al mismo tiempo generador de un orden. *Nómos* es la palabra, traducida comúnmente como ‘ley’[...]”⁴²; “El *nomos* es nuestra institución imaginaria creadora, mediante la cual nos hacemos como seres humanos”⁴³.

41. Sandra Markus, “Through the Eye of a Needle: Craftivism as an Emerging Mode of Civic Engagement and Cultural Participation” (Teachers College, Columbia University, 2019), 30 [Traducción Propia].

42. Cornelius Castoriadis, *Hecho y Por Hacer - Pensar La Imaginación* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1998), 243.

43. Ibid.



Fig. 13
 “Todo es político cuando eres una mujer”.
 Bordado sobre fotografía.



Fig. 14
"Los derechos de las mujeres son derechos humanos".
Darci Read, "Feminist Quilt"

El concepto de *nomos* forma parte de la base etimológica de la palabra *autonomía*. Cañtoriadis propone que es esta cualidad la que nos permite la imaginación y, por consecuencia de ella, la creación: referida a la capacidad humana de inventar, construir y dar forma a cosas nuevas en el mundo. No se trata únicamente de la creación artística, sino de todos los actores y acciones que mueven nuestras sociedades y culturas, instituciones y normas. Al hablar de imaginación, propone la existencia de un *imaginario social instituyente*: que se refiere a la capacidad de una sociedad para imaginar y crear nuevos significados, valores y normas en lugar de simplemente aceptar los que le han sido impuestos. Enfatiza la importancia de la autonomía (la capacidad de autoorganizarse y autodeterminarse), y la creatividad de una sociedad para la construcción de sus propios significados y normas, lo que puede llevar a la transformación y a los movimientos sociales.

A través de esta mirada, Cañtoriadis explica el significativo rol de la creación dentro de la experiencia humana y social, que, vinculada con la imaginación y la autonomía, se convierte en un eje central para la construcción y transformación de nuestras sociedades. La creación, para Cañtoriadis, es una manifestación de la capacidad humana de imaginar y dar forma a un mundo nuevo.

Por otro lado, es relevante elevar la duda sobre la necesidad de dividir las fuerzas de la naturaleza de aquellas de la humanidad. ¿Acaso no formamos los seres humanos parte de la naturaleza? Al dejar de lado el antropocentrismo, es posible que *phusis* y *nomos* no sean partes diferentes de un todo, sino que *nomos* sea parte de *phusis*: es decir, que la autonomía humana de imaginación y creación no sea más que la misma fuerza “que es naturaleza, lo que se automueve”⁴⁴.

Richard Sennett propone en su libro *El Artesano* que “cuando lo natural y lo artificial se plantean como opuestos, es posible asociar la virtud humana a lo primero y la libertad a lo segundo”⁴⁵. Desde esta perspectiva, observamos la virtud humana directamente ligada a la naturaleza, de la cual formamos parte, y la libertad o autonomía con lo *artificial*, o como lo observa Latour: *actantes*. La existencia de los oficios textiles no tuvo una creación espontánea, sino que evolucionó a lo largo de nuestra historia, el tejido histórico se ha construido de forma comunitaria a través de generaciones e implicó la imaginación y creación de cada individuo participante. Es parte de nuestra naturaleza humana la búsqueda de conexión a través de la creación y, a su vez, junto con la imaginación, se plantea el uso de estas herramientas para el constante crecimiento y evolución de este y todos los aspectos de las sociedades.

44. Ibid., 245.

45. Richard Sennett, *El Artesano* (Oporto: Anagrama, 2009), 246.

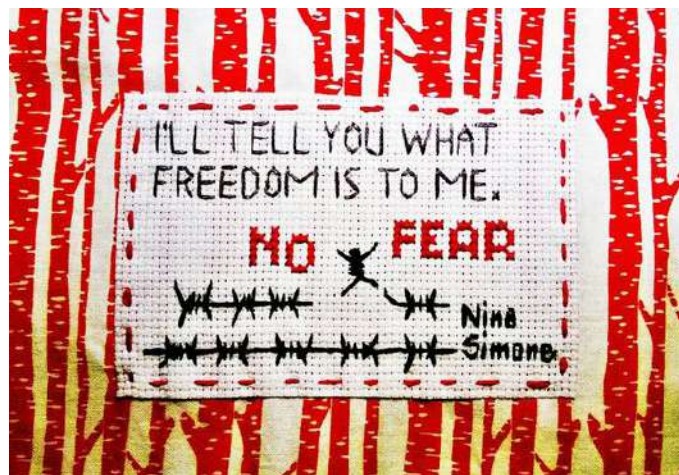


Fig. 15
"Te diré lo que es la libertad para mí. Sin miedo."
Cita de Nina Simone, bordado libre y punto cruz.

07.1.4. DISCRIMINACIÓN, LIBERTAD Y VERGÜENZA

Como mencionamos previamente en los supuestos y limitaciones, las varias discriminaciones que sufren distintos grupos sociales (sexismo, racismo, homofobia, entre otras) se perpetúan a través de un sistema que consta de dos niveles: sistémico o individual, que a su vez se dividen en cuatro dimensiones.

Inicialmente existe la dimensión estructural. Esta dimensión forma parte del nivel sistémico de la sociedad y se refiere a aquellas parcialidades transversales a distintas instituciones y organismos en una sociedad en favor de cierto grupo sobre otro. Un ejemplo de esto son las brechas salariales entre diferentes grupos, incluso al realizar el mismo trabajo, que reflejan los efectos acumulativos de las inequidades raciales, de género u otras. En el mismo nivel que la anterior, la discriminación institucional se refiere a las inequidades y discriminaciones entre distintos grupos dentro de una institución o una organización en una sociedad, y los sistemas de poder que las mantienen tales como gobiernos, instituciones públicas y financieras. Un ejemplo de esto son los sistemas escolares que proveen oportunidades desiguales para las personas de distintos grupos. Es importante destacar que estas dos dimensiones de las discriminaciones sistémicas son muy similares; la mayor diferencia

entre ellas es que la estructural se refiere a situaciones transversales a múltiples instituciones u organizaciones, mientras que la institucional alude a situaciones particulares dentro de una institución, organización o establecimiento.

A nivel *individual*, las discriminaciones se observan y comportan de una manera distinta. En un plano más general se encuentra la discriminación interpersonal, que demuestra cómo se traducen las creencias de cada persona cuando interactúa con otra. Ejemplos de esto pueden ser diferentes parcialidades personales que favorecen a un grupo por sobre otro, intolerancia, micro-agresiones, discursos de odio y violencia física y psicológica. Por último, el nivel más íntimo que alcanzan las discriminaciones se revelan en la dimensión internalizada, que implica las creencias discriminatorias que posee cada individuo hacia sí mismx. Estos prejuicios y creencias discriminatorias son enseñadas por la sociedad y se manifiestan en pensamientos internalizados que cada persona siente sobre sí mismx. Estos afectan la autoestima, la autoimagen y la confianza propia, y se traducen en limitaciones autoimpuestas que previenen a las personas de desafiar roles y restricciones que se presentan en la sociedad.

Es necesario poder clasificar e identificar los distintos niveles y dimensiones en que actúan las discriminaciones, ya que es una herramienta que nos permite

reconocerlas más fácilmente y establece una base sobre la cual trabajar para solucionarlas. A lo largo de esta investigación trabajaremos el ámbito del sexismo, principalmente con la última dimensión mencionada, es decir a nivel interpersonal. De este modo se podrán identificar aspectos que, si bien se expresan a nivel estructural y provienen de una base socio-cultural sexista, se reflejan en conductas y hábitos perpetuados e internalizados por las mismas mujeres:

“Respetar a las personas es reconocer que poseen una inviolabilidad fundamentada en la justicia que ni siquiera el bienestar de la sociedad en su conjunto puede anular. Es afirmar que la pérdida de libertad para algunos no está justificada por un mayor bienestar para otros”⁴⁶.

46. John Rawls, *A Theory of Justice* (Londres, Inglaterra: Harvard University Press, 1971), 596.

En el capítulo “Libertad y sometimiento” del libro *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo* (2014) su autor, **David Harvey**, explora el significado de libertad, y cómo este concepto se ha utilizado en las sociedades capitalistas occidentales. Harvey examina las realidades de distintos grupos históricamente marginalizados y las luchas con las que reclamaron por sus derechos y libertades que el mercado suponía prometer, y que sólo tras la amenaza hacia el sistema los favorece. De este modo es que “el orden social dominante se ve

The

Feminist

Word

Fig. 16
"La Palabra Feminista"
Miriam Coffey, "The F Word"

obligado a realizar temblando algunas concesiones, aunque lo que ofrece acabe teniendo poco más que un valor simbólico⁴⁷. Evidencia una sociedad que valora las libertades individuales por sobre la libertad colectiva para todas las personas y, a pesar de ser una apreciación general, ejemplifica de manera precisa el clima político que se vive actualmente, en que las libertades de aquellos sectores que poseen el poder opacan el sometimiento y las demandas de los grupos que se ven directamente afectados por las mismas:

“Las clases acomodadas, seguras en sus propias libertades, se resisten a cualquier restricción de sus acciones, proclaman que se están viendo reducidas al estatus de esclavas del totalitarismo socialista y agitan sin cesar en favor de la ampliación de sus propias libertades particulares a expensas de los demás⁴⁸.”

Esto se conecta directamente con la cita previa a John Rawls, al observar que el concepto de libertad “parcial, devaluado y en definitiva restrictivo⁴⁹” bajo el cual opera el status quo actual, se aleja de la realidad de la libertad universal que pretende predicar el mismo sistema. Los sometimientos a los que se refiere Harvey tienen distintos aspectos, y aunque menciona especialmente aquellos relativos al poder adquisitivo y de capital, son evidentes en múltiples ámbitos de la sociedad, como por ejemplo en las libertades de las mujeres.

47. David Harvey, *Seventeen contradictions and the end of capitalism* (Nueva York, Oxford University Press, 2015), 200.

48. *Ibid.*, 203.

49. Rawls, *Op. Cit.*, 198.

Como fue mencionado previamente, a lo largo de la historia han sido muchos los obstáculos que las mujeres han atravesado para que sus derechos sean reconocidos y sus libertades declaradas; y ámbitos que tal vez a nivel estatal han sido reconocidos, aún se mantienen como restricciones culturales, impuestas sobre las mujeres en formas de violencia, tabúes, límites y, especialmente expectativas:

“Las expectativas socioculturales son estrechas interpretaciones de quién ‘se supone que deben ser’ las mujeres, basadas en su identidad [...] y/o su rol [...] Estas expectativas socioculturales son frecuentemente impuestas, reforzadas o expresadas por individuos y grupos [...] Las expectativas socioculturales y la expresión de estas expectativas por un individuo y grupos son, sucesivamente, constantemente reforzadas por los medios culturales”⁵⁰.

En el estudio “Shame Resilience Theory” (2006), la autora **Brené Brown** explica los fenómenos culturales que viven las mujeres alrededor de la vergüenza. Estas expectativas socioculturales crean un complejo y a veces contradictorio entramado que la autora llama la *red de vergüenza*. Hace énfasis en las experiencias comunes vividas por mujeres que conforman esta red, y exponen claramente aspectos que generan

50. Brené Brown, “Shame Resilience Theory: A Grounded Theory Study on Women and Shame”, *Families in Society: The Journal of Contemporary Human Services*, vol. 87, núm. 1 (2006): 43–52, 46.

mayor conflicto con la vergüenza, como “apariencia, imagen corporal, sexualidad, familia, maternidad y crianza, identidad profesional en el trabajo, salud mental y física, envejecimiento, religión, expresión, y supervivencia a traumas”⁵¹.

51. Brown, Op. Cit., 46.

Brown define la vergüenza como “un sentimiento intensamente doloroso o experiencia de creer que somos defectuosos y, por eso, indignos de aceptación y pertenencia”⁵², lo que implica una mirada introspectiva hacia las propias acciones y formas de ser, a través del lente socio-cultural de lo que se espera de ellas. De esta manera podemos comprender la arraigada conexión que existe entre la vergüenza y la discriminación internalizada.

52. Ibid., 45.

Asimismo, observamos la idea de Cornelius Caſtoriadis en relación a la intimidad y la libertad: “La libertad de la esfera privada, así como la del *agora*, son condiciones *sine qua non* de la libertad de la *ecclesia* y del devenir público de la esfera pública de lo público”⁵³. Es decir, existe una libertad dentro de nuestra intimidad que da pie y es fundamento esencial de la creación y la composición del espacio público. Sin la autonomía que se permite en ese espacio íntimo, no se podría dar la esfera pública.

53. Caſtoriadis, Op. Cit., 88.



Fig. 17
Collage de Fashion Revolution

07. 2. MODA y VESTIMENTA

Dentro de esta sección comenzaremos por exponer el significado y el valor de los objetos. Una vez presentados estos conceptos, continuaremos por explorar las artes y las artesanías; más adelante, abordaremos el mundo textil y la moda, junto con la importancia que tiene la vestimenta/indumentaria en el mundo actual.

07. 2. 1. SIGNIFICADO DE LOS OBJETOS

Para comenzar el segundo pilar sobre el cual se basa el marco teórico de esta investigación, plantearemos la idea del filósofo y sociólogo **Jean Baudrillard** que en su libro *Crítica de la Economía Política del Signo* (1972) escribe acerca de la función social del objeto signo:

“Bajo su evidencia concreta, las necesidades y las funciones no describen en el fondo sino un nivel abstracto, un discurso manifiesto de los objetos, frente al cual el discurso social, ampliamente inconsciente, aparece como fundamental. Una verdadera teoría de los objetos y del consumo se fundará no sobre una teoría de las necesidades de su satisfacción, sino sobre una teoría de la prestación social y de la significación”⁵⁴.

54. Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo* (Madrid, España: Editores Siglo XXI, 1982), 2.

En su libro, el autor presenta la idea de que los objetos comunican un significado más allá de su función a través del uso y el consumo, es decir, el valor signo del objeto. Este significado está dado por su valor social más allá de su carácter utilitario. De esta manera, el consumo de estos objetos no es considerado solamente como “una gratificación individual generalizada, sino como un destino social que afecta a ciertos grupos o a ciertas clases en mayor medida que a otros”⁵⁵.

Esta perspectiva es afín a la presentada por **Herbert Blumer** en *El Interaccionismo Simbólico* (1982) quien nos permite observar que un objeto no debe necesariamente cumplir su función esperada, sino que a través de algún aspecto (forma, materialidad, contexto, etc.) comunica un mensaje que requiere de la comprensión de conocimientos básicos culturales para entregarle a éste un nuevo significado. Según Blumer, esto es planteado a través de tres premisas básicas: “1) Los seres humanos actúan hacia los objetos sobre la base del significado que los objetos tienen para ellos; 2) El significado de tales objetos deriva de la interacción social y, 3) Estos significados son manejados y modificados a través de la interpretación de cada persona tratando con los objetos que encuentra”⁵⁶. Esta metodología de investigación se relaciona especialmente con la antropología y la psicología social, ya que basa su comprensión de la sociedad en la comunicación y su influencia

55. *Ibid.*, 4

56. Pablo Forni, “Las metodologías de George Mead y Herbert Blumer. Similitudes y diferencias”, Documento de Trabajo N°14 (Departamento de Comunicación del IDICSO, 2013), 6.



Fig. 18
Capuchas chilenas feministas.
Revista Vice.



Fig. 19
La Fuente,
Marcel Duchamp.

sobre las personas y los objetos. Así, hablamos de un enfoque teórico que considera la comunicación como la generación del significado dentro de un contexto simbólico determinado.

Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con *La Fuente* de Duchamp y muchas otras piezas dadaístas. En el caso de esta obra, el artista descontextualiza el objeto; al hacerlo, elimina su funcionalidad esperada, al mismo tiempo que le entrega un valor diferente, en este caso, lo convierte en una pieza de arte (aunque haya mucha discusión al respecto).

De esta forma, podemos concluir que los objetos no dependen de su funcionalidad, o de un *valor uso*, sino que además pueden contar con un *valor signo*, digno incluso de ser mostrado en un museo. Esto implica que los productos de moda no solo tienen un valor económico o utilitario, sino que se convierten en portadores de mensajes culturales y sociales. Por ejemplo, una prenda de vestir puede transmitir estatus, expresión de género, pertenencia a determinado grupo social o incluso actitudes políticas. La moda se convierte así en un lenguaje simbólico complejo que refleja y construye la realidad social. En este caso, es tarea de los diseñadores no solo considerar la estética y funcionalidad de sus diseños, sino también los significados y el uso ético de los símbolos que transmiten. Asimismo, el empleo estratégico de ciertos colores,

texturas o estilos puede evocar emociones, subvertir normas establecidas o representar una crítica social. En este sentido, el valor signo se convierte en una herramienta poderosa para el diseñador, permitiéndole participar en la construcción y deconstrucción de significados en la sociedad de consumo.

Siguiendo esta misma línea de pensamiento, **Umberto Eco** aborda en su texto "El Hábito Hace al Monje" (1972) respecto al significado de los objetos culturales y, en particular respecto a la vestimenta y su capacidad para "demostrar que toda la cultura puede considerarse como acto de comunicación y que también las cosas que sirven para algo en cierto modo dicen algo"⁵⁷. Con otras palabras, Eco está declarando la misma postura que Baudrillard, ya que ambos se refieren a la capacidad de los objetos de adquirir significados y simbolismos más allá de su utilidad práctica. Esto implica que los objetos, incluyendo los productos de moda, se convierten en portadores de mensajes y símbolos culturales. Tales objetos se transforman así en signos que comunican significados y contribuyen a la construcción de identidades y representaciones en la sociedad.

Lo anterior se conecta fuertemente con las ideas de Bruno Latour y su "Teoría del Actor-Red" (2008), la cual indica que al momento de analizar una red de vínculos "se explora primero la cuestión de quién y

57. Umberto Eco, "El hábito hace al monje", en *Los Cuerpos Dóctiles*, ed. P. Croci y A. Vitale, 3a ed. (Buenos Aires: La marca editora, 2000), 219–222, 220.

qué participa en la acción, aunque signifique permitir que se incorporen elementos que, a falta de mejor término, podríamos llamar no-humanos"⁵⁸. Esto asegura el valor de la participación que tienen los objetos en sus vínculos con los actores (humanos) y el entorno social. Igualmente, determina que "cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas es un actor"⁵⁹. Por lo que introduce, junto con el concepto del "actor", el de "actante" o "actor no-humano", para referirse a materiales, herramientas o espacios, entre otros, ya que lo define como "lo que sea que actúa o mueve a la acción"⁶⁰.

Luego de identificar la crucial participación de los objetos en su rol dentro de la sociedad y en relación a los actores y, por lo tanto, a los movimientos sociales, podemos continuar con las ideas principales de este apartado referentes al significado de los objetos y en particular las producciones artísticas y culturales, que son presentadas por **Janet Wolff** (1993) en su texto *La Producción Social del Arte*. Esto nos entregará una base sólida de vocabulario sobre la cual basaremos nuestra investigación, y también tomaremos en cuenta los comentarios que se presentan en la tesis de **Rachel Fry** (2014) que plantea:

"La noción de que el arte como colectivo aplica también a aquellas artes que parecen más 'privadas' e individuales. Incluso escritorxs necesitan

58. Latour, Op. Cit., 107.

59. Ibid., 106.

60. Madeleine Akrich y Bruno Latour, "A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies", *Shaping Technology/Building Society. Studies in Sociotechnical Change* (1992): 259–264, 259.

materiales, necesitan estar alfabetizados, se benefician conociendo tradiciones y convenciones literarias, (aunque no necesitan ser ‘entrenadxs’ así como lo necesitan lxs bailarinxs de ballet o pianistxs), y necesitan acceso a editoriales e imprentas, así como se ven afectadxs tanto por el mercado de los libros y (posiblemente) por críticxs literarixs. La simple idea que una idea artística esté enjaulada (en cualquier forma) por un individuo inspirado, y luego disponible para el reconocimiento y consumo de la audiencia expectante empieza a desvanecerse en el mundo de los mitos⁶¹.

Sobre las ideas de Wolff, Rachel Fry explica que todas las artes “pueden ser adecuadamente comprendidas solamente desde una perspectiva sociológica⁶² y agrega que “todo arte debería ser entendido y estudiado desde una perspectiva sociológica⁶³. Con esta idea, expresa que el arte y el artista “no vive[n] en un vacío social⁶⁴ por lo que nunca deben ser comprendidos y analizados como obras individuales o aisladas, sino teniendo en cuenta los vínculos que presentan tanto la obra como lxs productorxs culturales con su entorno.

En su obra, Wolff se destaca por utilizar la terminología “productorxs culturales” con la cual se refiere a lxs artistas. Con esto, la autora se asegura de alejarse de la

61. Janet Wolff, “The Social Production of Art”, en *The Social Production of Art*. *Communications and Culture* (London: Palgrave, 1981), 26–48. 33). [Traducción Propia].

62. Rachel Fry, “Craftivism: The role of feminism in craft activism” (Saint Mary’s University, 2014), 65. [Traducción Propia].

63. *Ibid.*, 64.

64. *Ibid.*, 65.

noción que lxs artistas crean el arte aisladxs de la sociedad, y con el objetivo de no perpetuar o “fomentar nociones místicas, idealizadas y totalmente irrealistas sobre la naturaleza de esta esfera⁶⁵, de manera que obliga a pensarlxs en su rol de creadorxs de un contenido que comunican a través de sus oficios. En esta misma línea, se refiere a las obras artísticas como *producto cultural* o *artístico*, haciendo énfasis tanto en el proceso de producción como en la pieza final.

A partir de esto podemos comprender cómo la producción cultural, en particular en el ámbito textil, se ve respaldada por este marco teórico activista y feminista, y logra hacer un puente entre la teoría y la práctica, llevando estos pensamientos más allá del papel como lo explica **Enrique Gomáriz Moraga** en la introducción de su trabajo *Los Estudios de Género y sus Fuentes Epistemológicas. Periodización y Perspectivas* (1992):

“Como otros procesos de activismo humano, el feminismo ha originado pensamiento y acción, teoría y práctica. La teoría feminista se refiere así al estudio sistemático de la condición de las mujeres, su papel en la sociedad humana y las vías para lograr su emancipación⁶⁶.

Como ya mencionamos, el feminismo como movimiento social implica la existencia de una ideología y

65. Wolff, Op. Cit., 138.

66. Enrique Gomáriz M., *Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: periodización y perspectivas* (Santiago, Chile: FLACSO, 1992), 2.

expresarla se presenta como un acto de resistencia, no solo a partir de la reflexión, sino también con el incentivo de realizar actos concretos. Con esto en mente, podemos comprender cómo en la esfera social puede llevarse a cabo la producción artística y cultural con el objetivo de expresar estas ideologías. En este sentido, cuando Baudrillard asevera que una auténtica teoría sobre los objetos y el consumo se establecerá no mediante un enfoque centrado en las necesidades y su satisfacción, sino a través de un análisis de la relevancia social y la significación que éstos poseen⁶⁷, explica cómo el contexto del objeto puede cambiar su valor signo. Así, a lo largo de este proyecto utilizaremos estas ideas que nos permitirán centrarnos principalmente en las productoras culturales como objeto de estudio, el valor y significado que conllevan sus productos creativos más allá de su funcionalidad y la forma en que a través de los procesos productivos un mismo objeto puede ser modificado y reutilizado para cumplir una función y comunicar un valor diferente al inicial.

67. Baudrillard, Op. Cit., 2.



Fig. 20
Bordado de autoría propia.
En el contexto del estallido social, 2019.



Fig. 21
Mujer mapuche tejiendo con
telar tradicional.

07. 2. 2. BELLAS ARTES Y ARTES DECORATIVAS: CREACIÓN Y PRODUCCIÓN

Dentro del concepto del significado de los objetos vemos una diferencia entre la percepción que se tiene de los diferentes tipos de creación. Se genera una significativa separación entre las bellas artes y otros oficios creativos como serían los manuales y textiles. Esta discusión es planteada por **Larry Shiner** en su libro *La Invención Del Arte: Una Historia Cultural* (2004) a lo largo del cual explica las diferencias entre los distintos sistemas del arte que se han creado en diferentes épocas. Plantea que “el arte [...] es una invención europea que apenas tiene doscientos años de edad”⁶⁸. Con esto se refiere a que pese a que la forma en la que percibimos el arte en nuestra cultura actual, no ha sido siempre observado desde la misma perspectiva y, así como han habido otros sistemas del arte antiguos, seguramente éste también terminará para dar paso a un sistema nuevo en el futuro⁶⁹. Shiner aborda la temática del arte con una visión crítica al modelo moderno que manejan las sociedades occidentales, y propone la necesidad de exponer los diferentes sistemas antiguos que precedieron al actual:

“La noción del arte deriva del latín *ars* y del griego *techné*, términos que se refieren a cualquier habilidad humana, ya sea montar a caballo, escribir versos, remendar zapatos, pintar vasijas o gobernar. Lo opuesto al arte humano no es la artesanía, sino la naturaleza”⁷⁰.

68. Larry Shiner, *La invención del Arte* (Ediciones Paidós Ibérica, 2005), 21.

69. *Ibid.*, 39.

70. *Ibid.*, 23.

A partir del siglo XVIII, se divide esta creencia. Pasa de incorporar diferentes actividades humanas que requieren una habilidad o gracia particular a bifurcarse entre bellas artes (poesía, pintura, arquitectura, música) y las artes populares (fabricar zapatos, bordar, contar cuentos, cantar canciones populares)⁷¹ Según esta creencia, las *bellas artes* cobraron un valor signo mayor que las *artes populares*. Con esta división, no solamente se separaron los oficios, sino también a quienes los practican entre artistas y artesanxs, cuando en el pasado esta distinción no era tal:

“No existían artistas ni artesanos, en el moderno sentido de estos términos, sino artesanos/artistas que construían sus poemas o sus pinturas, sus relojes y sus botas, de acuerdo con una *techné* o *ars* [...] ‘Artista’ vino a querer decir creador de obras de arte mientras que ‘artesano’ significó mero hacedor de algo útil o entretenido”⁷².

Al tratarse de un sistema de arte moderno, estos nuevos conceptos son acompañados de otros como la diferencia entre los placeres. Mientras que las artesanías tenían los placeres ordinarios, provenientes de algo útil o entretenido, los placeres más refinados de las bellas artes adquieren el nuevo concepto de lo estético.

Estas nuevas reglas de qué es considerado arte o no, tiene como consecuencia no solamente la invisibilización de

71. *Ibid.*, 24.

72. *Ibid.*, 27.

las artesanías y lxs artesanxs, sino también de la cualidad cooperativa del arte antiguo con la idea del artista como único creador de las obras, siendo que en el pasado, muchas de ellas habían sido encargos realizados para nobles o religiosos y trabajados por un taller comprendido de varias personas. En particular sobre el feminismo y los oficios manuales como el bordado o la costura Shiner afirma que:

“Si los bordados de las mujeres han sido rescatados de las mazmorras del arte doméstico para ingresar en las salas principales de nuestros museos de arte, ello se ha debido, en parte, a las presiones ejercidas por el movimiento feminista, que finalmente se impusieron sobre antiguas discriminaciones de género que [están] vigentes en el sistema de las bellas artes [...] La insistencia de las feministas en lograr que las mujeres participen de las instituciones del arte sigue estando en el orden del día. No obstante, las mujeres no deben quedarse satisfechas con que se las acepte en el arte sino que deben reconocer que los propios supuestos del arte bello han sido influidos por las discriminaciones de género desde el comienzo y han de ser revisados en sus fundamentos”⁷³.

73. *Ibid.*, 26-27.

Con esta reflexión, esta investigación no propone volver al antiguo sistema de las artes que no hacía distinción entre artesanías y bellas artes, sino meditar sobre las causas históricas que dieron paso a esta distinción. Asimismo, revalorizar las artesanías como su propia categoría, digna de respeto y con el reconocimiento de la creación dentro de ellas. A partir de esto cuestionamos aquí al actual sistema de las artes, al proponer que la creación se encuentra en todo tipo de oficios. Ya sean aquellos considerados como “artes mayores” o “liberales” como la pintura y la escultura, sino además existe en otras disciplinas, incluso la medicina y la arquitectura, o bien el bordado, la costura, la zapatería y todas aquellas llamadas despectivamente “artes vulgares” o “menores”:

“Toda artesanía se funda en una habilidad desarrollada en alto grado. De acuerdo con una medida de uso común, para producir un maestro carpintero o músico hacen falta diez mil horas de experiencia. Diversos estudios muestran que, a medida que progresa, la habilidad mejora su sintonía con el problema [...]. En sus niveles superiores, la técnica ya no es una actividad mecánica; se puede sentir más plenamente lo que se está haciendo y pensar en ello con mayor profundidad cuando se hace bien [...]

La recompensa emocional que la artesanía brinda con el logro de la habilidad es doble: el artesano se basa en la realidad tangible y puede sentirse orgulloso de su trabajo. Pero la sociedad ha obstaculizado estas recompensas en el pasado y sigue haciéndolo hoy. En diferentes momentos de la historia occidental, la actividad práctica ha sido degradada, se la ha divorciado de objetivos supuestamente superiores. La habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación; la realidad tangible, cuestionada por la religión, y el orgullo del trabajo propio considerado como un lujo. Si el artesano se destaca por ser una persona comprometida, sus aspiraciones e intentos reflejarán estos problemas generales del pasado y el presente”⁷⁴.

74. Richard Sennett, *El Artesano* (Oporto: Anagrama, 2009), 18.

La devaluación histórica de las actividades prácticas y la habilidad técnica en comparación con los objetivos “superiores” o más elevados crea una relación que incluye en su paradigma la discriminación de género en el ámbito artístico. Tanto la discriminación de género en las artes, como la devaluación de las labores textiles observadas como femeninas, están arraigadas en una visión histórica que separa las artes prácticas, como las artesanías, de los supuestos objetivos “superiores” de las bellas artes. Esto ha llevado a una falta de re-

conocimiento y aprecio por la creatividad y la habilidad en campos considerados “menores” o “vulgares”.

El movimiento feminista, aboga por la igualdad de género y la inclusión de las mujeres en el ámbito artístico, para romper con las discriminaciones de género y revalorizar las formas de creación tradicionalmente devaluadas, como el bordado, la costura y otras artes textiles. Tanto la discriminación de género como la devaluación de las artesanías y las habilidades técnicas son manifestaciones de un problema relacionado a la percepción y el reconocimiento de la creatividad en diversos contextos y disciplinas:

“El carpintero, la técnica de laboratorio y el director son artesanos porque se dedican a hacer bien su trabajo por el simple hecho de hacerlo bien. Su actividad es práctica, pero su trabajo no es simplemente un medio para un fin que los trasciende”⁷⁵.

75. *Ibid.*, 17.

Retrocediendo a los conceptos de creación y autonomía de Cornelius Caſtoriadis, ahondamos sobre la idea de que estas acciones se presentan como un ejercicio de emancipación y libertad. Dentro del imaginario social instituyente, recordamos el *nomos*, la “ley” que nosotros mismos como sociedad hemos creado. La creación es entonces, la naturaleza humana de la imaginación en acción y forma parte de la esen-

cia de nuestra humanidad. En este caso, Caſtoriadis insiste en que la imaginación y el imaginario social instituyente deben ser: “Los momentos de la subjetividad —la sublimación del deseo como voluntad, de la representación como pensamiento, del placer de la representación como placer de la libertad de hacer y pensar—son indisolubles”⁷⁶.

76. Caſtoriadis, *Op. Cit.*, 66.



Fig. 22
Pañuelo verde en señal de apoyo a la ley de aborto universal, seguro y gratuito.

07. 2. 3. CONTEXTO HISTÓRICO DEL VESTUARIO Y LA MODA

Para entender la importancia de la vestimenta o indumentaria en nuestra sociedad, es importante primero comprender qué es la moda. Como dijimos antes, el concepto de “moda” comienza a surgir en Europa durante el Renacimiento, como una manera de distinguir las clases sociales entre ellas. Por esta razón existían, por ejemplo, leyes que permitían o prohibían a ciertos grupos utilizar ciertos colores o prendas como pañuelos.

Así la moda es un “uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo o en determinado país, con especialidad en los trajes, telas y adornos, principalmente los recién introducidos”⁷⁷. Debido a esto, es ampliamente vista como un exponente de la frivolidad y superficialidad, pero ésta comprende un mayor significado detrás de quienes la han estudiado ofreciendo sus propias definiciones, desde puntos de vista sociales, económicos, culturales y semióticos. **Natalia Rojas** (2005) la describe como:

“Uno de los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad. El acto individual y muy personal de vestirse es un acto de preparar el cuerpo para el mundo social, hacerlo apro-

piado, aceptable, de hecho, hasta respetable y posiblemente incluso deseable”⁷⁸.

Por esta razón es que las prendas que utiliza un individuo adquieren un significado incluso mayor al que se le puede adjudicar a simple vista, ya que es la imagen que presentan las personas a la sociedad, la que comunica, ya sea consciente o inconscientemente, cómo quieren ser percibidos. Un llamativo ejemplo de este fenómeno ha sido la subcultura punk, que a través de chaquetas de cuero, pantalones de jeans rotos y camisetas de banda, entre otros elementos, lograban identificarse con la ideología de un movimiento que promovía un mensaje de rebeldía, anti-autoritario, contestatario y de libre pensamiento. De una forma menos evidente puede suceder a través de la cuidadosa selección de las prendas que se adquieren, ya sea debido a su materialidad (como puede verse entre personas veganas que deciden no consumir textiles de origen animal) o por su proceso de producción (al elegir prendas diseñadas y confeccionadas por pequeños emprendimientos con el fin de alejarse del mercado tradicional).

77. “Moda,” en *Diccionario de la Real Academia Española* (Madrid: Real Academia Española, 2020).

78. Natalia Rojas, “Moda y comunicación. Taller proyectual Guiado” (Universidad Abierta Interamericana, 2005), 12.

07. 2. 4. FAST-FASHION

Lo anterior no pasa inadvertido para la industria y el mercado, y en palabras de **Giorgio Armani** “la moda es un servicio público. No es concebible como un arte abstracto, es un arte aplicado. Y, desde luego, un negocio”⁷⁹. A partir de esto y en el contexto de la globalización, en el mundo de la masificación de las prendas se acuñó el término *fast-fashion* (moda rápida). Esta idea se refiere a la rapidez en que las prendas llegan al centro de la esfera social para ser rápidamente desechadas y reemplazadas por otras nuevas, lo cual forma un círculo vicioso que incentiva a seguir consumiendo temporada tras temporada. Estas modas fugaces, que se presentan como un gran apoyo para el mercado, son también una de las grandes amenazas al medioambiente, al producir enormes cantidades de desechos cada temporada:

[Susana Saulquin] anuncia el ocaso de la sociedad que sustentó el mecanismo de la moda, dado que sería inminente el desplazamiento de la sociedad industrial hacia otra [...] con la consecuente reconversión de la industria textil y el reordenamiento de la moda en el sistema general de la indumentaria. Esta transformación, según sostiene la socióloga, llevará a la proliferación de las pequeñas series -cercanas a gustos casi par-

79. Richard Sennett, *El Artesano* (Oporto: Anagrama, 2009), 18.

ticulares- en detrimento de las confecciones masivas de prendas; el valor de cambio de la prenda cederá así ante su valor de uso y los condicionantes colectivos como status social, marca, modelo, imagen, prestigio serán reemplazados por nuevos imperativos individuales: placer, autoestima, personalización, texturas, capacidad lúdica, fundados en el protagonismo de la fabricación semi industrial y una revalorización de lo artesanal”⁸⁰.

Tal como comentamos brevemente en la introducción, el impacto medioambiental de la industria textil ha alcanzado altos niveles de polución, efectos sobre la biodiversidad, contaminación de aguas en zonas industriales a través de desechos químicos y emisiones de gases CO₂. Tales afirmaciones sustentan los pensamientos de la socióloga **Susana Saulquin**, quien argumenta que mantener la industria popular de la moda tal como se conoce es una labor que no es sostenible en el tiempo. Saulquin también presenta un punto relevante al señalar que lo que prosperará en el futuro serán las prendas más bien personalizadas, probablemente realizadas a mano y poseerán un mayor valor ya que estarán adaptadas a las necesidades y preferencias de quien las porta.

80 P. Croci y A. Vitale, “Prólogo”, en *Los Cuerpos Dóctiles*, ed. P. Croci y A. Vitale, 3a ed. (Buenos Aires: La marca editora, 2000), I-VII, IV

07. 2. 5. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA LENCERÍA

Para comprender el uso de la lencería en las sociedades occidentales actuales, es necesario remontarnos a sus inicios y entender cómo esta clase de prendas evolucionaron en cuanto a forma, función y significado cultural.

Observamos en murales de culturas grecorromanas del siglo IV o III a.C las primeras representaciones de la ropa interior en occidente. Estas imágenes representan mujeres haciendo ejercicio mientras visten prendas similares a lo que hoy consideraríamos un *bikini* o un conjunto de ropa interior. Sin embargo, se cree que estas prendas eran utilizadas únicamente para este tipo de actividades deportivas con el fin de reducir el busto para mayor comodidad, mientras que en el día a día no se utilizaban otras prendas interiores.

Los siguientes registros disponibles de las sociedades europeas se observan en pinturas del siglo XIV donde se puede ver el inicio del *ebemise*, una prenda de cuerpo completo fabricada con lino que se usaba debajo del vestido con el fin de mantener la limpieza de la ropa. Como otros tipos de prendas, la ropa interior era un indicador de *status* social, no sólo en

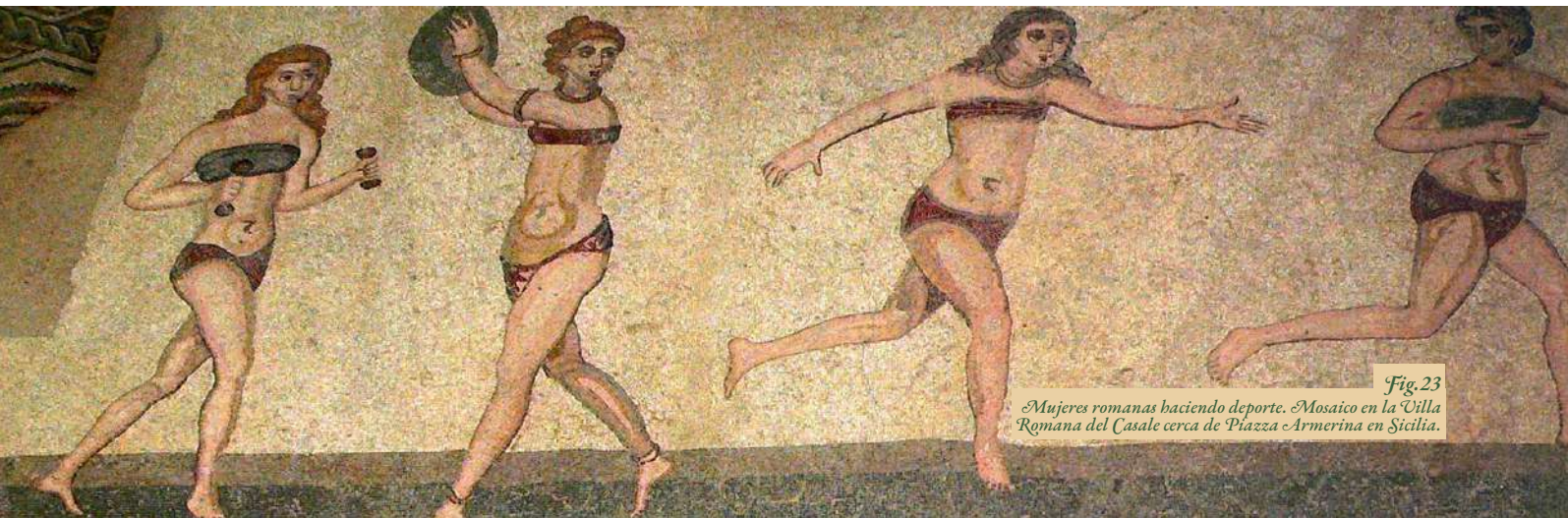


Fig. 23
Mujeres romanas haciendo deporte. Mosaico en la Villa Romana del Casale cerca de Piazza Armerina en Sicilia.



Fig. 24
Sección de *La primavera*
de Sandro Botticelli.

la materialidad de ésta (lino más fino, translúcido y ligero para la nobleza y burguesía, y más grueso y áspero para las castas más bajas), sino también por el color y presentación de las mismas. Debido a los altos costos que implicaba el lavado y planchado del vestuario, portar prendas blancas y sin arrugas era una gran muestra del poder adquisitivo y estaba estrechamente ligado a los valores y estándares higiénicos de las personas:

“La importancia de la limpieza de la ropa blanca es un tema interesante de este período, ya que simbolizaba honestidad y moralidad. Se consideraba que la ropa interior atraía impurezas y protegía la salud de quien la usaba. Su uso era sinónimo de ‘higiene’. A fines del siglo XV, camisas y camisolas dejaban ver el encaje de puños y escotes, que debían ser muy blancos. Pero este particular uso de la ropa blanca y limpia sustituyó a los baños personales”⁸¹.

Con esto se sienta un precedente que se mantendrá por muchos años más en que, independiente de la poca o mucha visibilidad que tengan las prendas interiores, la calidad de la confección y de sus materiales fueron una demostración del estatus social de las personas que las llevan.

81. Diana Avellaneda, *Debajo del vestido y por encima de la piel: historia de la ropa interior femenina* (Buenos Aires: Nobuko, 2006), 61.

Además de su capacidad para demostrar la posición socioeconómica de la usuaria con su calidad, las diferentes prendas se crearon y evolucionaron a fin de moldear y ajustar la forma del cuerpo femenino para cumplir con los arbitrarios y siempre cambiantes estándares de belleza de cada época. Esto se puede ejemplificar fácilmente con el corset, creado en un principio con el objetivo de empequeñecer la cintura, erguir la postura y aplanar el busto para lograr la forma cónica ideal del siglo XVI. Evolucionó a lo largo de los años para luego resaltar el busto en el siglo XIX, y posteriormente aplanar las caderas a comienzos del 1900:

“El corset no solo impuso una estética, sino que con él se educaba. Se colocaba desde la infancia y se imponía para ayudar a mantener un cuello erguido. En algunos casos también se le otorgó una asociación moral”⁸².

82. *Ibid.*, 77.

El uso de estas prendas para adaptar la figura femenina a los distintos cánones de belleza, implicaba más que eso. Los inalcanzables estándares incentivaron a que se ajustaran cada vez más las prendas llegando a niveles asfixiantes, que restringían el movimiento⁸³, y en muchos casos limitaban la autonomía de la mujer al necesitar asistencia para vestirse. El corset es tan solo un ejemplo de muchas otras prendas, como hombreras, crinolinas y polizones, entre otros, que utilizaban las mujeres en la antigüedad para poder alcanzar

83. El origen de la acepción “suelta” como adjetivo despectivo para definir a las mujeres proviene de la época del 1800 para describir a las mujeres que no usaban corsé.



y cumplir con aquellas arbitrarias (caprichosas o artificiosas) figuras y siluetas irreales impuestas por la sociedad, que se modificaban periódicamente.

A pesar de que muchas de estas prendas hoy en día se encuentran en desuso, persisten las mismas bases ideológicas que se mantienen desde el siglo XX con la invención de los sostenes o corpiños y otras prendas modernas como las fajas modeladoras, en que se puede observar una directa relación entre la silueta ideal de la mujer en la sociedad actual y las tendencias en los diseños de la ropa interior. Predominan sostenes con aro metálico y copa redondeada y relleno, para dar la ilusión de un busto más redondo y prominente, según el cánón de belleza actual. Bajo esta lógica, se puede inferir que las prendas que adaptan la silueta dejan poco espacio para la individualidad de los cuerpos, que son naturalmente distintos y cambiantes unos de otros. Incentivan la ideología de que el cuerpo debe ser ajustado y moldeado para cumplir con las expectativas socioculturales del entorno, en vez de existir en su forma natural, bajo riesgo de ser marginada, rechazada o denigrada.

Ya desde el Renacimiento, las pocas mujeres que adoptaron el uso de calzones como objeto de lujo para esa época, comenzaron a adornarlos y así estas prendas comienzan a ser “cada vez más elaboradas, con encajes, adornos y moños”⁸⁴. Se pueden observar bor-

84. Kristina Haugland, *Revealing Garments: A Brief History Of Women's Underwear*, Youtube.com, publicado el 21 de enero de 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=Dl9XuwgSrJE>

dados con hilos de oro o plata y telas de lujo como el satén. De este modo, se da comienzo a los orígenes de la lencería como la conocemos hoy en día: una prenda de ropa interior que se eleva más allá de sus propósitos meramente funcionales y comienza a adquirir un valor estético con el fin de ser observada y apreciada. Durante los siglos XV y XVI este tipo de prendas eran escasas y de alto valor, pero durante el siglo siguiente se pudo observar un cambio radical:

“El siglo XVII fue particularmente pródigo en lencerías íntimas muy trabajadas. Generalmente eran de algodón o de lino y estaban bordadas con hilos de oro. Las enaguas estaban profusamente decoradas y, a veces, también se les agregaba armiño en los bordados para que se viera cuando se recogían las faldas. Sin embargo, el furor de este siglo fue el encaje”⁸⁵.

85. Avellaneda, Op. Cit., 73.

Esto da pie al comienzo del Rococó, época destacada por la ostentación, la elegancia y el adorno, que inició un proceso donde se descubre la sensualidad femenina. Con el realce del escote y la ampliación de las faldas, la incomodidad de las usuarias se acrecentó, dando pie a accidentes⁸⁶ por caídas o vientos que dejaban al descubierto su “intimidad”. Por esta razón, se comenzó a popularizar el uso de los calzones como medida de protección ante estas situaciones.

86. “Se estima que ocurrieron alrededor de 3,000 muertes por incendios relacionados con crinolinas entre 1850 y 1860”. Janice Formichella, “Death by Crinoline?”, Molly Brown House Museum, publicado el 24 de enero de 2021. [Traducción propia].



Fig. 26
Una mujer protestando
fuera de un gran
establecimiento en San
Francisco, 1969.



Fig. 27
Mujeres sacándose los
sostenes en público como
manifestación. En la
segunda imagen se
observan 3 mujeres
botando sus sostenes lo
que ellas llamaron
“artículos de tortura” en
un contenedor que tiene
escrito en inglés “el
basurero de la libertad”.
1968 (Duke University,
special collections).

El Neoclasicismo, comprendió una vuelta a los ideales grecorromanos básicos: la ropa interior se volvió a basar en confecciones sueltas, finas y traslúcidas y durante el Romanticismo del siglo XIX la ropa interior incorporó encajes y cintas en un “complicado ritual de vestirse”⁸⁷. De ahí en adelante, a medida que los movimientos artísticos y la cultura se desarrollaron, también lo hizo la representación de la mujer y la moda evolucionó de acuerdo con ellos.

87. Avellaneda, Op. Cit., 101.

Actualmente, en las sociedades occidentales una gran parte del mercado de la ropa interior femenina se compone de empresas de *fast-fashion*, que suelen realizar sus prendas en el extranjero con talleres donde lxs trabajadores (mayoritariamente mujeres y niñas) enfrentan malas condiciones de trabajo, largas jornadas, bajos salarios y otras violaciones de los derechos laborales. En conjunto con esto, las prendas de ropa interior también se han convertido en objeto de debate, especialmente para el discurso feminista, que cuestiona la necesidad de su uso, al ubicar las expectativas socioculturales por sobre el potencial malestar e incomodidad que muchas prendas de ropa interior ocasionan, como por ejemplo los sostenes con aros metálicos; tanto así, que el descarte (mal comprendido por la sociedad como una “quema”)⁸⁸ de los mismos en frente de un concurso de Miss América en 1968 fue un hito de la revolución feminista. Es aquí

88. W. Joseph Campbell, “Bra-Burning Revisited, in Error”, *Media Myth Alert*, publicado el 22 de diciembre de 2009.



que se siembra la semilla para empezar a crear una perspectiva sobre las prendas de ropa interior que tuviera como prioridad a la usuaria y sus deseos antes que las expectativas socioculturales que se tienen de ella.

Fig. 28

*Una manifestante levantando su
sofén antes de desecbarlo en el
"basurero de la libertad", 1968.*

07. 3. ECOLOGÍA y SUSTENTABILIDAD

07. 3. 1. LA CORRIENTE ECO-FEMINISTA

La lucha por la sustentabilidad no es nueva. El concepto de *desarrollo sustentable* (o sostenible) fue definido ya en 1987 por la Asamblea de las Naciones Unidas como “el desarrollo que satisface las necesidades del presente sin comprometer la habilidad de las futuras generaciones para satisfacer sus propias necesidades”⁸⁹. En el 2015 líderes mundiales propusieron una nueva agenda de Objetivos de Desarrollo del Milenio con 17 metas para erradicar la pobreza, proteger los derechos humanos y resguardar el medioambiente.

A pesar de su reciente auge a causa de la crisis climática, la lucha por el cuidado del medioambiente se remonta a muchos más años atrás, en que las mujeres se han presentado como agentes importantes dentro de los movimientos que buscan salvar el planeta. Históricamente, han sido ellas quienes se han plantado frente a las injusticias cometidas por las mismas sociedades frente al entorno natural. Es a partir de esto que surge Chipko, uno de los primeros movimientos ecologistas fundado y liderado por mujeres en India en 1972, quienes a través de la protesta no-violenta se manifestaron en contra de la tala indis-

89. Juan Manuel Sánchez Núñez, Alfredo Ramírez Treviño y Alejandro García Camacho, “El desarrollo sustentable: interpretación y análisis”, *Revista del Centro de Investigación*, vol. 6, núm. 21 (2003): 55.



Fig. 29
Mujeres Chipko abrazando árboles para evitar su tala.

criminada de árboles y la explotación de los recursos forestales⁹⁰. Desde entonces, este movimiento puso en evidencia una nueva conexión entre la mujer y el cuidado del planeta, viéndose ambxs vulneradxs y en necesidad de liberación. A partir de este precedente, el término ecofeminismo fue acuñado por la escritora **Françoise d'Eaubonne** quien en 1974 escribe su ensayo *Los Tiempos del Ecofeminismo: Feminismo o Muerte*, donde propone que tanto la explotación a las mujeres y a la tierra, como la necesidad de controlar la fertilidad de ambas, provienen de una misma ideología patriarcal.

Con este antecedente la autora **Mary Mellor** en su libro *Feminism and Ecology* entrega la definición de ecofeminismo como un conjunto de ideas, teorías y prácticas que orientan y soportan las luchas de las mujeres con el objetivo de identificar las principales causas de los problemas actuales del medio ambiente y cómo éstos se vinculan con la degradación ambiental y las estructuras de poder sociales, económicas y políticas⁹¹. Con la existencia de esta rama del feminismo, muchas mujeres se han atrevido a levantar la voz y denunciar las injusticias que ocurren con respecto al cuidado del medioambiente, y tienen el respaldo de una comunidad que comparte estos mismos valores.

90. World Rainforest Movement, "Aprendizajes del movimiento Chipko en India: una lucha por el feminismo y por la ecología", *Boletín WRM*, núm. 211 (publicado en marzo de 2015).

91. Mary Mellor, *Feminism and Ecology* (Cambridge, Inglaterra: Polity Press, 1997).

Una de las maneras en que se ha llevado a cabo esta labor ha sido a través de los oficios textiles, lo cual nos lleva al último punto de esta discusión bibliográfica sobre el impacto de la moda en el medioambiente y cómo se conectan ambas luchas dentro de este marco.

07. 3. 2. INDUSTRIA TEXTIL Y SU IMPACTO MEDIOAMBIENTAL

Debido a la globalización inherente al sistema capitalista que rige a la gran mayoría de las sociedades modernas, las industrias textil y de la moda presentan varios ejes problemáticos, ya sea desde la apropiación cultural de ciertos diseños o estéticas, la explotación laboral de sus trabajadorxs, el uso de pieles o el imaginario tóxico que se crea a partir de su publicidad. Si bien no discutiremos la relevancia de todos estos argumentos, esta investigación se basará en la problematización de su impacto medioambiental.

Como bien lo presentan las autoras **Laitala, Klepp** y **Henry** (2018) en la introducción de su artículo “Does use matter? Comparison of environmental impacts of clothing based on fiber type” hay evidencia de que la fabricación de textiles y prendas forman gran parte del deterioro ambiental del planeta, siendo responsables de entre el 3% y 6.7% de las emisiones de CO₂ provocadas por los seres humanos⁹². Desde la materia prima -principalmente algodón, lana, productos petroquímicos y celulosa-, al hilado, tejido y cosido, hasta la aplicación de distintas propiedades (ya sea color, impermeabilidad, resistencia al fuego), cada proceso de la industria afecta la biodiversidad, contamina las aguas y utiliza una gran cantidad de valiosos recursos como agua, energía y

químicos. Asimismo, se estima que alrededor del 20% a 35% de los microplásticos⁹³ presentes en los océanos proviene de fibras de ropa sintética, en gran parte debido al constante desecho de prendas textiles. A este marco global, se le suma la ya casi inexistente industria textil chilena, que obliga al mercado de la moda del país a depender de las importaciones de empresas mayormente controladas por Norteamérica y Europa.

⁹³. Se entiende por **microplásticos** a las pequeñas partículas contaminantes de plástico (<1 mm) originadas a partir de la degradación de escombros de plástico más grandes, presentes en y cerca de cuerpos de agua, desde las playas hasta el océano profundo.

⁹². Laitala, et al. Op, Cit., 2.

07. 3. 3. UPCYCLING / SUPRA- RECICLAJE TEXTIL.

Para acercarnos más al caso específico de la investigación, es necesario comprender también el término *upcycling* (o supra-reciclaje). **Kyungeun Sung** (2015) en su artículo “A Review on *Upcycling*” sintetiza una definición colectiva de autores de 12 publicaciones que establecen *upcycling* como:

“La (re)creación de nuevos productos (artísticos, científicos o útiles) con mayores valores y/o cualidades, y una naturaleza más sustentable a través de la conversión, cambio, transformación o reutilización de materiales/productos usados, por la reutilización de un objeto en una nueva forma sin degradar el material o por la remanufactura, dándole otra nueva vida, a la vez que se reduce el gasto innecesario de recursos”⁹⁴.

Si bien se trata de un concepto relativamente nuevo, utilizado por primera vez por el emprendedor **Reiner Pils** en 1994⁹⁵, estos hábitos han sido llevados a cabo desde épocas previas a la Revolución Industrial, debido al limitado acceso a los recursos y son utilizados aún hoy en día en países en vías de desarrollo⁹⁶. Tales prácticas se oponen fuertemente al mantenimiento de la economía de consumo lineal que rige a la gran

mayoría de los mercados alrededor del mundo. En su lugar, el *upcycling* propone la posibilidad de una economía circular:

“La economía circular como concepto ha existido durante algunas décadas. Como se conoce hoy en día, se refiere al desacoplamiento del crecimiento económico de la extracción y el consumo de recursos naturales limitados, es decir, recursos escasos con huellas negativas, como combustibles fósiles o metales y minerales difíciles de reciclar, donde la dependencia crea una desventaja competitiva a lo largo del tiempo. En cambio, los enfoques ‘circulares’ mantienen los recursos en uso productivo en la economía durante el mayor tiempo posible. Para el negocio, se trata de convertir los desechos en riqueza”⁹⁷.

Estos hábitos están fuertemente ligados al cuidado del medioambiente, ya que implican la reutilización de los materiales que están en circulación, evitando caer en las prácticas extractivistas propias de la economía lineal. Esta economía circular cubre las necesidades propuestas por el desarrollo sustentable, que requiere de la optimización y mejor uso de los recursos disponibles dentro del mercado, con el objetivo de emitir la menor cantidad de residuos posibles.

94. Kyungeun Sung, “A Review on Upcycling: Current Body of Literature, Knowledge Gaps and a Way Forward”, en *International Conference on Environmental, Cultural, Economic and Social Sustainability*, ed. Kyungeun Sung (Venice, Italy, 2015), 30. [Traducción Propia].

95. *Ibid.*, 1.

96. *Ibid.*, 31.

97. Lacy Peter And Rutqvist, *Waste to Wealth: The Circular Economy Advantage* (London: Palgrave Macmillan, 2015), xviii. [Traducción Propia].



Fig. 30
Christian Boltanski,
Dispersion, 1991-2015.

Las ideas de Sung sobre el *upcycling* y el concepto de economía circular se ven reflejados fuertemente en el ámbito de la moda y la producción textil dentro del contexto *craftivista*. De esta forma, podemos conectar la teoría con la práctica, a través del capítulo de **Amanda Ericsson** y **Andrew Brooks** (2014) titulado “African Second-Hand Clothes: Mima-te and the development of sustainable fashion”, en que exploran el trabajo de las diseñadoras africanas Nelly y Nelsa Guambe. Fundadoras de la marca Mima-Te en Mozambique, realizan piezas de moda *vintage* a partir de ropa de segunda mano importada de Europa y América del Norte. Estas mujeres utilizan su marca para traer a colación temáticas de sustentabilidad, y a través de sus producciones incentivan el cuestionamiento y la problematización sobre la producción de vestimenta y su consumo indiscriminado. Esta postura se conecta fuertemente con la mirada de esta investigación en donde se revaloriza la producción local y la reutilización de materiales que de otra forma, serían desechados. El trabajo de Ericsson y Brooks pone énfasis en la creación de valor y lo relaciona con la pobreza y dependencia de los países tercermundistas frente al norte global, así como también cuestiona la relación entre “el fracaso de la industria de la moda africana y la importación de vestimenta de segunda mano”⁹⁸.

98. Amanda Ericsson y Andrew Brooks, “African Second-Hand Clothes, Mima-te and the development of sustainable fashion”, en *Routledge Handbook of Sustainability and Fashion*, ed. David Goldsmith Simonetta Carbonaro (Inglaterra: Routledge, 2014), 91-99, 96 [Traducción Propia].

A partir de esta investigación lxs autorxs llegan a la conclusión de que la relevancia de estas diseñadoras se centra en evidenciar la problemática de las inequidades que existen entre el norte y el sur. Del mismo modo, su mayor importancia recae en cómo la producción de estos objetos es utilizada para exhibir una especie de activismo cultural y económico, que demuestra que “lxs africanxs desempeñan una función en su propio futuro y no deberían quedar atrapadxs como receptorxs pasivxs de los desechos del occidente”⁹⁹. En relación a la sustentabilidad, sostienen que si bien no es posible que este tipo de creaciones sean capaces de resolver las problemáticas ya existentes en el ámbito ecológico y social de la industria de la moda, Mima-Te aporta a la discusión al exhibir la existencia de una alternativa al consumo tradicional e incentivar a las personas a reevaluar su relación con la vestimenta.

Igualmente, consideramos relevante el ensayo presentado por **Daniela Escobar** (2016) titulado “Moda desechable vs. Moda consciente” donde analiza otros Proyectos de Grado anteriores presentados por compañerxs de la carrera de Diseño Textil y de Indumentaria de la Universidad de Palermo, en Buenos Aires, que “otorgan una visión comprometida hacia la creación de una moda consciente”¹⁰⁰. Con su análisis, la autora explora las razones por las

99. Ibid., 98

100. Daniela Escobar, “Moda desechable vs. Moda consciente”, Escritos de la Facultad núm. 115, Proyecto de Graduación, 2015, 43.

cuales diseñadorxs de moda e indumentaria emergentes se interesan en el área de la sustentabilidad y cuáles son sus consecuencias. Dentro de este acercamiento, Escobar descubre un rango de motivaciones que varían desde el interés por el cuidado del medioambiente hasta la búsqueda de satisfacción de lxs consumidorxs quienes, como mencionamos en nuestro marco teórico, pretenden cada vez más demostrar su identidad y visión política a través del consumo de indumentaria, por lo que ha surgido un mercado de individuos que prestan mayor atención al sistema de producción y confección, las materialidades, al igual que los beneficios obtenidos al adquirir estas prendas. Así se identifica una nueva área de diseñadorxs y consumidorxs comprometidxs con el cuidado del medioambiente, que procuran expandir el mercado de opciones ecológicas que desafían la cultura actual del *fast-fashion*.

Se suma a esto la existencia de una creciente necesidad por “crear indumentaria con un significado, en cantidades reducidas, que favorezcan a la interpretación de un mensaje, así como también al entendimiento de quienes compran y consumen dichos productos”¹⁰¹, junto con presentar alternativas para aquellas identidades que han quedado excluidas por la industria de la moda tradicional, como disidencias de género y personas con discapacidad. Este

101. Ibid., 46.

modelo ético de concebir la moda ha alejado a lxs diseñadorxs del mercado tradicional y la necesidad de satisfacer a las grandes empresas y corporaciones, lo que les permite una especie de salida del modelo económico lineal al que la sociedad está acostumbrada y les da mayor libertad para realizar diseños innovadores.

Según **Michel De Certeau**, en su libro *La Invención de lo Cotidiano*, estas acciones de craftivismo se plantean dentro de nuestra sociedad como *tácticas* frente a las *estrategias* de aquellas personas al poder. El autor plantea que “la táctica se encuentra determinada por la ausencia de poder, como la estrategia se encuentra organizada por el principio de un poder”¹⁰². Es decir, dentro del escenario donde el poder y la resistencia se enfrentan, aquellos grupos privilegiados utilizan estrategias mientras que aquellas personas con ausencia de poder deben utilizar tácticas. “La táctica es el recurso del débil para contrarrestar la estrategia del fuerte”¹⁰³.

Por un lado, las estrategias tienen como finalidad la búsqueda de lo que es propio al imponerse sobre un espacio. Estos enfoques son utilizados por instituciones, organizaciones o empresas (entre otros asociados al poder) para imponer reglas y normas en la sociedad. Podemos ver su uso cotidiano en conceptos como “estrategias militares” o “estrategias de marketing”.

Están fuertemente relacionadas con la planificación y la implementación de sistemas y estructuras que buscan influir en la conducta de las personas y son capaces de manipular su comportamiento. En contraste, las tácticas son aquellos recursos utilizados por individuos que responden a las estrategias impuestas desde arriba. Son acciones y maniobras que se utilizan para navegar por las estructuras de poder y las limitaciones que esto impone. Se destacan por ser creativas, ingeniosas y adaptativas. En este contexto, las tácticas son vistas como una forma de resistencia, en que las personas ejercen su autonomía y expresan su identidad dentro de las restricciones implementadas por las estrategias del poder.

En este sentido, podemos observar cómo las personas, a través del craftivismo, se arman de tácticas para combatir y resistir frente a las instituciones y corporaciones, abordándolas a través del arte feminista. Esto implica la creación y el uso de espacios alternativos que redefinen la percepción devaluada de los oficios textiles, y los replantean como campos de creación y rebelión. De esta forma, es evidente cómo los diferentes proyectos que se ubican dentro del ecofeminismo, el craftivismo y la reutilización de textiles implican la existencia de tácticas, ya sean individuales o colectivas, para enfrentar a las instituciones establecidas.

102. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* (México: Universidad Iberoamericana, 1996), 44.

103. María Rosa Herrera-Gutiérrez, et al., “Apuntes metodológicos: diseño estudio cualitativo” (2018), 5.

Haſta aquí hemos abordado una visión global de la moda y la creación manual de productos desde una perspectiva tanto feminista como sustentable, que evidentemente se presenta en varios lugares del mundo, y observa trabajos presentes en América del Norte, América del Sur y África. Igualmente se busca revelar la presencia de éstos movimientos en Santiago de Chile, para comprender el oficio de las productoras culturales que se dedican a la creación de moda sustentable y observar cómo comunican sus visiones políticas y reivindican un área de trabajo que ha sido históricamente desvalorizada por su relación con el género femenino. Ésto se realizará a través del análisis de la relación que presentan éstas productoras con su entorno y cómo éstas prácticas en sí fomentan la creación de una táctica ecofeminista inscrita en los movimientos sociales relacionados al feminismo, a la sustentabilidad y a la protección del medioambiente. Más adelante, observaremos cómo se han manifestado éstas herramientas de autonomía y creación como actos de emancipación con la revisión de antecedentes y referentes para éste proyecto. Ésto nos ayudará a realizar una bajada práctica a nuestro marco teórico, para observar cómo se han dado a lo largo de la historia éstas prácticas emancipatorias a través del lenguaje del vestuario y la lencería.



Fig. 31
Polución del agua por procesos de tintura textil.

07. 4. HUMANOS Y EL MEDIOAMBIENTE

Hablando desde una perspectiva meramente evolutiva, los seres humanos estamos conectados con todas las formas de seres vivos que existen en el planeta. La ciencia ha podido unir todas las especies a un “último antepasado común universal” o LUCA (por sus siglas en inglés *Last Universal Common Ancestor*). LUCA existió hace 4.000 millones de años y a partir de él fueron evolucionando los diferentes reinos de seres vivos conocidos en la Tierra. Una vez evolucionados los organismos eucariotas, no fue mucho después que se desarrollaron primero las plantas, luego los hongos y por último, los animales, Reino del cual formamos parte como *homo sapiens-sapiens*. La importancia de destacar esto es que se opone a la cosmovisión antropocéntrica que separa al ser humano del resto de los organismos vivientes, y lo posiciona por sobre otras formas de vida.

Nuestra forma de abordar como sociedad el privilegio que portamos como seres humanos ha tenido un impacto detrimental en la salud de nuestro planeta. Con los objetivos de esta investigación realizada sobre este tópico, utilicé una metodología de investigación-acción; esto implica que la toma de decisiones fue realizada a medida que se obtuvo la información y algunas líneas de pensamiento fueron rechazadas una vez que no eran consideradas relevantes o útiles para el pro-

yecto. A continuación, veremos un esquema realizado a través del proceso de descarte de ciertas áreas de investigación o procesos productivos:



Fig. 32
Esquema de autoría propia.

Fig. 33
Conjuntos
suprareciclados.



En un principio comenzamos por observar, desde la perspectiva del medioambiente, diferentes problemáticas que aquejan a nuestra sociedad, como lo son el cambio climático y los microplásticos. Estas temáticas fueron descartadas debido a la gran cantidad de información ya presente sobre lo mismo. Es por eso que optamos por abordar las temáticas del *Peligro de Extinción* y por el lado de nuestra humanidad, el proceso productivo del *upcycling*. A lo largo del levantamiento de información, explicaremos la lógica detrás de las observaciones, descartes y elecciones de las materias a investigar.

07. 4. 1. CATEGORÍAS DE CONSERVACIÓN

Algunos de los daños que provoca la elaboración de los textiles, son el desecho de las prendas no vendidas que contribuyen a los masivos vertederos, el aumento de microplásticos en el océano debido al uso de fibras sintéticas y la contaminación de las aguas a causa de los residuos de químicos utilizados para tratar y teñir las distintas fibras, además de las 4 a 5 toneladas de CO₂ anuales que corresponden a entre el 8% y 10% de las emisiones mundiales¹⁰⁴.

Debido al gran impacto medioambiental y en los ecosistemas alrededor del mundo por parte de la moda rápida y la industria textil podemos observar la destrucción de hábitats naturales y diversos ecosistemas de las distintas especies que los conforman. La confección, el transporte de las prendas y la sobreproducción implican el deterioro medioambiental, que pone en peligro la subsistencia de las especies y reduce la capacidad de muchas de ellas de sobrevivir llevándolas al peligro de extinción.

La conexión entre el mundo de la moda y el deterioro de las especies es evidente cuando observamos prácticas como el uso del cuero de lagartos y cocodrilos, las plumas de avestruz, los pelajes de chinchillas, castores y zorros, entre otros¹⁰⁵. A raíz de ello, estas especies se han ubicado en la categoría de peligro de extinción. Si bien la caza furtiva y la explotación de

estos animales por sus “recursos” es dañina, no es la única manera en la que se los pone en peligro en la actualidad. También está la tala de árboles y bosques para la producción de cuero, rayón y viscosa (30% de los cuales provienen de bosques vírgenes), pues aquellos son esenciales para la biodiversidad y son hogar de muchas otras especies en peligro, como orangutanes, tigres, rinocerontes y elefantes.

Ahora bien, los animales no son las únicas especies que pueden encontrarse en riesgo. Para comprender esto, hay que observar cómo funciona la clasificación de las especies en peligro de extinción, lo que es tan solo una de las muchas categorías del sistema de Categorías de Conservación. Este sistema otorga herramientas para evaluar el estado de una especie, ya sea flora, fauna o fungi. Tiene un carácter global y es llevado a cabo por la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza, conocida como IUCN¹⁰⁶ por sus siglas en inglés, establecida en 1964. A la compilación de datos se le denomina la Lista Roja, que actualiza sus evaluaciones bianualmente y publica sus resultados en la plataforma www.iucnredlist.org, donde proveen información de la evaluación de riesgo de más de 70.000 especies a nivel mundial, además de incluir datos sobre su ubicación, amenazas, hábitats y acciones de conservación. La implementación de este sistema no sólo aporta conocimientos sobre las distintas especies, sino que también permite “priorizar recursos y esfuerzos en aquellas

104. Kirsi Niinimäki et al., “The Environmental Price of Fast Fashion”, *Nature Reviews Earth & Environment* 1, núm. 4 (2020): 189–200.

105. Alex Assoune, “10 Endangered Animals Used for Clothing”, Panaprium (blog), publicado el 30 de marzo de 2020

106. The IUCN Red List of Threatened Species, consultado el 2 de junio de 2023. <http://www.iucnredlist.org>.

especies con mayores problemas”¹⁰⁷, y clasificarlas según su riesgo de extinción para influenciar decisiones a nivel nacional e internacional como programas de educación, financiamiento de investigaciones y otras actividades orientadas al cuidado de las mismas.

En Chile, la entrega de sus mediciones es realizada por el Comité para la Clasificación de Especies según su Estado de Conservación, a partir de datos cuantitativos de factores biológicos de las mismas, como tamaño de población, tasa de disminución, y calidad del hábitat, entre otros. Estos estudios se realizan de acuerdo a las normas del Reglamento para la Clasificación de Especies Silvestres establecidas en el 2012 por la IUCN.

107. Squeo, Francisco. “¿Cuáles son las Categorías de Conservación?” *en* núm. 2, 2008, 3-4, 3.

De acuerdo a la versión 2021.1 de la lista roja, de las 2.413 especies catalogadas en Chile, 289 de ellas se encuentran dentro de las categorías amenazadas, de las cuales 155 son endémicas; es decir, que se hallan exclusivamente en territorio nacional. De estas especies se realizó una selección, con el propósito de acotar nuestra investigación, que finalmente dió con el mundo fungi y los hongos endémicos de Chile. Las observaciones sobre dicho Reino se desarrollarán en el siguiente apartado.

Las categorías de conservación de la IUCN son las encontradas en la escala encontrada a continuación.

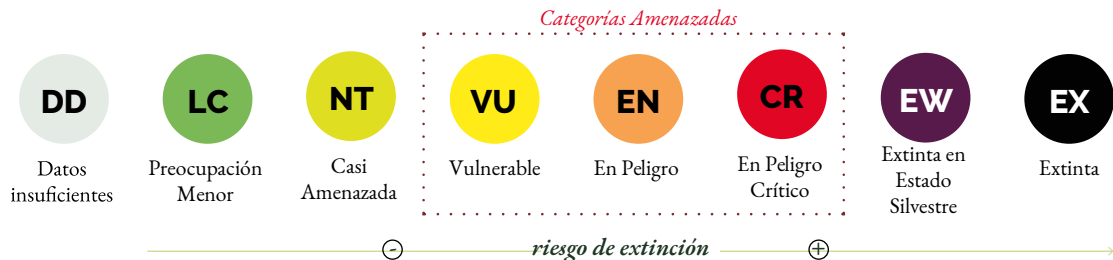
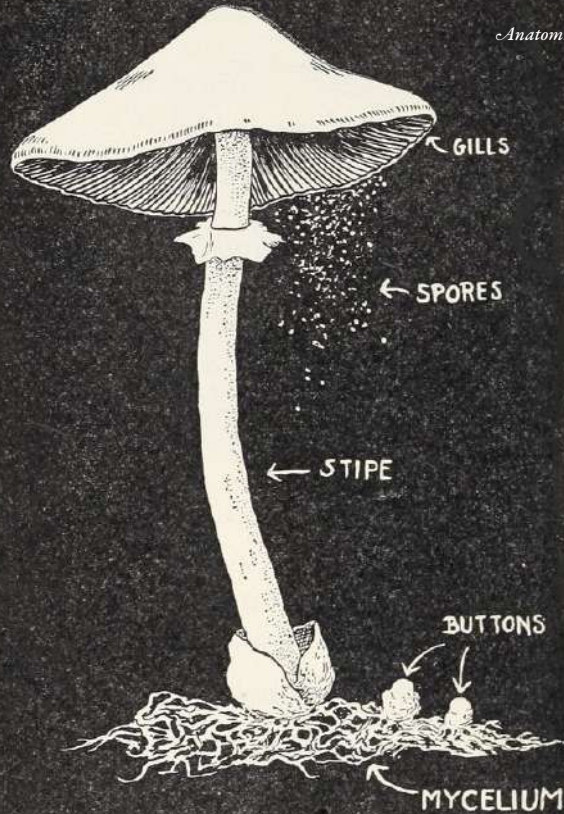


Fig. 34
Escala de clasificación de especies.
Autoría Propia.

Fig. 35
Anatomía de un hongo.



07. 4. 2. LOS HONGOS Y EL REINO FUNGI

El mundo de los hongos fue un descubrimiento pivotal para el desarrollo de este proyecto. Me llevó a realizar lecturas y observar contenido cuya importancia no fue inicialmente evidente. Al analizar las diferentes especies en extinción, esperaba desarrollar mucho sobre animales, pero no visualicé la presencia de otros tipos de especies que también pueden encontrarse en extinción, como lo son el Reino Vegetal y Fungi, de los cuales, por supuesto, el último mencionado fue el más sorprendente.

Constaté que es menor la cantidad de hongos endémicos chilenos que se presentan en peligro de extinción, que las cantidades que se encuentran de otros reinos. Esto puede deberse a varios factores, uno de ellos es el hecho que se estima que “hasta ahora los humanos han identificado menos del 5% de las especies fungi en el planeta”¹⁰⁸. Es por esto que resulta también tan atractivo como temática de estudios, ya que lo que sabemos sobre los hongos tiene el potencial para crecer aún más, a medida que vamos recopilando nuevos conocimientos y se realizan más descubrimientos a nivel mundial.

Comenzaré por explicar brevemente las partes de los hongos y algunas de sus especificaciones a nivel biológico así como su rol dentro de los diferentes ecosistemas

108. Lawrence, Op. Cit., 26.

en los que habitan. Más adelante, me enfocaré en el valor que nos han aportado a lo largo del tiempo, así como el imaginario simbólico que existe alrededor de ellos, su misticismo y prejuicios. Por último, observaremos cómo los hongos y las mujeres han tenido una larga relación con el paso de los años, en algunos aspectos más positivos que otros y concluiré con observaciones sobre nuevas perspectivas a través de las cuales se puede apreciar no sólo a estos organismos misteriosos, sino también a las mujeres a través de ellos. Para todo esto utilizaré especialmente los libros de difusión científica *La Magia de los Hongos* (2022) de **Sandra Lawrence**, y *El Futuro es Fúngico* (2023) de **Michael Lee** y **Yun Shu**.

“Durante milenios, los científicos consideraron que los hongos eran un completo enigma. Las setas crecían del suelo como las plantas pero, a diferencia de éstas, no podían producir su propio alimento a través del sol. Tampoco podían ser animales porque no se movían, y aunque algunos sugirieran que las setas podrían ser ‘excrecencias’ minerales de la tierra, pocos creían que las piedras pudieran haber estado vivas alguna vez. Los hongos fueron relegados a un rincón del reino vegetal y sólo se les concedió su propio linaje independiente en 1968”¹⁰⁹.

109. *Ibid.*, 26.

Si bien en la actualidad podemos discutir en cuántos reinos se dividen los seres vivos, “nadie niega que [el Reino] Fungi constituye un reino en sí mismo”¹¹⁰. A pesar de haber sido durante varios siglos ignorados, siendo la micología simplemente una rama menospreciada de la botánica, en la actualidad sabemos que debemos muchos de nuestros grandes inventos a estos seres; el ejemplo principal de ello fue el descubrimiento de la penicilina. Cuando Alexander Flemming y su equipo de científicos dejó cultivar un hongo de forma casual, el resultado fue el tratamiento más eficaz hasta la fecha para combatir infecciones, iniciando la era de los antibióticos¹¹¹. Levaduras que facilitan la producción de pan, cervezas y quesos, además de la amplia variedad de setas que sirven de alimento, son muchos de los usos que los seres humanos han dado a diferentes tipos de seres fúngicos, como mohos y levaduras, a lo largo de milenios para sustentarse y mejorar su calidad de vida.

Para mayor especificidad con el lenguaje, es importante definir correctamente ciertos conceptos acerca de las partes que conforman los seres del Reino Fungi. Nos referimos al *hongo* cuando estamos hablando del todo, pero están conformados por diferentes partes.

Para efectos del proyecto, destacaremos sólo tres conceptos específicos que resuenan con nuestra problemática. *Micelio, esporas, y setas*.

110. *Ibid.*, 26.

111. “Descubrimiento y Desarrollo de La Penicilina”, American Chemical Society, consultado el 6 de julio de 2023.

MICELIO: a veces erróneamente llamadas “raíces”, es en realidad el centro de operaciones del hongo. Una red ramificada de tubos delgados llamados hifas. Muchos hongos son policariotas (sus células tienen varios núcleos) y multicelulares, por lo que cuentan con poros especiales que permiten que las soluciones de aguas (con proteínas, nutrientes y minerales) se muevan a través de distintas partes de su organismo. De esta forma, a través del micelio y de las micorrizas (redes que conectan los hongos con otros organismos vegetales) transmiten nutrientes, recursos e información entre distintos organismos, para generar relaciones simbióticas y trabajar de forma mutuamente beneficiosa para ambas partes, al conectar ecosistemas completos:

“El micelio puede extenderse bajo tierra a lo largo de cientos de kilómetros, actuando como un sistema de comunicación que puede incluir o no a otros organismos. El micelio aglutina la tierra, limpia los detritos, distribuye los nutrientes y, a su vez, se convierte en alimento”¹¹².

112. Lawrence, Op. Cit., 29.

SETAS: la parte visible del hongo. Toman muchas formas, tamaños, colores y texturas. Es su cuerpo fructífero, sus “órganos reproductores”. Son una pequeña parte del hongo, pero desempeñan un rol vital que los mantiene capaces de germinar y dispersarse.

ESPORAS: son lo resultante de la fusión de dos núcleos, con diferentes cromosomas, es decir, el acto reproductivo:

“La observación microscópica revela [que] la diversidad de las esporas fúngicas es extraordinaria, ya que su tamaño oscila entre los 0,003 mm y las motas lo suficientemente grandes como para ser visibles a simple vista. Hilos, espirales, ramas, manchas e incluso formas que recuerdan a conchas, estrellas y animales marinos [...] Pueden ser de cualquier tonalidad desde transparentes hasta negras, rosas, marrones y moradas; algunas son incluso multicolores”¹¹³.

113. Ibid.

Adelantándome un poco a la etapa creativa, observamos un paralelismo simbólico, donde el micelio se presenta como una red que unifica un mismo pensamiento, una emoción o una misma motivación (una subcultura podría decirse, por ejemplo, el ecofeminismo) que se reproduce a través de setas (un grupo de personas, en nuestro caso mujeres e identidades femeninas), que pueden verse y comportarse de muchísimas formas distintas. Y por último tenemos las esporas, estas pequeñas piezas de ADN que se plantan cual semilla para reproducir un ideal; cada una de manera diferente y con una seta distinta como resultado.

Con esta analogía reconocemos los pequeños actos de craftivismo, que se pueden dar de diferentes formas, tamaños y colores, algunos más evidentes a los ojos y otros que requieren una observación más en detalle para poder admirar su profundo significado.

¿Cuál será la razón por la cual los seres humanos nos hemos visto durante tanto tiempo fascinados y al mismo tiempo asustados por los hongos y las setas? Como mencionamos anteriormente, las setas tienen una conexión histórica con el feminismo y las mujeres. Sin ir más lejos, Alexander Fleming, mencionado anteriormente, fue galardonado con un Premio Nobel por su descubrimiento de la penicilina, junto con sus colegas hombres Florey y Chain a pesar de no haber sido capaces de producir lo suficiente para salvar a algún paciente. Mientras tanto, menos de cinco años después, la colega Mary Hunt, una ayudante de laboratorio estadounidense fue responsable por el descubrimiento que allanaría el camino a la producción en masa del medicamento¹¹⁴. Al contrario que sus colegas hombres, Hunt fue premiada con el apodo “Mary la Mohosa” (*Mouldy Mary* en inglés).

Esta no fue la primera (y seguro ni la última) vez que las mujeres y las setas deben lidiar con una mala reputación. En el folclore ruso, por ejemplo, encontramos a Baba Yaga, la terrorífica bruja, que estaba

114. *Ibid.*, 48.

Fig. 36
The Fairy Ring - Ida Rentoul Outhwaite.



The Fairy Ring



Fig. 37
Fotografía del fenómeno que se da con ciertas especies de hongos. Son popularmente llamados “anillos de badas” o “corros de brujas”.

fuertemente relacionada con las setas que crecían alrededor de su casa¹¹⁵. Muchas otras especies de hongos son relacionadas con brujas y hadas por sus propiedades “mágicas”, algunas alucinógenas, otras medicinales, y se observaba con miedo a aquellas que se atrevían a manipularlas:

“Mientras que la botánica se consideraba un pasatiempo aceptable para las mujeres, la micología se consideraba muy poco femenina, especialmente en la Norteamérica del siglo XIX [...] Los vecinos de Mary Banning [Autora del libro *Fungi of Maryland*, que buscaba documentar todas las especies de hongos de su estado] suponían que la ‘señora de las setas’ estaba loca [...] **La gente no se fiaba de las setas y, desde luego, no se fiaba de una mujer con ellas**”¹¹⁶.

Incluso la micología tiene una historia arraigada en el sexismo, así como también en el eurocentrismo. Observamos el ejemplo de Zambia, así como varias culturas de África Occidental, donde se consume y comercializa esta especie hace siglos, que no fue “descubierta” por la micología occidental hasta 1980¹¹⁷. Por esta misma razón vemos que a nivel mundial, no se destacan apropiadamente los hongos y las especies endémicas de otras regiones y recalamos la importancia de difundir y concientizar sobre las especies nativas de las propias regiones.

115. *Ibid.*, 69.

116. Lawrence, Op. Cit., 45.

117. *Ibid.*, 80.

La importancia ecológica de los hongos es vital para el mantenimiento de nuestros ecosistemas. Son descomponedores de materia orgánica, similar a insectos, gusanos o bacterias. Reciclan los nutrientes de la naturaleza y los liberan para que puedan ser utilizados por otros organismos¹¹⁸. Cumplen un rol simbólicamente democratizante a través de la alimentación, al ser una fuente de alimento presente para ricos y pobres: “Con la excepción de ciertas especies muy deseadas, los hongos eran un alimento gratuito que podían recoger incluso las personas que no tenían nada más”¹¹⁹.

No ahondaremos demasiado en la presencia de los hongos en la cultura popular actual, ya que principalmente está asociada a su gran iconicidad derivada del mundo de las drogas psicodélicas, fuertemente impulsada durante los años 1960 en Norteamérica. Pero incluso la historia de su introducción a las masas estadounidenses terminó con **Gordon Wasson** recibiendo los elogios por el descubrimiento, mientras que su esposa, **Valentina Wasson**, científica y autora principal del libro que escribieron en conjunto *Mushrooms, Russia and History* (1957) que dio lugar a la nueva disciplina de “etnomicología” suele ser olvidada. Asimismo lo es María Sabina, la curandera del pueblo mazateco Huatla de Jiménez, de Oaxaca, México. Ella fue quien les mostró en 1955 a los Wasson el hongo *Psilocybe* y sus usos en la medicina

118. Fiam Aihelen Fornies, “Impacto de las micotoxinas en la producción porcina: revisión bibliográfica y análisis de un establecimiento problema” (Universidad Nacional de Río Negro, 2021), 9.

119. Lawrence, Op. Cit., 80.



Fig: 38
Fotografía del artículo *Seeking the Magic Mushroom* publicado por la *Revista Life* en 1957 escrito por Gordon Wasson.

tradicional y los rituales espirituales de su pueblo. Así ellos se convirtieron en los primeros forasteros en participar en los secretos rituales que se realizaban con estos hongos y a su regreso procedieron a compartirlo con el mundo¹²⁰. A través del artículo *Seeking the Magic Mushroom*, escrito por Gordon y publicado por la revista *Life* en 1957, el pueblo de Sabina se convirtió en una importante parada dentro de la ruta hippie de la década de 1960. Los extranjeros llegaron a destrozar el balanceado ecosistema mantenido por la comunidad alrededor de estos hongos y los vecinos, “horrorizados por la falta de respeto a su cultura por parte de los turistas delirantes que ingerían *Psilocybe* y luego se paseaban desnudos por el pueblo, la culpa de la ‘contaminación’ occidental y quemaron su casa. La policía mexicana la trató como a una traficante de drogas”¹²¹. La comunidad fue luego cerrada a turistas y a todo aquel del exterior y sólo entonces pudo comenzar a sanar.

120. *Ibid.*, 46.

121. *Ibid.*

Es difícil observar la historia desde un lente crítico, pues pareciera que donde se mire hay una problemática. Algunas más grandes, más chicas; más o menos evidentes. Pero eso nos da la esperanza de que aún tenemos mucho por descubrir y por mejorar. Por eso es que hoy los hongos son utilizados para un sinnúmero de propósitos:

“Los avances tecnológicos alcanzados desde mediados del siglo XX han acelerado el estudio de los hongos (micología) en una revolución biotecnológica con un potencial infinito para enriquecer nuestro mundo [...] Veremos cómo se pueden emplear los hongos a fin de transformar la materia en un variado conjunto de soluciones radicales para los emergentes problemas ecológicos y sociales de hoy. Se están manipulando hongos mediante ingeniería para aumentar la producción de alimentos, desarrollar futuras alternativas a la carne, obtener nuevas fuentes de fármacos, generar biomateriales sostenibles, remediar el medio ambiente y cambiar nuestro estado de la conciencia”¹²².

122. Michael Lim y Yun Shu, *El Futuro es Fúngico* (Barcelona: Blume, 2022), 14.

Previamente mencionamos la etnomicología, una de las muchas ramas del estudio de los hongos. Hoy en día, en casi todos los campos se están llevando a cabo avances tecnológicos relacionados a los hongos por lo que se han instaurado nuevos estudios como la micorreestauración (la eliminación de toxinas y contaminantes del medioambiente) o el micodiseño/micofabricación (utilización y transformación de residuos en materiales y productos útiles). Estos estudios no solo utilizan hongos como materia prima, sino también como materia de estudio, aprovechando la

inteligencia del micelio para desarrollar sistemas más sustentables basados en las formas de trabajo, vida y reproducción de los hongos. Tanto en el mundo de la arquitectura como en el mundo del diseño de modas se observa la influencia del Reino Fungi. Al crear biomateriales con y a través de hongos, en ambas industrias se está innovando para aumentar la sustentabilidad de nuestros procesos. En particular, dentro de la sección *Micotejidos*, se destacan las marcas *Mycoworks* y *Ecovitae*, con diferentes alternativas al cuero realizadas a partir de micelios para la moda de lujo y la moda de retail respectivamente¹²³.

123. Ibid., 183-185.

En Chile, se encuentran actualmente múltiples organizaciones, formales e informales, dedicadas a la difusión de información científica y medioambiental. Como referente principal está la **Fundación Fungi**, que desde el 2010 lleva una trayectoria de múltiples logros en las áreas de concientización y “trabaja para la conservación e inclusión de los hongos en la esfera pública-política, ciudadana, escolar y lingüística”¹²⁴. En este momento, Chile se posiciona como el primer y único país en reconocer y proteger los hongos en su legislación: “Ese proceso llevó a que 45 especies de hongos y líquenes fueran incluidas en el último Proceso de Evaluación de Especies del país (2019)”¹²⁵. Asimismo, en el campo del arte, encontramos el **Musco del Hongo**, que a través de piezas

124. “Nuestros logros”, Ffungi.org, consultado el 10 de septiembre de 2023, <https://www.ffungi.org/esp/nuestros-logros>.

125. Ibid.

multimediales ha incursionado en exhibiciones y exposiciones dedicadas a la difusión de material científico. Según su fundador Juan Ferrer, el museo fue su proyecto de tesis cuando se graduó de la carrera de Diseño Integral en la PUC en el año 2016. Trabajó con varios artistas para curar una exhibición, centrado en la urgencia de comunicar el carácter reciclador de los hongos, con un fuerte enfoque medioambiental. Hoy en día el Museo del Hongo aparece esporádicamente en el plano físico y mantiene una plataforma virtual constante con registro de diferentes obras con las que ha colaborado a lo largo de los años.

08. ANTECEDENTES Y REFERENTES

08.1. ACTIVISMO Y MODA

Como hemos mencionado, la moda tiene una larga historia de manifestar y transmitir mensajes activistas a través de prendas y accesorios. Estos mensajes políticos y sociales tienen distintas maneras de demostrarse, tanto en espacios designados para que estas prendas sean el foco de atención como una pasarela o galerías de arte, como también en el uso del día a día.

La moda activista más fácil de reconocer es aquella que lleva escrito texto que, de manera explícita o simbólica, hace referencia a la problemática que desea abarcar. Esta forma de expresarse ha sido empleada por grandes diseñadorxs. La primera diseñadora mujer de Dior, Maria Grazia Chiuri, incluyó una polera con la frase *We Should All Be Feminists* (todxs deberíamos ser feministas en inglés) en su primera pasarela para la colección de primavera en el 2017. Por otro lado, la incorporación de este tipo de activismo en prendas producidas y comercializadas a nivel masivo de retail, podemos observarlo en la campaña [Únete X Nosotras](#) realizada por Ripley en el año 2016 en el marco del día internacional para la eliminación de la violencia contra la mujer. Con múltiples frases y slogans utilizados por el movimiento feminista como *#NiUnaMenos* o *Te*



Fig. 39
Christian Dior
Spring 2017 Collection.



Fig. 40
Campaña Únete X
Nosotras Ripley 2016.



Fig. 41
Activistas de *Lavender Menace* en
el Segundo Congreso para Unir a
las Mujeres (1970)

Metes con Una, Te Metes con Todas entre otras, este tipo de productos y campaña no siempre son bienvenidos por el público ya que muchas veces son parte de un *pink* o *greenwashing* de las marcas. En el caso de Ripley, la reacción negativa se debió no sólo a los múltiples reclamos hacia la marca por maltrato a sus trabajadoras, sino también a situaciones de acoso e injusticia que han tomado lugar dentro de sus tiendas y por sus mismos empleados, de las cuales no se han hecho cargo¹²⁶.

Este tipo de escrituras sobre prendas no es de uso exclusivo de la producción industrializada o las pasarelas ya que es muy simple de hacer a mano y en casa, incluso a nivel artesanal y en bajas cantidades. Ejemplos de esto podemos observar la causa de *Lavender Menace*¹²⁷, donde un grupo de activistas lesbianas radicales norteamericanas, junto con otras agrupaciones de mujeres que luchaban por la liberación LGBT+, que irrumpieron en el Segundo Congreso para Unir a las Mujeres (Second Congress to Unite Women) liderado por la Organización Nacional para las Mujeres en mayo de 1970 para protestar por la invisibilización de las lesbianas en el marco de la segunda ola feminista. En esta instancia, uno de los grandes íconos que trascendieron en el tiempo fueron las poleras estampadas a mano con la consigna “Amenaza Lavanda” (en inglés), donde el color mencionado hace alusión al colectivo de mujeres lesbianas en el contexto de los Estados Unidos de esa época.

126. “Guardias y vendedores de Ripley golpean e insultan a pareja lesbica”, *Movilh.cl*, consultado el 30 de septiembre de 2023.

127. “Lavender menace action at second congress to unite women”, *Nyclgbbsites.org*, consultado el 11 de septiembre de 2023.

En Chile, encontramos el colectivo llamado **Serigrafía Instantánea**, que asiste a marchas con bañidores de ilustraciones y mensajes políticos y estampa tanto papeles como textiles. A nivel de intervenciones personales, hay una gran cantidad de ejemplos y medios en los que se puede emplear este recurso. Desde el uso de estenciles, pintura a mano, bordado o dibujo temporal sobre las prendas, a la personalización de las mismas a través de parches y otras aplicaciones (como hemos ejemplificado anteriormente con la escena punk).

Esta customización de las prendas para comunicar un mensaje político o social ha sido ampliamente utilizada hace décadas. En el ámbito de la ropa interior, la intervención con palabras y dibujos ha sido especialmente realizada a través del bordado. Desde el siglo XIX se han encontrado ejemplos de ligas bordadas con el lema “Constitución o muerte” durante las luchas constitucionales en España¹²⁸. Un ejemplo más contemporáneo de este recurso se puede observar en la instalación **Every Curve** (2016) de **Zoe Buckman**, presentada en Los Ángeles, Estados Unidos, donde presentó piezas de lencería vintage con bordados que abarcaban desde letras de Hip-Hop a consignas feministas para explorar las ideas contradictorias y complementarias de ambos espacios.

128. Avellaneda, Op. Cit., 105.

Fig. 42
Diseño de autoría propia, impreso en serigrafía sobre algodón, 2019.



Fig. 43
Taller de Serigrafía Instantánea (30/03/19).

Fig. 44
Every Curve,
Zoe Buckman.



Otra faceta del activismo de la moda, es cuando el origen, los materiales y las diferentes estéticas son las que le dan el significado activista a las prendas. Es decir, cuando el mensaje que se quiere transmitir no es una frase o un ícono que se debe leer, sino una información implícita que se debe obtener de manera paralela a la observación del atuendo o a través de indicios del escenario histórico. Esto se puede observar en espacios donde el contexto otorga especial atención al vestuario, como sucede en las alfombras rojas. Esta clase de manifestaciones pueden mostrarse al reutilizar prendas que ya se han vestido en eventos similares o elegir diseños que empleen materiales o medios de producción sustentables para exponer alguna problemática. Asimismo, podemos observar esto en el uso de vestuario del día a día que incorpora completamente o hace alusión con ciertos guiños a estéticas que en el pasado se han utilizado como protesta. En este sentido es posible que la incorporación de estéticas como la *hippie* o *punk* en una prenda, pueda tener motivos contestatarios. En un contexto más actual, vemos el uso de pañuelos verdes o morados en directa relación con la lucha feminista y por el aborto, así como también el uso del arcoiris en pañuelos, pines y múltiples prendas y accesorios, simbolizando la bandera LGBTQ+.

La última categoría por mencionar es aquella prenda que (por su forma, tamaño o utilidad) adquiere un *valor signo* que, al ubicarlo en otro contexto, o al ser portado por una persona para la cual no fue intencionada, genera una controversia capaz de provocar un punto de inflexión en el significado histórico de la prenda.



Fig. 45
Ilustración de
@yankai.ilus en
Instagram.



Fig. 46
 Imágen de
 Manumanito
 (@manumanito)

Un claro ejemplo del uso del vestuario para provocar y comenzar una conversación es el artista **Juan Gabriel**. De nacimiento Alberto Aguilera, cantautor y actor mexicano (más conocido como Juan Gabriel), desde una temprana edad comenzó a utilizar vestimenta “disruptiva” para la época. Inspirándose en tendencias europeas desde sus inicios en los años 1970, el artista comenzó a vestir camisas con patrones inusuales o elementos destacables como vuelos y colores saturados iniciando la búsqueda de su identidad. En la década de los años 1980, la carrera del artista despegó de sobremanera, pero también comenzó a surgir el cuestionamiento a su orientación sexual¹²⁹ y todo lo que ello conlleva en un contexto sumamente machista y heteronormado.

En 1990 Juan Gabriel comienza una serie de conciertos en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México que marcarían un hito en su carrera y también, una especie de declaración sobre su identidad a través de su vestimenta. Abrió uno de los recitales vistiendo un traje lleno de lentejuelas y brillos, siguiendo el estilo *New Romantics*. Desde ese momento en adelante, el estilo del intérprete tomaría un rumbo definitivo y se expresaría abiertamente. A raíz de esto, sufrió repercusiones de parte de su sello discográfico¹³⁰, con el cual mantuvo un juicio el año 1983 por los derechos de autor sobre sus propias canciones¹³¹. Sin embargo, mantuvo su postura frente a su expresión musical y mediante su vestuario logró incorporar símbolos de su cultura¹³², como algunos que aludían a aspectos

129. “En 1985 apareció el libro *Juan Gabriel y Yo* escrito por Joaquín Muñoz Muñoz. El autor de este libro decidió compartir con el público multitud de detalles de la vida íntima de su amigo Alberto (verdadero nombre de Juan Gabriel), acompañadas de comprometedoras fotografías que mostraban al intérprete en compañía de antiguos novios y amantes” Rodrigo Laguarda “Vamos al Noa Noa”: de homosexualidad, secreto a voces y ambivalencias en la música de Juan Gabriel, en ponencia presentada en el IV Congreso de la Rama latinoamericana de la IASPM, 2002, 2.

130. Iván Aguero, “Diez cosas que no sabías de ‘El lado polémico de Juan Gabriel’ (...)”, SAPS Gruper, publicado el 27 de agosto de 2020, <https://www.saps.com.mx/noticias/diez-cosas-que-no-sabias-de-el-lado-polemico-de-juan-gabriel.html>.

131. El Tiempo, “LA ESPERA DE JUAN GABRIEL”, el 25 de junio de 1994, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-158508>.

132. Manumanito (@manumanito). “Pues bien, desde entonces un nuevo Juanga nacería, donde la moda sería otra forma de expresar su personalidad y amor por la música y su cultura.” Twitter, consultado el 7/6/2023.

machiastas de ella y logró deconstruirlos y recrearlos con su propia estética *queer* creando un nuevo significado para dichos símbolos.

En otro frente, dentro del contexto feminista, el ejemplo más conocido de esta deconstrucción y resignificación de símbolos, es la minifalda. Diseñada por **Mary Quant** en Londres, fue popularizada durante los años 1960 como una prenda de vestuario casual, ya que previamente sólo era utilizada en contextos artísticos o deportivos. Desde su inicio fue recibida con juicio y desagrado por el público general, y su uso ha sido prohibido y regulado de distintas maneras desde su creación.



Fig. 47
Campana para apoyar la minifalda. Londres, circa 1966.

Fig. 48
Mujeres estadounidenses en la manifestándose en defensa de la minifalda. Estas manifestaciones ocurren como respuesta a las múltiples protestas (respaldadas por la visión de Christian Dior) en contra de esta nueva prenda.



“Otro de los grandes logros de la diseñadora [Mary Quant] fue democratizar la moda. Sus prendas asequibles fueron la alternativa a la alta costura y se convirtieron en símbolo del *Swinging London*, el periodo de efervescencia cultural y estética de la capital británica tras la Segunda Guerra Mundial. Si [André] Courrèges popularizó la minifalda en la alta moda, ella lo hizo en la calle”¹³³.

133. Clara Ferrero, “Por fin la minifalda de Mary Quant tiene la exposición que merece”, *S Moda EL PAÍS*, publicado el 12 de junio de 2018, <https://smoda.elpais.com/moda/actualidad/minifalda-mary-quant-exposicion-museo-victoria-albert/>.



Fig. 49
Mujer sufragista muestra
sus pantalones 1916.

Quant le entregó a las mujeres de la época una pieza de bajo costo y alta comodidad, que permitía mayor movilidad y, por lo tanto, libertad. De esta manera, “una simple prenda” se convierte en un *Atlante* que, de la mano de las *Actoras* que las portaban provocó un cambio social con el acto de vestir una prenda en público y generar un cambio del cánón estético establecido en la sociedad del momento.

Podemos discutir si el uso de la minifalda permanece conectado de la misma forma al feminismo o si, por el contrario, como muchos otros objetos de protesta, han sido tomados por la cultura y apropiados como un elemento para alimentar fantasías misóginas. Pero no podemos negar que tanto para las mujeres como para el resto de la comunidad, este acto fue radical y revolucionario, y dio pie a muchas otras representaciones de este mismo fenómeno. Aunque previo a esto, la historia identificó a las mujeres sufragistas del siglo XIX como pioneras, al comenzar a usar pantalones en el contexto urbano (los que antes sólo estaban permitidos para hombres). Anterior a ello, fueron los corsé, como si la historia hubiera estado buscando mantener a las mujeres lo más restringidas posible y las mujeres, a su vez, cada vez más dispuestas a tomar sus libertades. Con el paso del tiempo, encontramos y encontraremos mujeres

dispuestas a utilizar sus cuerpos como exhibiciones andantes de sus ideales a través de su vestir.

Otra forma similar de apropiación de símbolos la encontramos en Estados Unidos, a partir de los años 1960, en el contexto de las protestas contra la guerra de Vietnam, cuando activistas comenzaron a utilizar chaquetas, camisas, blusas y otras prendas con la bandera estadounidense y con patrones militares. Al



Fig. 50
Abbie Hoffman,
portando una
camisa hecha de una
bandera en una
exhibición de
banderas
estadounidenses.
1970.



Figs. 51-52
Abbie Hoffman, activista
Tippie, es arrestado por usar
su camisa de bandera
estadounidense y
subsecuentemente obligado a
retirarse, mientras trataba de
interrumpir una reunión del
subcomité de The House
Committee de actividades No-
Americanas, que estaba
investigando las
movilizaciones durante la
Convención Nacional
Democrática el previo agosto.
1/10/1968.





Fig. 53
Modelo usando un vestido
de la bandera de E.E.U.U.
de Tommy Hilfiger.

quebrar los códigos establecidos para el uso de estos símbolos, se consideraba una falta de respeto hacia los mismos y las instituciones que representaban.

Si bien las minifaldas y los pantalones son más ampliamente aceptados que en sus inicios, e incluso considerados como prendas básicas en el armario de cualquier mujer adulta por la industria de la moda, no significa que no provoquen controversia. El uso de minifaldas continúa siendo regularizado alrededor del mundo en estos últimos años. Además, el acoso callejero y la costumbre de culpar a la víctima en caso de abusos muchas veces se respalda tras el uso de estas ropas “reveladoras”. En el caso de los pantalones, la regularización de su uso se encuentra en los códigos de uniformes de mujeres de colegios y liceos públicos que todavía no permiten a sus alumnas asistir con pantalones a clases y mantienen el uso obligatorio de faldas. Por otro lado, el empleo de la bandera estadounidense y los patrones militares son hoy en día mayoritariamente aceptados, e incluso, en el caso de la bandera, transmiten el mensaje opuesto al original, al ser utilizados en gran parte por la población más conservadora del país con la intención de demostrar patriotismo más que protesta contra el Estado.

08. 2. ROPA INTERIOR Y LENCERÍA ÉTICA EN EL CONO SUR

En el Cono Sur (Argentina, Chile y Uruguay) el mercado de la lencería feminista y sustentable es escaso. En el levantamiento de información de este proyecto no consideraremos las colecciones “sustentables” de grandes marcas o corporaciones, ya que estas no representan la identidad global de las marcas que las producen. En cambio, tendremos en cuenta pequeñas y medianas empresas que hayan explicitado en sus redes o en su identidad de marca la incorporación de la filosofía sustentable y ética, ya sea en el diseño, la producción y/o la promoción de sus productos de lencería. Con estos criterios establecidos, podemos observar que las PYMES se diferencian en dos grupos.

Por un lado están aquellas marcas que a través de su estética ubican el foco en sus procesos y materiales sustentables. Se pueden reconocer por los diseños básicos de sus prendas y los colores neutros que utilizan para las mismas. Generalmente estas marcas basan su concepto de sustentabilidad en el uso de textiles orgánicos o naturales, como bambú y algodón, el empleo de tintes naturales y diseños cómodos, versátiles y orientados a lo funcional. Algunos ejemplos de estas marcas son [Estudio Madra](#) en Chile, [Get Wild](#) en Argentina y [Estudio Bamba](#) en Uruguay. Además del enfoque en el uso de recursos naturales, es común

que estas marcas hagan alusión o mencionen la producción ética de sus prendas en talleres locales.

En contraste con esto, el segundo grupo recoge mayormente el aspecto feminista, y la confección manual y a baja escala realizada por mujeres, con la creación de prendas con un estilo más sensual que los ejemplos anteriores al incluir encajes y transparencias. En Uruguay se ubica la marca [Loba](#), exclusivamente centrada en el aspecto feminista; [Toru&Naoko](#), en Chile, con diseños cómodos y modernos, además de destacar su neutralidad de carbono; también en Chile está [Kiltrá](#), con algunos de sus diseños que incluyen técnicas de *upcycling*; [Bomba Florinda](#), centra su discurso en el rescate de textiles para la producción y el diseño y confección de las prendas hecho por mujeres en Argentina.



Fig. 54
Lace - 2020
Graduation Collection.

08. 3. REFERENTES: VESTUARIO y LENCERÍA EXPERIMENTAL

En contraste con el mercado tradicional de la moda, se pueden encontrar varix diseñadorxs contemporáneos que se centran en la confección y el diseño de vestuario experimental y vanguardista a través del uso de materiales, procesos y estéticas poco convencionales para la lencería tradicional. Estos diseños suelen alejarse de la funcionalidad de la ropa interior corriente y observan otra manera en la que ésta puede interactuar con sus usuarias, lxs diseñadorxs y quien observa, además de centrar los objetivos de la creación en la comunicación de mensajes profundamente personales y conceptos relevantes para las autoras.

En primer lugar está lx diseñadorx no binarix **Freja Wesik**, radicadx en Suecia. Terminó su licenciatura en diseño de vestuario en la Escuela Sueca de Textiles en el año 2020 con su colección de lencería de graduación *DIY Queer Craft*, la cual luego incorporó a su marca **GUDFREIA**. Desde su identidad no binaria, esta colección, como dice su nombre, busca explorar la mirada y experiencia *queer* dentro de la discusión entre género y vestuario a través de la estética de indumentaria *queer* femenina y una selección de técnicas de oficios manuales y materiales de artesanías como cordones, mostacillas, espuma

y cinta adhesiva, entre otros. Con esta colección, Freja busca darle una voz a aquellas identidades que han sido calladas y tergiversadas en la industria de la moda. Según ellx, sus prendas se encuentran en una intersección entre el glamour y lo vulgar, e invitan a un sentimiento de nostalgia, juego e infantilidad, tanto con sus materiales como con sus colores brillantes y llamativos.



Fig. 55
Lace - 2020
Graduation
Collection.

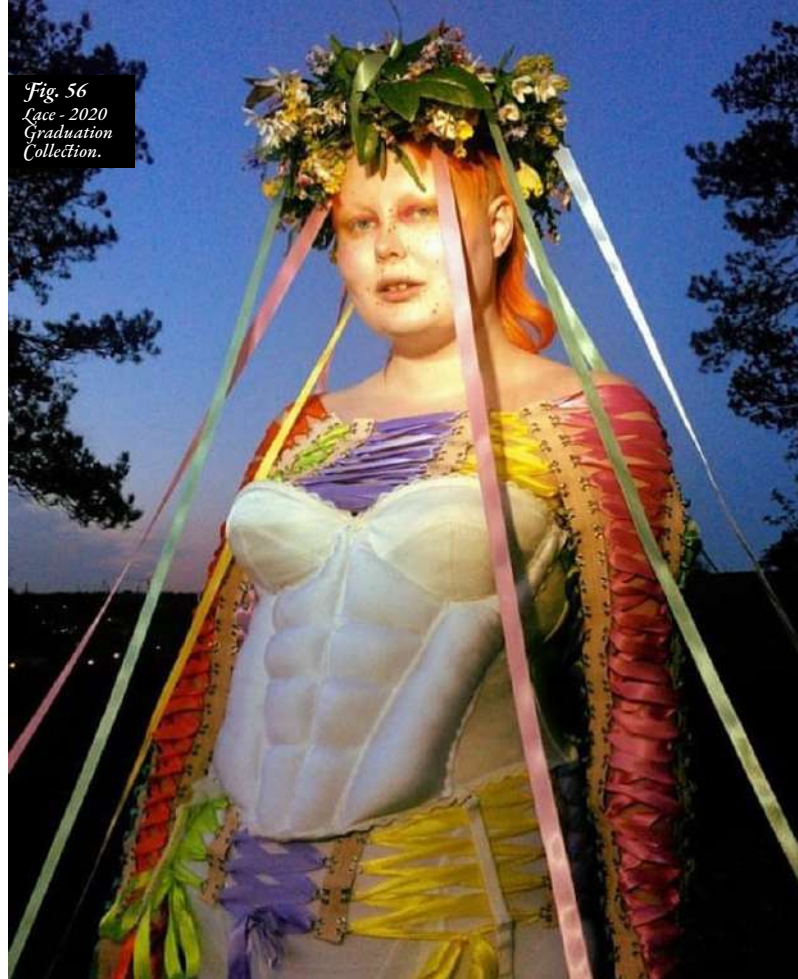


Fig. 56
Lace - 2020
Graduation
Collection.

Niamh Galea, diseñadora de vestuario de la *University of Technology de Sídney*, Australia. Se destaca especialmente por sus dos proyectos titulados *Baba Ganoush* y *Hurry! Ends Soon!*.

Baba Ganoush, desarrollado en el año 2015 consta de una prenda realizada a partir de calicó¹³⁴, teñida con betarraga y repollo, pintada y bordada a mano e incluye botones hechos a partir de resina y vellos púbicos. Este proyecto explora de manera íntima la relación sexoafectiva de la autora como una manera alternativa y personal de expresar afecto. Se propone como oposición y cuestionamiento a la visión que vende la industria de la moda sobre el sexo, con una mirada personal que incluye la suciedad, la mancha, y el desorden que contiene la realidad, con un subversivo enfoque de la sensualidad.

Por otro lado, el proyecto *Hurry! Ends soon!* incluye múltiples prendas de denim¹³⁵ realizadas a partir de pantalones supra-reciclados teñidos a mano, como una crítica al capitalismo, consumismo y la moda rápida, con referencias a los “locos años veinte” y el Art Deco en las siluetas, con el *patchwork* como técnica principal.

Éstos dos proyectos de Niamh Galea, se destacan tanto por los conceptos que incorporan como por sus métodos de producción, abarcando las temáticas de sexo, cultura y consumismo, al mismo tiempo que contrasta con la suciedad, juventud, feminidad, poder e identidad.

134. El **calicó** es un tejido de algodón, realizado con ligamento tafetán, de aspecto rústico debido a los restos de almidón en la fibra que lo compone, el cual está sin blanquear



Fig. 57
Baba Ganoush (2015).

135. El **denim** (mezclilla, tejido vaquero, tela vaquera, tela de jean denim o drill) es un tejido de algodón empleado originalmente en la confección de ropa de trabajo.



Fig. 58
Hurry! Ends soon! (2016).



Fig. 59
Iris Van Herpen
Spring 2021.

En un acercamiento a las grandes pasarelas se observan las piezas de la diseñadora holandesa **Iris Van Herpen**, que realiza siluetas abstractas y escultóricas al combinar tecnología, artesanía y alta costura.

En sus piezas, la diseñadora innova no sólo a partir del biomimetismo y una estética posthumana, sino que también por materiales y procesos de producción como la impresión 3D con biomateriales. Como miembro de la Federación Francesa de la Alta Costura, su trabajo multidisciplinario ha sido exhibido en el Museo Metropolitano de Arte en Nueva York y en las pasarelas de la Semana de la Moda en París en múltiples ocasiones, entre muchos otros espacios destacados, además de haber colaborado con diversos artistas, arquitectos y científicos. Se realiza particularmente en su trabajo sus inspiraciones en el movimiento orgánico y los fenómenos naturales, conceptualizando las colecciones a partir de una profunda admiración por la naturaleza y el planeta.

Para la temporada de primavera 2021, la diseñadora utiliza los hongos como inspiración para sus prendas, aspecto que constituye un antecedente cercano para el presente proyecto de título.

Por último observamos las obras de **Robert Wun**, diseñador de vestuario nacido en Hong Kong y radicado

en Londres. Lanzó su marca el año 2014 y desde entonces ha sido destacado en múltiples revistas como Vogue y ha vestido a estrellas y celebridades como Celine Dion y Lady Gaga.

Wun describe su estilo con las palabras “escape, futurismo y feminismo”¹³⁶; aboga por la inclusión y la diversidad dentro de la industria de la moda e incorpora en sus colecciones el empoderamiento femenino inspirado en las mujeres de su vida. Este tema está especialmente enraizado en su colección otoño/invierno 2021 (AW21) llamada *Amour*. Fue dedicada a su abuela recientemente fallecida, donde las formas de las prendas están inspiradas en las alas de las golondrinas. Este recurso no es algo nuevo para Wun. Ha añadido elementos de la naturaleza en la gran mayoría de sus piezas, incluyendo su colección anterior otoño/invierno 2020 (AW20) que gira en torno a las orquídeas y primavera/verano 2019 (SS19) que reunió múltiples elementos naturales como flores, plantas y maderas.

Al igual que Van Herpen, Robert Wun desarrolla piezas profundamente inspiradas en la naturaleza y los elementos que se encuentran en ella. Pero a diferencia de la primera, las prendas de Wun presentan una forma más tradicional y el uso de materiales y técnicas más clásicas (en comparación a los métodos de alta tecnología que utiliza la diseñadora holandesa).

136. Kessler, Alex. “Robert Wun, el diseñador inclusivo que viste a Lady Gaga”. Vogue México, publicado el 7 de abril de 2021. <https://www.vogue.mx/moda/articulo/robert-wun-disenador-que-viste-a-lady-gaga-quien-es>



Figs. 60-61
E&E - Robert Wun
Otoño/Invierno 2021.



08. 4. ENCUESTA FUNGI

Realizamos una breve encuesta en Instagram con el objetivo de evaluar cuantitativamente el conocimiento de nuestra comunidad virtual¹³⁷ en torno a estados de conservación y datos generales sobre el Reino Fungi.

Incluimos una introducción, cinco preguntas seguidas por sus respectivas respuestas, además de informaciones relevantes (como datos curiosos). A este contenido lo dividimos en 10 imágenes que presentamos como historias en nuestro perfil personal de Instagram durante 24 horas el día 20 de octubre de 2021.

Escogimos el formato por la brevedad y simpleza de la interfaz, que nos entregó libertad a la hora de crear una diagramación atractiva y entrelazar preguntas con contenido. Éste le entrega un aspecto informal a la encuesta, incentiva a los participantes a responder las preguntas, y se les presenta como una propuesta más lúdica y menos académica. La plataforma de Instagram también agiliza el proceso de recolección de datos¹³⁸.

Al momento de diseñar el contenido, utilizamos imágenes de fondo que provienen de diferentes búsquedas en bancos de imágenes e incluimos una de las especies que se están contemplando para el desarrollo de las prendas. El objetivo es llamar la atención del encuestado utilizando colores brillantes y texturas naturales y llamativas, que al mismo tiempo están directamente conectadas con la temática a evaluar.

137. Personas mayoritariamente de 18+ años que viven en diferentes partes del mundo, de diferentes profesiones, edades y género. Se puede asumir que un gran porcentaje de éstos vive o vivió en Chile y se dedica al diseño o a las artes. Éstos aspectos no fueron considerados relevantes al momento de la realización de la encuesta.

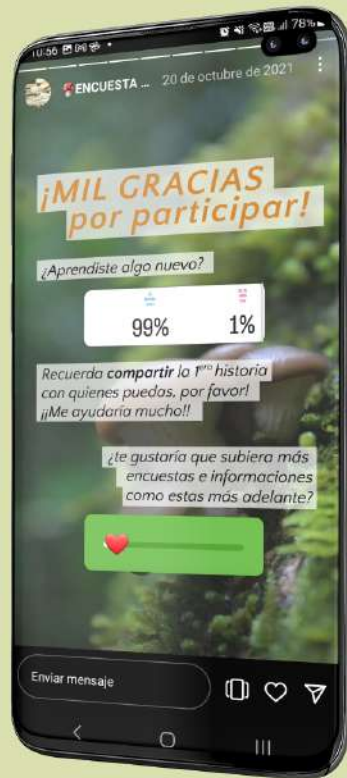
138. Debido al formato, ninguna de las preguntas fueron obligatorias, por lo que la muestra de datos puede variar entre una y otra.



*Figs. 62 a 71
Mockups de la
encuesta.
Autoría propia.*







08. 4. 1. RESULTADOS DE LA ENCUESTA

1. *¿Sabías que esos animales están clasificados en algo llamado **Lista Roja**?*

sí	83	40,3%
algo había escuchado	56	27,2%
no sabía	67	32,5%
TOTAL	206	

2. *¿Sabías que además de **Animales**, también incluye información sobre el estado de **Plantas y Hongos**?*

sí	51	25,4%
lo suponía	52	25,9%
¿qué? ¡no tenía idea!	98	48,8%
TOTAL	201	

3. *¿Sabes cuáles son las categorías de los estados de conservación de la **UICN**?*

¡no sé!	108	57,4%
2: en peligro y fuera de peligro	1	0,5%
3: sin peligro, en peligro y extinto	23	12,2%
¡son muchas! más de 5	56	29,8%
TOTAL	188	

4. *¿Sabías la importancia de los hongos en nuestro ecosistema?*

no lo había pensado	46	26%
sí, me enteré hace poco	70	39%
sí, hace tiempo me fascinan los hongos!	62	35%
TOTAL	178	

5. *¿Aprendiste algo nuevo?*

sí, muchas cosas	134	98,5%
no, ya sabía todo	2	1,5%
TOTAL	136	

08. 4. 2. ANÁLISIS

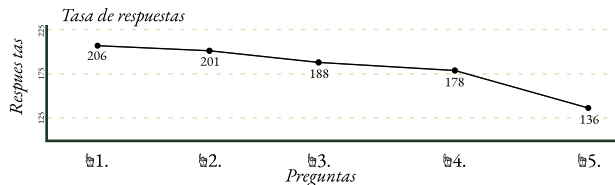
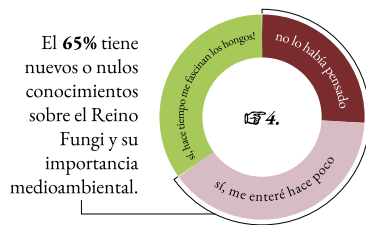
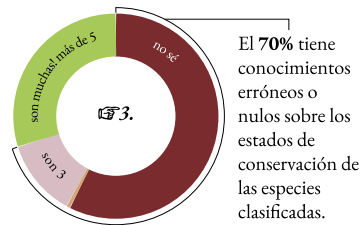
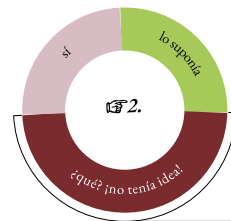
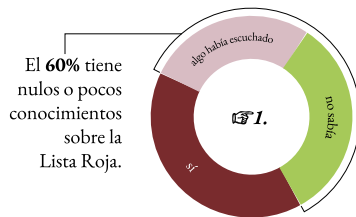
Un análisis de los resultados nos lleva a observar que la pregunta con más respuestas alcanzó una cantidad de 206 personas evaluadas y mientras que las respuestas finales fueron contestadas por 136 personas.

Observamos que, si bien muchas personas sabían algo de la existencia de la Lista Roja o los estados de conservación, fue la gran minoría quienes realmente estaban al tanto de su profundidad de estudio o de su especificidad. Asimismo, observamos que más de la mitad de las personas encuestadas no sabían que el Reino Fungi formaba parte de las especies que estaban categorizadas dentro de la lista.

Finalmente, con toda la información proporcionada, aproximadamente el 98% de las personas encuestadas aprendieron algo en el proceso. Especialmente sobre la importancia de los hongos en el medioambiente (aproximadamente 65% tenía nuevos o nulos conocimientos al respecto), y sus posibilidades de extinción. Esto se puede deber al reciente surgimiento de la temática explorada en los grandes medios como el documental [Fantástico Fungi](#), disponible en *Netflix*.

Figs 72 a 77
Gráficos de autoría propia.

Respuestas a las preguntas



Debido al formato las preguntas tienen diferentes cantidades de respuestas.

5.

98,5% aprendió algo con la encuesta

1,4% ya lo sabía todo

08. 5. EXPERIENCIAS RELEVANTES

08. 5. 1. "LOS OJOS DE CHILE, LOS OJOS DE VIOLETA" (2019)

Con fecha martes 26 de noviembre de 2019, asistí al evento organizado por el Museo Violeta Parra en la sede del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) a fin de:

“reflexionar y trabajar en el contexto de esas movilizaciones bajo el legado de la cantautora chilena (...) para bordar colectivamente 200 ojos en homenaje a las personas que han perdido su vista por el uso de perdigones en las manifestaciones. Para Violeta Parra, el ojo simboliza la mirada social de su arte”¹³⁹.

Debí inscribirme por correo con anticipación y en el museo contaban con todos los materiales necesarios para realizar la actividad. Durante dos jornadas con una duración aproximada de dos horas y media cada una, con 100 participantes cada día, el proyecto se finalizó uniendo todos los ojos bordados por los participantes, creando un gran pasacalle de arpillera bordada que se extendió en la Plaza Dignidad especialmente por ser el epicentro del estallido social del 2019.

139. “Taller masivo de bordado ‘Los ojos de Chile, los ojos de Violeta (...)’, Mssa. cl, publicado el 18 de noviembre de 2019, <https://www.mssa.cl/events/event/taller-masivo-de-bordado-los-ojos-de-chile-los-ojos-de-violeta/>.



Fig. 78 Pasacalle finalizado frente al monumento central de Plaza Dignidad. Publicado el 11 de diciembre 2019.

Fig. 79 Ojo bordado en arpillera. Autoría propia.



08. 5. 2. MATERIALIDADES Y BORDADO (2020)

Durante octubre del 2020 asistí de forma online a dos sesiones de un taller teórico de materialidades y bordados impartido por **Melina Rapimán**: “artista textil mapuche, diseñadora de vestuario, ilustradora, guionista y feminista. [Interesada] en el rescate de los oficios y las técnicas textiles, como el bordado”¹⁴⁰.

Durante dos jornadas realizadas a través de *Zoom*, con fechas 8 y 15 de octubre, Rapimán hizo una explicación detallada de los diferentes materiales utilizados para el bordado y la costura. Entre ellos se destacó el bloque dedicado a reconocer e identificar diferentes tipos de telas y textiles, ya sea por su hilado o por su composición de materiales (orgánico o sintético). Para esto se envió como material adicional una guía para reconocer diferentes tipos de textiles a través de la quema de una muestra¹⁴¹. Esta guía explica las características de la tela al momento de acercar, mantener y retirar la llama.

En el segundo bloque, exploramos los diferentes tipos de hilos, agujas y soportes encontrados en el mercado para realizar bordados tradicionales, arpilleras y estilos más contemporáneos como el bordado libre. El curso finalizó estableciendo una relación entre los diferentes tipos de materiales y cómo podemos utilizar sus combinaciones para lograr diferentes proyectos.

140. Bitácora de Cine, “Melina Rapimán realizará el taller ‘Hitch and Fashion: Análisis del vestuario como lenguaje simbólico en Hitchcock’”, BITÁCORA DE CINE (blog), publicado el 12 de abril de 2021.

141. Encontrado en el anexo.

Rapimán estuvo siempre muy disponible para resolver dudas. Se desarrollaron ambas jornadas con mucho respeto y comprensión tanto por parte de Melina, como del resto de las participantes. Si bien este taller fue teórico y no implicó la creación de ningún producto final, los conocimientos obtenidos nos ayudaron al momento de escoger y decidir los textiles que utilizamos en este proyecto.

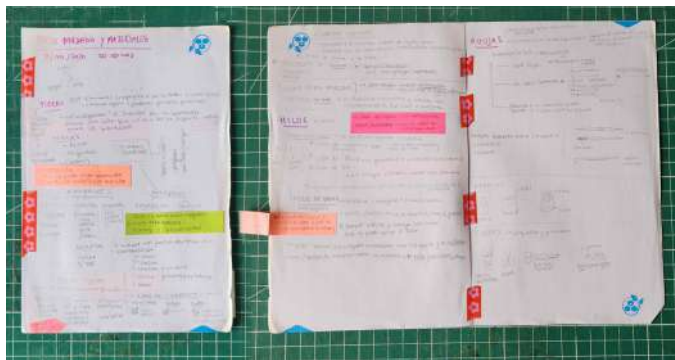


Fig. 80
Apuntes de creación propia, realizados a lo largo del taller de *Materialidades y Bordado*, 8 y 15 de octubre del 2020.

08. 5. 3. FIBRAS SENSIBLES (2021)

Durante los meses de marzo y abril del 2021 fui parte del club de lectura *Fibras Sensibles* de la plataforma **Fashionerd.cl**. Este curso fue impartido por Martina Barroeta, directora y editora de esta plataforma, donde a lo largo de cuatro sesiones leímos y conversamos sobre textos relacionados tanto a la insostenibilidad del mundo de la moda tradicional, como también críticas a diferentes ramas de la moda ética y el desarrollo de este concepto en particular. El curso proveía de textos tanto en inglés como en español y la participación, si bien fue mayoritariamente de mujeres chilenas, era abierta a todo público, por lo que contamos con un compañero chileno y también con una compañera colombiana. Asimismo, descubrimos que los participantes eran de áreas diferentes, como el diseño y confección de vestimenta, periodismo, ingeniería, entre otros.

A lo largo de las sesiones Martina compartía con lxs participantes los textos, para luego conversarlos entre todxs durante una videollamada una vez a la semana. Los textos leídos a destacar son *Una Crítica al Paradigma de la Moda Ética* por **Efrat Tseñlon**; *La Moda, Su Zona de Sacrificio y la Sostenibilidad* por **Sandra Niessen**; y *Green is the New Black: El Celebrity Chic y el Feticchismo de la Mercancía “Verde”* Por **Theresa M. Winge**. Todos estos textos

fueron entregados tanto en inglés, su idioma original, como en la traducción realizada por la misma coordinadora del club.

No sólo fue interesante el contenido de los textos, sino que la gran variedad de perspectivas con las que se abarcaban dichos textos durante las reuniones daban para reflexiones muy interesantes. Tanto sobre sustentabilidad, como el imaginario del diseño de vestuario que cada persona traía a la conversación y las perspectivas sobre arte y diseño. Entre ellas, se destacan las conversaciones sobre la inclusión dentro de la moda, y el propósito de la misma para nosotrxs dentro de nuestra cultura y para nuestra especie. Es decir, ¿para qué sirve la moda? Algunas de las observaciones sobresalen, entre ellas el vestir como lienzo de lucha, que sigue el concepto trabajado a lo largo de nuestra investigación de las prendas como artes utilitarias que cumplen un propósito, no sólo funcional, sino también simbólico y comunicativo. De esta manera, se pone en evidencia la responsabilidad de quien diseña, para que el lenguaje con el que se desea comunicar también sea recibido por el destinatario, sean lxs usuarixs de la prenda o quienes la observan.

Otra temática relevante que se discutió durante las sesiones fue el impacto del colonialismo y el eurocentrismo en el mundo de la moda, así como la introducción del concepto de *Ng-Moda* presentado por

la autora Sandra Niessen, quien lo propone como la negación de los méritos y la validez de las tradiciones de las culturas indígenas colonizadas¹⁴²:

“La neutralidad del término ‘moda mundial’ contrasta con las tumultuosas circunstancias que han llevado, y siguen motivando a los pueblos indígenas de todo el mundo, a renunciar a los sistemas de vestimenta emergentes en su propia cultura y adoptar la vestimenta de Occidente”¹⁴³.

Desde esta perspectiva, abordamos la supresión de las técnicas de confección y diseños de vestimentas presentes en culturas colonizadas, en que a lo largo de décadas, incluso siglos, se desarrolló un estilo particular en cada una de las culturas indígenas que fueron desvalorizadas y desplazadas en favor de la moda occidental. De esta manera, la autora afirma que un síntoma de la definición colonial de moda es que deja fuera del marco teórico la no-moda, que forma parte de la mitad del bifurcado sistema de la moda¹⁴⁴.

Niessen incluso llega a criticar el concepto de “*craft*” (oficio) en el contexto del vestuario, ya que es un término que ha invisibilizado técnicas y prácticas indígenas de producción de vestimenta:

142. Sandra Niessen, “Fashion, its Sacrifice Zone, and Sustainability”, *Fashion Theory*, vol. 24, núm. 6 (2020): 859–877, 864. [Traducción Propia].

143. Ibid., 866.

144. Ibid., 868.

“[El término] ‘craft’ lo sitúa relativo a lo industrial de la producción de vestuario en una posición inferior, menos relevante, del pasado [...] El término ‘craft’ hace referencia a técnicas y marginalidad económica, pasatiempos y, cada vez más, [...] una atracción turística”¹⁴⁵.

145. Ibid., 869.

Concluye su idea al resaltar que “el sector de las artesanías ha sido víctima de la noción colonial de progreso”¹⁴⁶. De esta forma, podemos observar la discriminación que recae sobre los oficios, las artes textiles y las artesanías, que no solo sufren por la discriminación sexista, sino también por una perspectiva eurocentrista y racista.

146. Ibid.

Finalmente, aborda el tema de la resignificación de la moda. “A menos que la vestimenta tenga significado, continuará siendo desechable”¹⁴⁷. Desde esta perspectiva, también aborda la pregunta si en el proceso de esta resignificación, la *moda* debiese ser salvada en el proceso. Como hemos mencionado anteriormente, esta tesis plantea la propuesta de una moda consciente y ética. Así como Larry Shiner propone la existencia de los sistemas del arte, se pueden observar también sistemas de la moda. En este mismo sentido, se plantearía que, así como los sistemas del arte se han transformado a través del tiempo, los sistemas de la moda tendrían la misma capacidad de mutar junto con los cambios de la sociedad en su totalidad.

147. Ibid., 871.

08.5.4. VENTAS Y FOTOGRAFÍA DE VESTUARIO - ZAZA DORALI (2022-23)

Entre los meses de octubre de 2022 y abril de 2023 desempeñé el rol de vendedora en la tienda de ropa masculina **Zaza Dorali**, que ofrece prendas de vestir desde básicos casuales hasta trajes de tres piezas. Todas sus prendas son de diseño y fabricación nacional y ya que se fabrican con telas de alta calidad importadas y el metraje es limitado, también son exclusivas, existiendo aproximadamente 12 prendas por modelo. La tienda opera en la *Galería Drugstore* hace aproximadamente 25 años; con altos y bajos a lo largo del tiempo, se mantiene como un clásico de las tenidas formales de hombre. Trabaja con una amplia cartera de clientes importantes en el mundo de las artes, así como también diseñó y confeccionó el vestuario de los deportistas chilenos para la ceremonia inaugural de las Olimpiadas Tokyo 2020. Con esta trayectoria, observamos que el negocio se mantiene debido a la calidad de la materia prima y de la confección de las prendas, junto con su estilo particularmente bohemio y europeo dentro del mercado chileno.

El diseñador chileno Francisco Tapia mantiene permanente contacto con el punto de venta, y su experiencia en el mundo de la moda es digna de admirar. Es por esta razón que tuve la oportunidad de aprender y desarrollar mis conocimientos trabajando con él,

además de poner en práctica conocimientos teóricos que tenía sobre arreglos, modificaciones de prendas y cómo realizar indicaciones para trabajar con talleres de confección, al igual que practicar el reconocimiento de textiles y la observación de las prendas para identificar diferentes calidades de materias primas y técnicas de costura que sigan las exigencias de la marca. Asimismo, trabajando como vendedora en la tienda, tuve la oportunidad de conocer aspectos prácticos de la sastrería como la toma de medidas, ajuste de bastas, mangas y entallados, entre otros.

A partir del mes de abril, comencé a incursionar en la fotografía de productos para web y e-commerce. Este trabajo me permitió observar las prendas desde una perspectiva diferente y abordar no sólo la estética de los diseños en forma presencial y dependiente de otros sentidos como el tacto; sino con una perspectiva gráfica, que comunique la pulcritud del producto en una presentación online, y considere aspectos del marketing digital como la calidad de las fotografías, la entrega de detalles, y todos los aspectos técnicos de la fotografía para prendas y accesorios.

Asimismo, durante este año presté otros servicios de diseño y asistencia para la marca de forma freelance, como la realización de las gráficas para el aniversario de la marca, que se exhiben de forma física con un vinilo autoadhesivo en la vitrina de la tienda, las gráficas de las



redes sociales y página web, e impresas en invitaciones para una celebración al final del mes de agosto. También realicé creación de contenido para Instagram, como reels y publicaciones, asistencia en sesiones de fotos, entre muchas otras actividades organizacionales dentro de la tienda.

Fig. 81
Collage de fotografías tomadas para web.
Prendas de Zāza Dorali. Fotografías propias.

08. 5. 5. "SIMPOSIO DE FIN DE INVIERNO" 1° BIENAL DE ARTES TEXTILES (BAT) - MAVI UC (2023)

“¿Cuántas personas, lágrimas y experiencias están detrás de ese tapiz?

¿Cuántas lecturas y conversaciones hubo detrás de una puntada?”¹⁴⁸

-**Carolina Urzúa**

La participación en la Primera Bienal de Artes Textiles fue una experiencia enriquecedora para mi percepción de los textiles en el mundo de las artes, de los oficios y de la academia. Se trató de “un encuentro que busca generar un intercambio y un diálogo en torno al textil y todas sus expresiones culturales, [contó] con la participación de **Paulina Brugnoli, Carolina Arévalo, Patricia Ruiz, Paola Moreno** y el equipo BAT”¹⁴⁹. Este encuentro se llevó a cabo en el Museo de Artes Visuales de la Universidad Católica el día 7 de septiembre del 2023.

Principalmente, mi interés se concentró en las secciones de conversación: la primera entre Paulina Brugnoli y Carolina Arévalo; y la segunda entre Paola Moreno y Patricia Ruiz, moderada por Carolina Urzúa.

Conectando ambas conversaciones, noté un énfasis en los conceptos de abstracción y color. Brugnoli recordó sobre la vida en espacios rurales:

148. [Transcripción propia]. Carolina Urzúa. “Simposio de fin de Invierno”, 7 de septiembre de 2023, MAVI UC.

149. BAT Bienal Arte Textil, “Invitación Simposio de fin de Invierno” (correo electrónico), 7 de septiembre de 2023.

“Los hombres se iban a trabajar a las minas y las mujeres se quedaban criando y tejiendo... ¡Úf, y cómo tejían! Tejían cosas maravillosas con unos colores, [pero] en condiciones deplorables”¹⁵⁰.

Más adelante explicó cómo estos colores eran utilizados para comunicarse con las deidades y con el resto de la comunidad, ejemplificado con el uso de un azul-turquesa en un telar, con un significado simbólico pidiendo por buenas lluvias para las cosechas, y la capacidad que se tiene para ver ese color y pensar en “agua”, sin la necesidad de palabras o las formas realistas de un lago o un río. Simplemente con la abstracción a nivel de color es suficiente.

Además asevera que “el tejido es una práctica milenaria e histórica, pero también es genético. Nosotros somos todos un tejido”¹⁵¹, refiriéndose tanto al nivel de células y ADN, como también a las conexiones interpersonales entre las personas y los seres vivos. Estas afirmaciones resonaron en torno al análisis simbólico del micelio, donde un tejido conecta a una persona con la otra, “tejiendo” una comunidad.

Por otro lado, Paola Moreno (Docente PUC) y Patricia Ruiz (Escuela Libre Textil) mantuvieron una conversación sobre la participación de las artes textiles en el ámbito académico universitario, versus su presencia como un oficio aprendido mayoritariamente por mujeres a

150. Paulina Brugnoli. “Simposio de fin de Invierno”, 7 de septiembre de 2023, MAVI UC. [Transcripción propia].

151. Ibid.

través de la práctica y, muchas veces, bajo la mentoría de otra mujer. Éste debate abrió la duda, no sobre si las artes textiles merecen un espacio en las universidades, sino ¿cuál es ese espacio? ¿Y cuáles son las formas de enseñarlas? Moreno explica la lucha histórica por mantener los oficios textiles fuera de las universidades, exponiendo una dualidad entre el pensar y el hacer, donde las instituciones universitarias tienden más a lo primero, y los oficios manuales y textiles, a lo segundo.

Con una experiencia contrastante, Patricia Ruiz Delgado se formó como trabajadora social y aprendió a bordar



Fig. 82
«Corazones: Ni una menos».

de forma autodidacta en un momento difícil en su vida. Su primera exhibición fueron bordados de su autoría en “Bordado y Memoria: Corazones Ni Una Menos”.

Esta colección surge a partir de la representación de víctimas de femicidios durante el año 2016, donde cada una cuenta con un corazón bordado, su foto, y una descripción del caso de su asesinato. Ahora imparte talleres de bordado en la Escuela Libre Textil, para mujeres de bajos recursos y de zonas rurales. Esta escuela fue fundada en el año 2019 “con el propósito de crear espacios de reflexión e intercambio de saberes entre mujeres textileras, y para difundir oficios y prácticas en torno a estos haceres”¹⁵². En este espacio, se indica que uno de sus objetivos es revalorizar saberes, reflexiones, investigaciones y procesos que surgen a partir de la práctica, más que de los estudios académicos. Es por esto que para exponer “no se exige ningún tipo de nivel académico formal”¹⁵³. Ruiz indica que “ha sido la memoria la que se ha expresado a través del bordado, yo solo fui un instrumento”¹⁵⁴. A partir de esta filosofía, ha enseñado a muchas mujeres a expresar su propia memoria a través del bordado. Recuerda un ejercicio que suele hacer en las primeras sesiones en donde indica a las participantes que se presenten a través de un corazón. Es allí donde ellas “mapean” su vida y sus sentires a través de la abstracción y los colores. Son estos los pilares que ella propone para la creación de piezas valiosas.

152. “La Escuela Libre Textil es una agrupación informal, sin fines de lucro, autogestionada y colaborativa. Nace en febrero de 2019 [...] A lo largo de estos años, hemos organizado tres ciclos de encuentros presenciales y virtuales en formato de charla; en estos círculos de mujeres, abiertos y gratuitos para la comunidad [...]” Escuela Libre Textil, [Escuela Libre Textil, Escuela Libre Textil, cl, consultado el 2 de octubre de 2023, https://escuelalibretextil.cl/](https://escuelalibretextil.cl).

153. Ibid.

154. Patricia Ruiz. “Simposio de fin de Invierno”, 7 de septiembre de 2023, MAVI UC. [Transcripción propia].

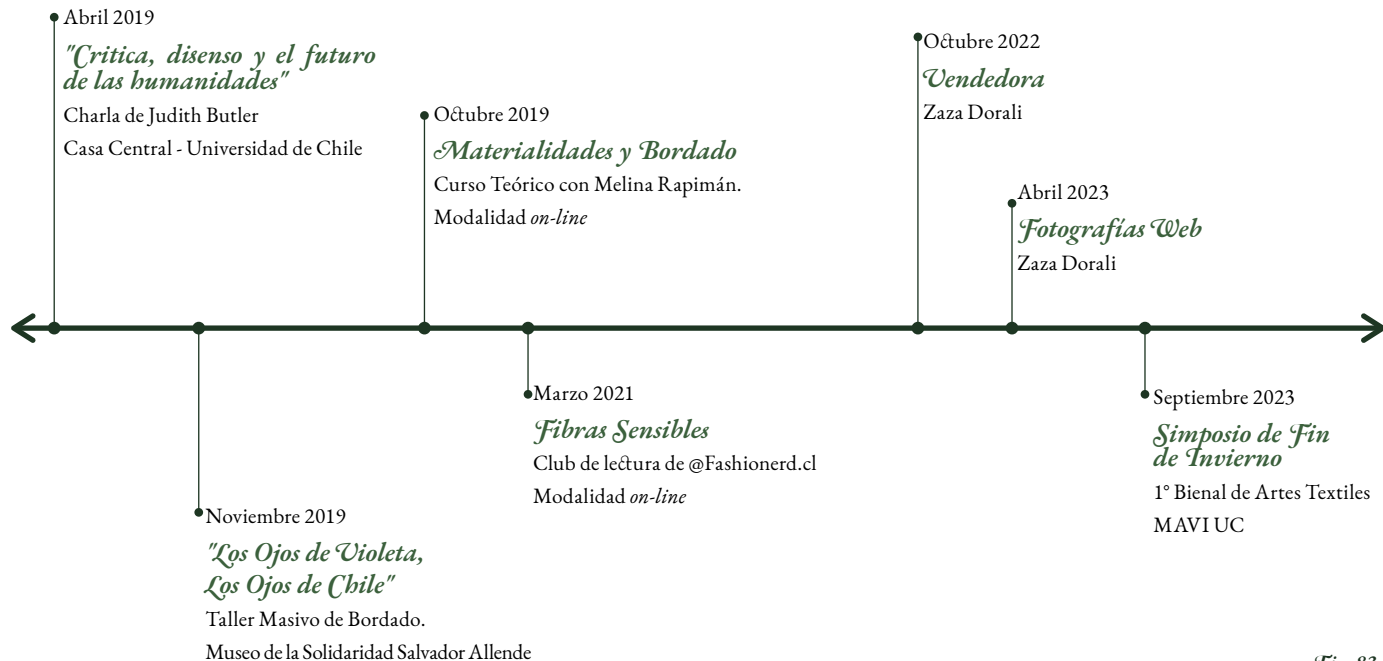


Fig. 83
 Línea de tiempo de experiencias relevantes, autoría propia.



Fig. 84
Máquinas de bilado de
textiles reciclados, Ecocitex.

08. 6. PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS

Los procedimientos metodológicos de este proyecto serán inspirados en los procesos que utilizan mujeres emprendedoras o pequeños talleres que trabajan el *upcycling* textil. Algunas de estas creadoras fueron entrevistadas durante el 2019: Taller Clio, Tenaz Slowfashion, Katherine Melo y en especial Amateamalo y Des.Hecha, quienes trabajan en el ámbito de la ropa interior y la ropa supra-reciclada. A estas, se agregan exponentes internacionales como 12-NA, Juana Díaz y numerosos emprendimientos de lencería con perspectiva de género como Toru & Naoko y Bloody Mary Lingerie. Al observar esta muestra, logramos ubicar el proyecto en el contexto del mercado actual, con el fin de obtener una comprensión de las estrategias de trabajo y diseño que emplean estas creadoras para aplicarlas al proyecto.

09. ANÁLISIS Y CONCLUSIONES PRELIMINARES

A lo largo de esta investigación hemos establecido una sólida base teórica sobre la cual construir nuestro proyecto. Se destaca principalmente la importancia de las personas y de los objetos, actores y actantes, dentro de la sociedad para llevar adelante movimientos sociales que impulsan nuestras comunidades hacia adelante. Sin uno o el otro, estas circunstancias no serían iguales. La acción individual y colectiva, presentada como una red de conexiones interpersonales nos permite inmediatamente generar una relación entre los seres humanos y los hongos, al ser también el micelio una red de comunicación y nexos a través de los cuales distintos organismos se relacionan entre sí.

La expresión de la identidad y la resistencia frente a las normas sociales forman parte esencial de este proyecto, sentando las bases ideológicas frente a la cual nos ubicamos, y creando un espacio donde el eco-feminismo se presta como un lazo que une el pensamiento y la acción contestataria. Es por esto que a través de los procesos de imaginación y creación se realiza una propuesta donde convergen los oficios

textiles con la resistencia a las grandes instituciones a través del craftivismo y el supra-reciclaje, y se comprende el rol destacado que juega la producción social del arte en nuestras comunidades. Entonces, se entiende la lencería y la ropa interior como un espacio privado desde dónde autonomía y emancipación se presentan como protagonistas, y, a su vez, resignifican y elevan el valor signo de prendas de segunda mano para convertirlas en piezas únicas y a medida frente a la industrialización y el impacto medioambiental que aparecen en las industrias textiles y el *fast-fashion* en el mundo.

Dentro de este contexto, se enfatiza la unión entre los seres humanos y sus producciones, con la naturaleza, que a lo largo de la historia se han presentado como opuestos, más que como partes de un todo global. Observamos una íntima relación entre las mujeres, el medioambiente y el activismo textil, donde se distingue una necesidad de abarcar nuevas formas de comunicar la problemática del impacto que tiene la moda rápida en nuestras especies endémicas, siendo el reino Fungi el más infravalorado.

El activismo textil forma parte de la corriente craftivista, término acuñado en 2003. Sin embargo, ha sido una herramienta utilizada por mujeres a lo largo de generaciones, alrededor de las múltiples actividades de los oficios manuales. Las mujeres han utilizado esta



Fig. 85
Campana "Quién hizo mi ropa",
Fashion Revolution.

herramienta a conciencia y “accidentalmente” miles de veces en el último siglo y más recientemente esto ha ganado cierta atracción en el mundo de las artes. Estas acciones abarcan a la mujer como agente de cambio en el aspecto de los movimientos sociales y se observa la oportunidad de crear piezas que se adhieran a la revalorización de los oficios, criticando a la industria textil y su falta de responsabilidad para con el medioambiente y con las personas involucradas en sus procesos productivos. Asimismo, la perspectiva eco-feminista nos permite observar a la mujer como un ente completo, y no sólo observa la figura final adherida a un cánón de belleza, sino la comodidad y el respeto a la anatomía de cada cuerpo. Mediante nuestros procesos de producción, a través del drapeado sobre personas reales y confecciones a medida, esto se plantea como aspecto integral la forma orgánica del cuerpo femenino, sin recurrir a artículos restrictivos, incómodos o directamente nocivos para el cuerpo, y junto con realizar una crítica a la oferta sexista del mercado actual, que utiliza sus diseños para realzar los estereotipos de belleza.

10. EL PROYECTO

10.1. DESCRIPCIÓN

Una vez establecido el marco teórico del proyecto, podemos aterrizar y comprender el proyecto en sí. Este comprenderá una pequeña colección de cinco conjuntos de lencería inspirada en hongos endémicos de Chile amenazados y en peligro de extinción. Todas las prendas serán realizadas a partir de materiales textiles supra-reciclados.

Este proyecto observa aspectos de todas las raíces teóricas que mencionamos previamente. En un principio, abarca el aspecto feminista desde múltiples ángulos. Principalmente, contempla una confección autogestionada y diseños que se adaptan naturalmente a la usuaria, que ofrezcan soporte pero sin restringir o presionar el cuerpo innecesariamente. De esta manera, se explora diseños que se diferencian de la mirada masculina utilizada normalmente al momento de crear piezas de lencería y se prioriza el gusto e intereses de la usuaria.

Igualmente, confeccionaremos todos los atuendos a partir de materiales sustentables como ropa de segunda mano o textiles rescatados, por lo que evitaremos el consumo de nuevos materiales e incorporaremos así el concepto de economía circular como

primera manera de alejarse del sistema de producción y consumo capitalista que criticamos en el marco teórico. Junto con esto, las piezas realizadas serán únicas, oponiéndose a la creencia de que la confección de indumentaria tiene que ser masiva y serializada para ser valiosa y confrontar así la posibilidad de sobreproducción de prendas, que es uno de los mayores factores que provocan el desecho. Con este enfoque, priorizamos el mensaje del proyecto al alejarlo del modelo de negocios industrializado y capitalista del diseño de modas y lo acercamos a su propósito como pieza de diseño enfocada en la comunicación del mensaje ecofeminista.

Por último, en este proyecto incorporaremos aspectos claves de la historia del diseño de moda para las mujeres, en especial la lencería. El diseño de las prendas se enfoca principalmente en la idea de la identidad y cómo los intereses, valores y motivaciones del individuo pueden traducirse en una estética particular, enfatizando el aspecto de que las prendas de vestir sean utilizadas como medio de comunicación de la identidad propia y no como objetos puramente

funcionales. De la mano con este punto integramos el valor de la autopercepción de la identidad con la especificación de la ropa interior y la lencería, que traducen las complejidades de dicha identidad a un objeto tanto simbólico como funcional. Además propondremos una alternativa a la confección de prendas tradicionales como inspiración a las espectadoras y a aquellas mujeres que observen el proyecto para activar un diálogo que cree conciencia sobre las problemáticas medioambientales que rodean a los hongos y las especies nativas del cono sur y sobre alternativas a las clásicas prendas y costumbres que acostumbramos a ver y el abrirse a la posibilidad de una manera distinta de hacer las cosas.

10. 2. OBJETIVOS

10. 2. 1. GENERAL

☞ **Activar** una interacción entre ecología, feminismo y oficios textiles a través del diseño.

10. 2. 2. ESPECÍFICOS

☞ **Levantar información** sobre feminismo, ecología, moda y oficios textiles, que entregarán un contexto dentro del cual se enmarcará el proyecto.

☞ **Analizar** los diferentes componentes para encontrar vínculos entre sus contextos históricos y simbolismos.

☞ **Desarrollar** una colección de lencería ética con un enfoque feminista y ecológico a través del uso de materias primas sustentables y la autogestión.

☞ **Evaluar** los diseños mediante la recepción de un público atingente al usuario.

10. 3. MODELOS-USUARIAS

En esta sección, se proporcionará una descripción detallada de los modelos que serán incorporadas a este proyecto. Al tratarse de una propuesta altamente experimental y personal, cuenta con una característica autobiográfica que es innegable. Las usuarias de las prendas desempeñarán un papel fundamental en la culminación del proyecto. Para contextualizar la identificación de las participantes y comprender quiénes son, utilizaremos sus características y su relevancia para el estudio es esencial para contextualizar la investigación.

Principalmente hemos hablado a lo largo del marco teórico acerca de mujeres e identidades femeninas. Ellas serán las bases en las cuales escogeremos a nuestras mujeres. Al tratarse de un proyecto con una cualidad presencial, las usuarias deben vivir en Santiago de Chile al momento de la confección de las prendas. Si bien generalmente existe una mayor especificación para el uso de un producto, es importante destacar que para la lencería, no existe máximo de edad, un tipo de cuerpo o tono de piel específico que pueda ser excluido de este ámbito.

Se visualizó en un principio tener la mayor variedad de modelos posibles, para representar y visibilizar diferentes cuerpos, tonos de piel, expresiones de género y edades, entre varias otras características. Propuse la búsqueda de modelos en mi círculo de amistades para asegurar un compromiso con el proyecto. La selec-

ción de los cinco modelos finales entregó un rango diverso de las características previamente mencionadas.

La selección de los modelos fue crucial para el avance del proyecto ya que, al tratarse de piezas únicas y hechas a medida, lo primero que se necesita es un cuerpo al cual vestir. Como último y mayor criterio de selección estuvo el compromiso demostrado por los modelos, con los cuales se llevaron a cabo conversaciones que, si bien casuales, sirvieron como indicador cualitativo de su voluntad de participar en el proyecto. En esta misma línea de pensamiento, se trabajará en conjunto con ellas para asegurar su comodidad con las prendas ya que uno de los ejes principales de la filosofía de este trabajo es crear para mujeres reales y tener en cuenta la identidad única de cada una.

Es importante destacar que al tratarse de un proyecto creativo, inspirado en mis intereses personales, cuenta con un aspecto altamente autobiográfico. El proceso fue llevado a cabo durante las varias cuarentenas de la pandemia del Covid-19. Por lo mismo, de cierta forma fue ideado como una manera de conectar con otras mujeres de Chile y del mundo a través de mi propio cuerpo y expresión.

En un caso ideal, realizaríamos este proyecto con una multiplicidad de mujeres en Chile, de distintas edades,

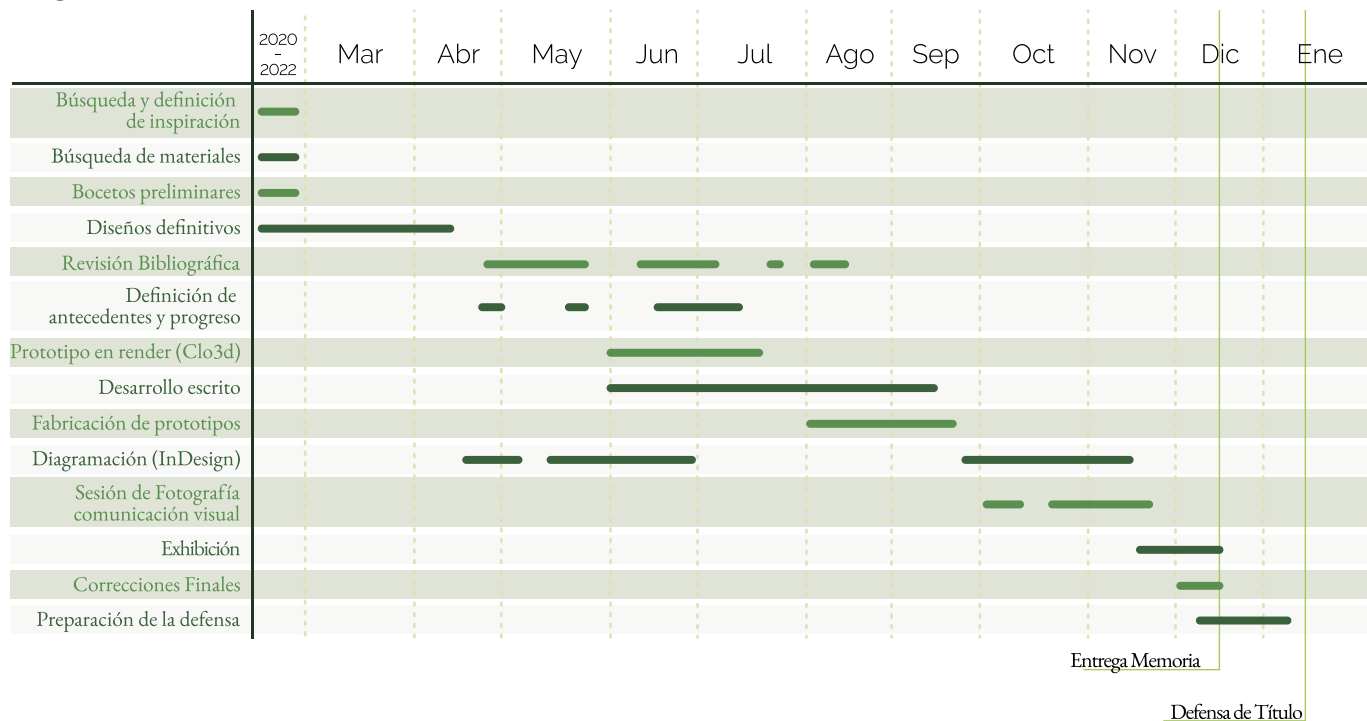
tallas, capacidades, etnias y procedencias. Cada una de ellas representaría diferentes cualidades esenciales para personificar la heterogeneidad de la vivencia de la identidad femenina, a modo de apelar a todas las mujeres con la puesta en escena de estas prendas, y respondería a la necesidad de todas ellas de poder acceder o verse representadas en la confección de lencería ética, feminista y sustentable.

10. 4. CONTEXTO

Este proyecto se desarrolló en Santiago, Chile, e incorporó inspiración de distintas regiones chilenas. A futuro, se puede expandir al resto del Cono Sur, con la creación de nuevas colecciones que utilicen como inspiración hongos de distintas áreas de la región latinoamericana.

Se proyecta hacia el Cono Sur, dado que, más que una presencia física, esta colección busca construir puentes culturales, conectando comunidades a través de prendas que reflejan la diversidad única de cada entorno. Este paso no solo implica exploración gráfica y formal, sino un compromiso profundo con la autenticidad cultural y ecológica. Al trascender fronteras geográficas, este proyecto se posiciona como un embajador de la creatividad sostenible, celebrando la riqueza de la cultura y la funga del Cono Sur a través de la lencería.

10.5. CARTA GANTT



10. 6. GESTIÓN ESTRATÉGICA

Tratándose de un proyecto de creación que pretende alejarse lo más posible de la idea capitalista y de mercado, los costos y ganancias del mismo serán, si bien mínimos, no una de las preocupaciones principales. La mayor inversión de este proyecto serán las clases con Paulina Hormazábal, con el objetivo de realizar los moldes y los prototipos. **Se realizaron 9 módulos de clases de 3hrs cada uno, con un costo total de \$450.000clp.**

A nivel de insumos, los textiles a reutilizar serán principalmente adquiridos en el galpón de ropa por kilo Siria Sur. Herramientas como tijeras, alfileres y agujas e hilos serán proporcionados por el taller de Paulina Hormazabal, junto con máquinas de coser recta y overlock. En contraste, otros instrumentos utilizados fuera de las clases con Paulina, como por ejemplo, maniqués, serán prestados y luego devueltos a sus dueños originales.

Este proyecto será en su totalidad autogestionado, con las colaboraciones de la comunidad que rodea la investigación. Se espera poder compartir los resultados con la misma a través de plataformas digitales como Instagram y contar también con un espacio de exhibición para socializar los diseños con la comunidad.

Fecha	Producto/Servicio	Valor
27.06.23	Reunión inicial con Paulina Hormazábal	\$20.000
01.08.23	Clases 1 y 2 Paulina Hormazábal	\$100.000
07.08.23	Siria Sur - compra ropa segunda mano	\$8.400
09.08.23	Clases 3 y 4 Paulina Hormazábal	\$100.000
22.08.23	Clases 5 y 6 Paulina Hormazábal	\$100.000
05.09.23	Clases 7 y 8 Paulina Hormazábal	\$100.000
12.09.23	Clases 9 Paulina Hormazábal	\$50.000
	Suscripción Clo3D - Estudiante (x 6 meses)	\$135.000
	Suscripción Adobe - Estudiante (x 12 meses)	\$195.000
30.09.23	Difusor De Luz Reflectante Para Fotografía	\$8.900
20.10.23	Pezoneras Adhesivas x30	\$5.554
01.11.23	Calzón Invisible x3	\$10.206
03.11.23	Catering (Sesión de fotos)	\$40.000
04.11.23	Entradas al Parque Mahuida	\$10.500
04.11.23	Transporte al Parque Mahuida	\$40.000
15.11.23	Maniqué de lencería x4	\$18.490
15.11.23	Pintura en Spray	\$34.600
	Trabajos de impresión y otros materiales	\$136.328
	TOTAL	\$1.116.978

10. 7. RESULTADOS ESPERADOS

El objetivo de este trabajo se centra en abrir una instancia donde la comunidad pueda, a través de los diseños, crear un espacio de debate sobre la importancia de los hongos en nuestros ecosistemas, así como el impacto de la industria de la moda en el medioambiente y revalorizar el oficio de la costura y la confección, tantas veces invisibilizado dentro de nuestras sociedades.

En el ámbito técnico, el proyecto se traduce en la conceptualización y creación de una colección de piezas únicas, que desafía la concepción de moda y lencería convencional. Para ello, la inspiración se encuentra en la riqueza natural de la flora chilena, específicamente en las especies de hongos endémicos que enfrentan peligro de extinción. La intención es "tejer" una narrativa visual y conceptual, que incorpore elementos de conciencia ambiental y la reivindicación de los procesos creativos dentro de las artes decorativas y textiles.

Se desarrollarán prototipos de 4 prendas, con un total de 8 prendas, diseñadas a medida para 4 modelos diferentes. La culminación artística del proyecto se llevará a cabo a través de una sesión de fotos. En colaboración con modelos, una fotógrafa y una asistente de fotografía, se dará vida a la colección en un look book.

Este documento resaltará las prendas, transmitiendo el mensaje ecofeminista que impulsa la colección. En resumen, los aspectos técnicos del proyecto no solo buscan crear prendas estéticamente impactantes, sino que también aspiran a ser vehículos de conciencia ambiental y expresión feminista.

11. CONTRIBUCIONES

11.1. ACADÉMICAS

El contexto académico universitario deja mucho que desear en cuanto a la unión de las tres áreas de interés principales que reúne esta investigación. En las escuelas de diseño en Chile (principalmente UCH, PUC y UNAB), es estudiado el feminismo en cuanto a las expectativas socioculturales, los oficios textiles y en relación a la producción de prendas en general, así como de manera aislada se han realizado proyectos sobre la producción de vestimenta a partir de materiales sustentables o rescate de textiles.

En universidades argentinas (principalmente la Universidad de Palermo y la Universidad Nacional de La Plata) se han planteado problemáticas que se acercan de manera más directa al motivo de esta investigación, que abarcan temáticas como la lencería observada a través de un lente feminista, y los impactos que tienen los desechos textiles en la industria de la moda latinoamericana y otros países en vías de desarrollo y tercermundistas. Esta clase de investigaciones previamente mencionadas proponen temáticas importantes que estudiar, sin embargo, creo que dejan abierta una intersección de áreas que, a pesar de su especificidad, se tornan relevantes en el contexto actual.

Si bien el proyecto final que se pretende realizar es de creación en diseño, es importante recalcar que sus bases son principalmente experimentales, y busca plantear una reflexión profunda y firmemente apoyada en sus bases teóricas, que reúna a través del diseño los ejes de la lencería, el pensamiento feminista y la producción de indumentaria sustentable.

A partir de esta base teórica se espera poder lograr la producción de piezas experimentales, que reúnan estos conceptos y que sean capaces de comunicar, ya sea de manera explícita o tácita, los pensamientos que la inspiran y comenzar a incorporar al ámbito académico de las escuelas de diseño la producción de vestimenta, no solo sostenible en términos medioambientales, sino además ética en todos sus aspectos.

11. 2. LABORALES

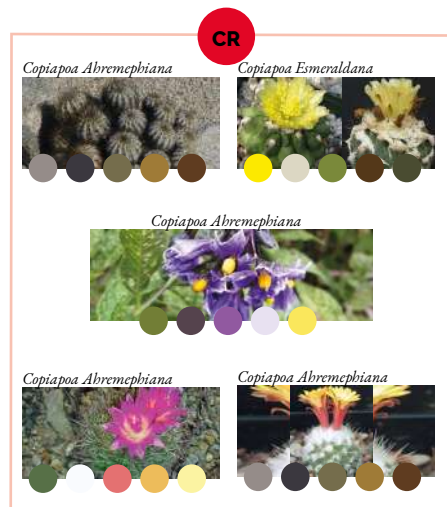
El resultado será principalmente experimental, con el afán de crear piezas para comunicar los aspectos teóricos que se estudian. Al no basarse en la inserción de un producto en el mercado, las contribuciones al ámbito laboral pretenden ser observadas a futuro. Es preciso tomar este proyecto como un primer paso hacia un objetivo más amplio, que es el de concientizar acerca de temáticas ecofeministas y democratizar el acceso a una lencería sustentable, ética y de calidad a mujeres y otras identidades femeninas a lo largo de un diverso espectro de vivencias y situaciones.

Por estas razones, creo que las contribuciones al ámbito laboral pueden ser observadas a corto, mediano y largo plazo por separado. En cuanto al primero, se pretende a través de piezas experimentales con contenido político, proponer una nueva forma de observar la lencería y las piezas de vestimenta para mujeres desde una perspectiva interseccional, a fin de incorporar los valores ecofeministas en su producción, en su diseño y en su impacto medioambiental. A mediano y largo plazo, se pretende tomar este proyecto como un punto de partida encaminado a una gestión más ambiciosa, que incorpore al contexto laboral un aspecto social, que vincule la producción de vestimenta sustentable y feminista con espacios de trabajo basados en el respeto y la contribución a sus trabajadorxs y su comunidad, ya sea en formato de talleres o de material educativo.

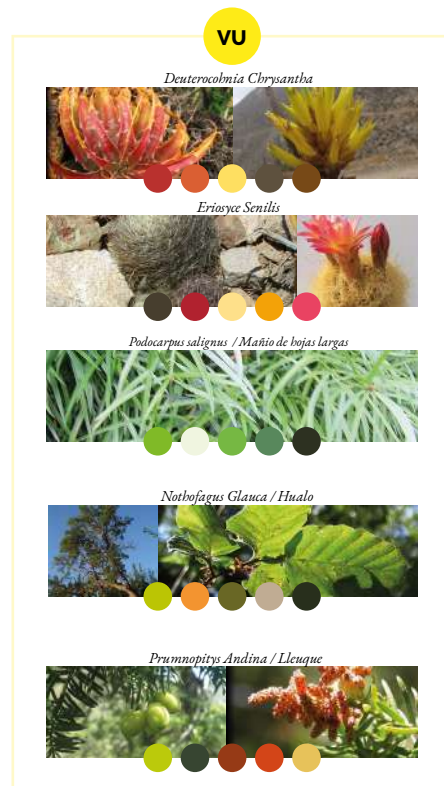
12. PROPUESTA

12.1. DESARROLLO DE LA PROPUESTA

Paletas de color de especies endémicas de Chile; separadas por Reino y estado de conservación.



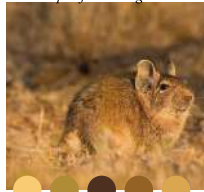
Figs. 86 a 93
Recopilación de imágenes de Google. Paletas y diagramación de autoría propia.



Reino Vegetal

CR

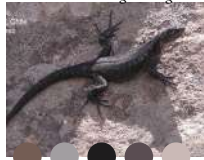
Octodon pacificus / Degu isla mocha



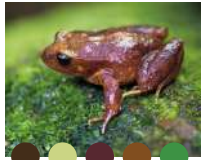
Sephanoides fernandensis / Picaflor de Juan Fernández



Liolaemus curis / Laçarto negro



Eupsophus insularis / Sapo de la Isla Mocha



Rhinoderma rufum / Rana de darwin



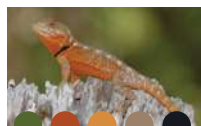
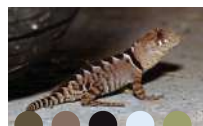
Aloudes cantillanensis / Sapo de Peño Espinoso de Cantillana



EN



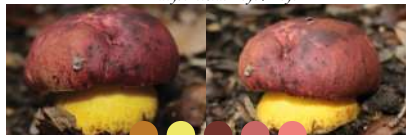
VU



Reino Animal

EN

Butyriboletus Loyo / Loyo



Gastroboletus valdivianus



Boletus chilensis



Russula austrodelica



Chlorovibrisca chilensis



Stephanospora chilensis



VU

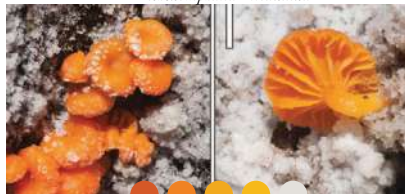
Entoloma necopinatum



Gymnopanella Notbofagi



Lichenomphalia Altoandina



Como fue comentado anteriormente, una de las primeras cosas que surgen a la vista es que hay menos especies en peligro de extinción del Reino Fungi que de los otros dos. Por otro lado, se observa la gran variedad de formas y colores que componen los grupos en peligro de extinción, donde destacan los hongos en su heterogeneidad tanto de formas como de colores. En este momento se descartaron las ideas de trabajar con los reinos Animal y Vegetal para trabajar sólo con el Reino Fungi.

A partir de estas observaciones realizamos una búsqueda de referentes formales plasmada en diferentes moodboards, en base a los cuales definiremos las cinco especies con las que se desarrollarán las piezas:

- ☞ *Lichenomphalia Altoandina*
- ☞ *Gymnopanella Notbofagi*
- ☞ *Gastroboletus Valdivianus*
- ☞ *Entoloma Necopinatum*
- ☞ *Butyriboletus Loyo*

Finalmente se determina que se trabajará una tenida completa por especie, en directa relación con la analogía planteada anteriormente, donde observamos las diferencias entre las mujeres como una demostración de individualidad, así como en el Reino Fungi cada especie tiene su propia forma y expresión, igualmente ocurre con las mujeres.

Reino Fungi



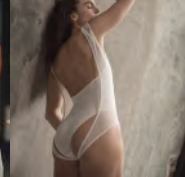
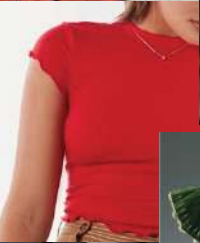
Butyrboletus Loyo



Gastroboletus Valdivianus



Fig. 94
Moodboard de
referentes formales.



Entoloma Necopinatum



Gymnopanella Nothofagi



Lichenomphalia Altoandina





1. *Licbenomphalia Altoandina*



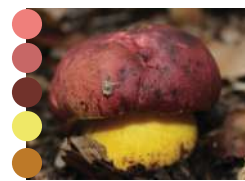
2. *Gymnopanella Nothofagi*



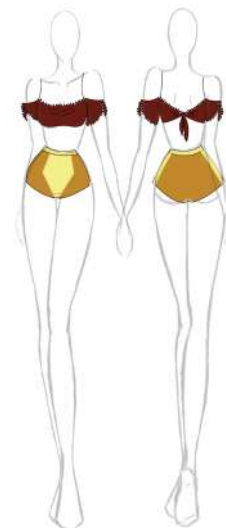
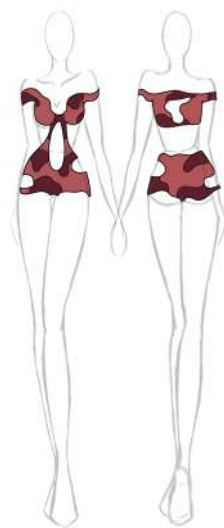
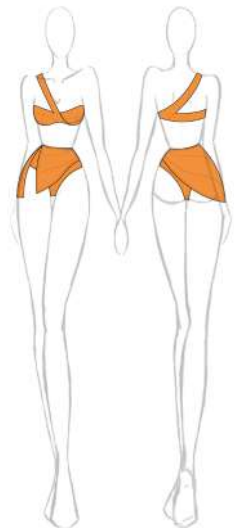
3. *Gastroboletus Valdivianus*



4. *Entoloma Necopilatum*



5. *Butyrboletus Loyo*



Figs. 95 a 99

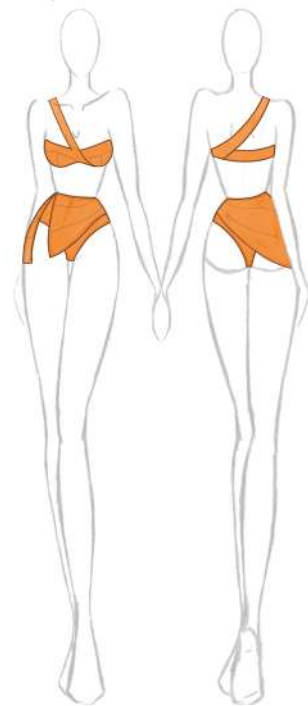
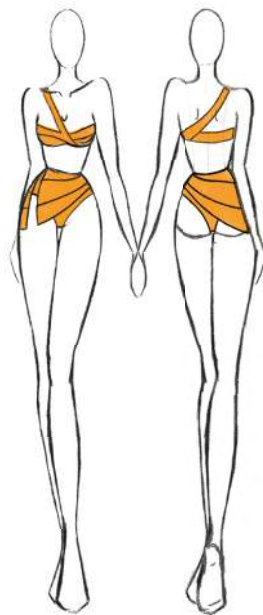
Bocetos finales de cada tenida. Autoría Propia.

Lichenomphalia Altoandina



Fig. 100

Proceso de diseño de tenida. Autoría propia.



Gymnopanella Nothofagi



Fig. 101
Proceso de diseño de tenida. Autoría propia.

Gastroboletus Valdivianus

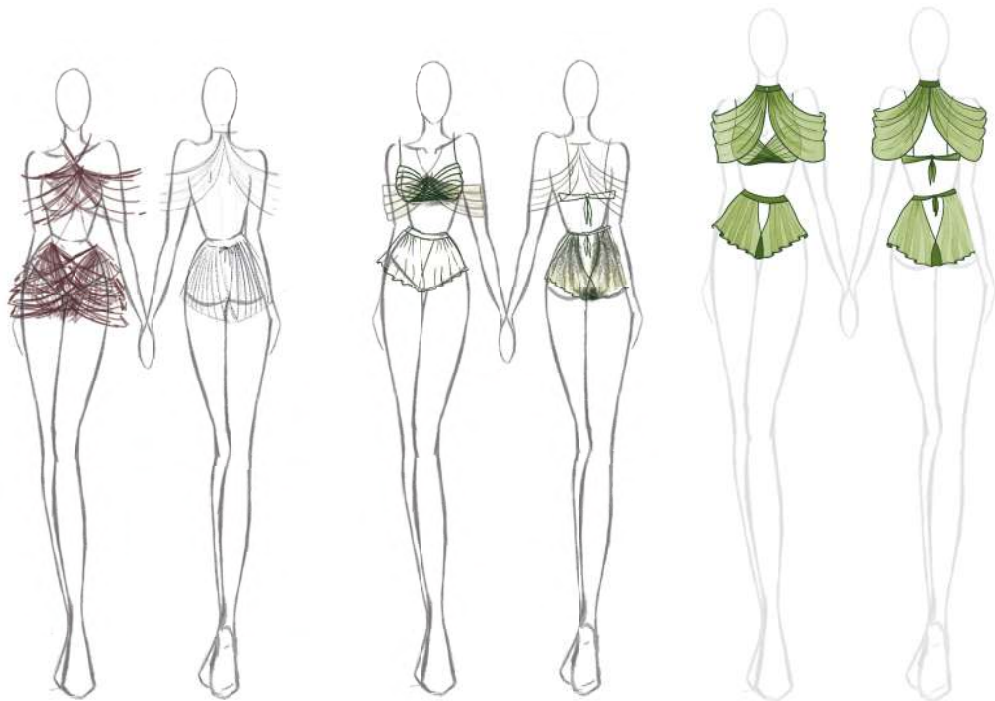


Fig. 102
Proceso de diseño de tenida. Autoría propia.

Entoloma Necopinatum



Fig. 103
Proceso de diseño de tenida. Autoría propia.



Butyriboletus Loyo

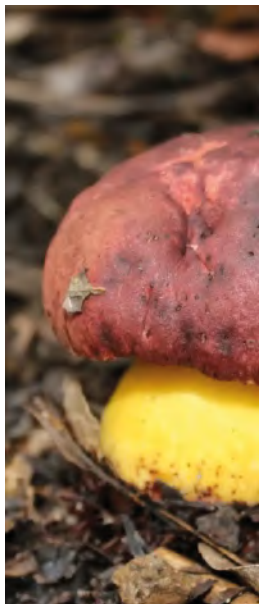
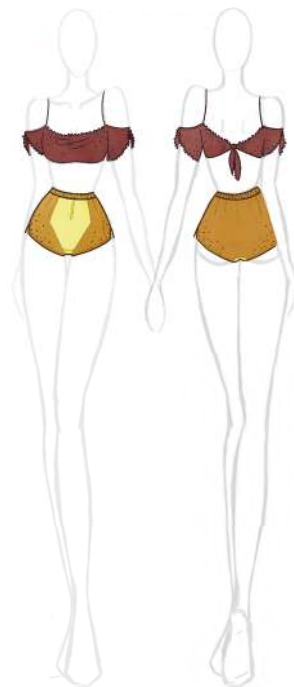
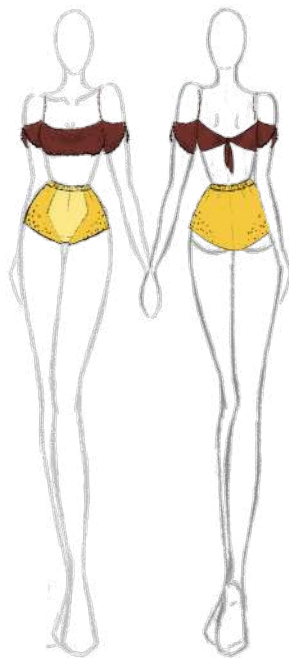
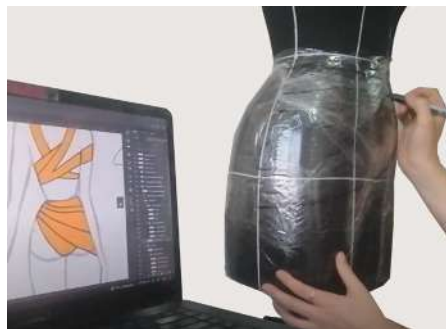


Fig. 104
Proceso de diseño de tenida. Autoría propia.

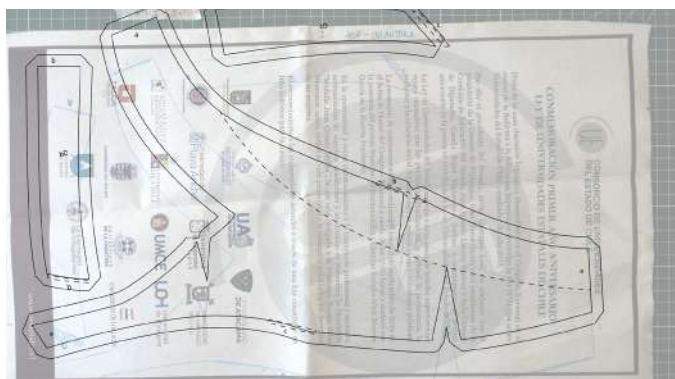


Al tener los bocetos vectorizados se siguieron dos caminos paralelos. Por un lado se realizó una prueba de patrones a través del método de drapeado sobre un maniquí. Este método se realiza creando pliegues a través de un material “borrador” como puede ser una tela de crea. En este caso utilicé papel de diario. Una vez ajustado el material a la forma se siguieron las líneas según los bocetos realizados previamente para luego cortar los bordes y, finalmente desprender el molde del maniquí. Con cortes que luego se convertirán en pinzas, se “aplana” el molde, pasando de una pieza tridimensional a un solo plano. Este método se realizó para el conjunto del modelo núm. 1 *Lichenomphalia Altoandina* y para el top del modelo núm. 2 *Gymnopanella Notbofagi*.



Figs. 105 a 107

Proceso de moldaje con papel aluza. Falda nr.1 L&A., top nr. 1 L&A. y top nr. 2 G&N, 8/04/2022.



Figs. 108 a 111
Proceso de vectorización de moldes.

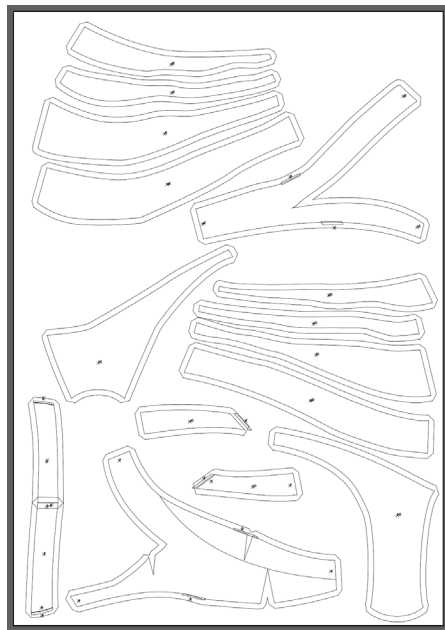


Fig. 112
Pliego con todas las
piezas para realizar el
diseño núm. 1 L&A.

Una vez realizados los ejercicios de drapeado con papel aluza y papel de diario, éstos fueron "aplanados" para llevarlos al plano bidimensional. Éste fue el primer boceto para el molde de la tenida núm 1. *Lichenomphalia Altoandina*.

Para comenzar la etapa del prototipado iniciamos un nuevo desafío, volver a la tridimensionalidad a partir de los moldes. Para ahorrar materiales, decidimos comenzar ésta etapa de forma digital a través del programa Clo3D, un *software* especializado en la industria textil y el diseño de modas, orientado a la creación de prendas para confección física (a diferencia de otros programas que se orientan al diseño para animaciones o videojuegos). También es utilizado para generar renders de alta calidad de las prendas a producir, al mismo tiempo que trabaja con moldes realistas, que luego pueden ser exportados e impresos para su uso en la manufactura de prendas.

Los moldes obtenidos previamente fueron importados al programa Clo3D. El resto de las prendas se realizaron desde cero en dicho programa. Clo3D tiene dos planos de visualización: uno 2D donde se ve y edita el molde, y al mismo tiempo se crea un render tridimensional de la prenda, ubicado sobre un avatar (personaje que se puede elegir entre varias opciones: femenino, masculino, diferentes tonos de piel y tallas).



Fig. 113
Ejercicios de manejo
Clo3D. Modificación de
textiles, colores y creación
de prendas desde cero.
Vista renderizada.

En un principio, a través de la ayuda de diversos tutoriales, tanto oficiales como autogestionados. Estos se enfocaron en realizar diferentes ejercicios tales como editar el color, material y forma de una prenda como se observa en la polera. Asimismo se realizaron ejercicios para crear piezas desde cero, eligiendo materiales, elasticidad y medidas. A continuación se puede observar la vista 2D del *software*.

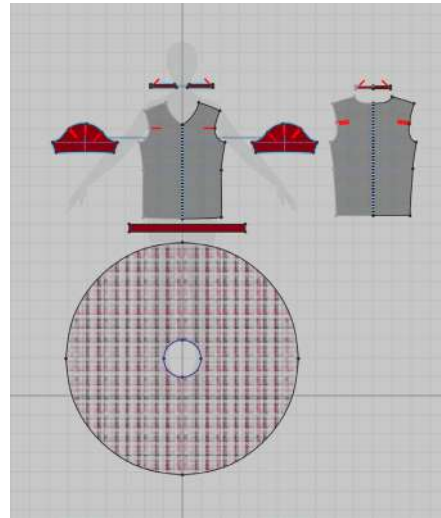
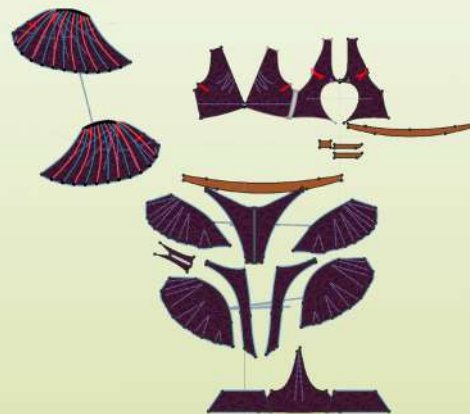
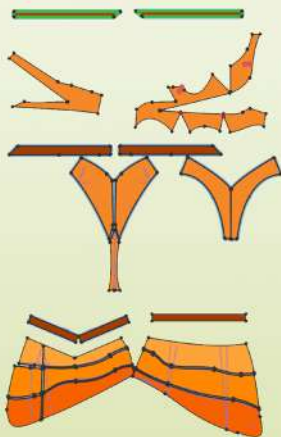


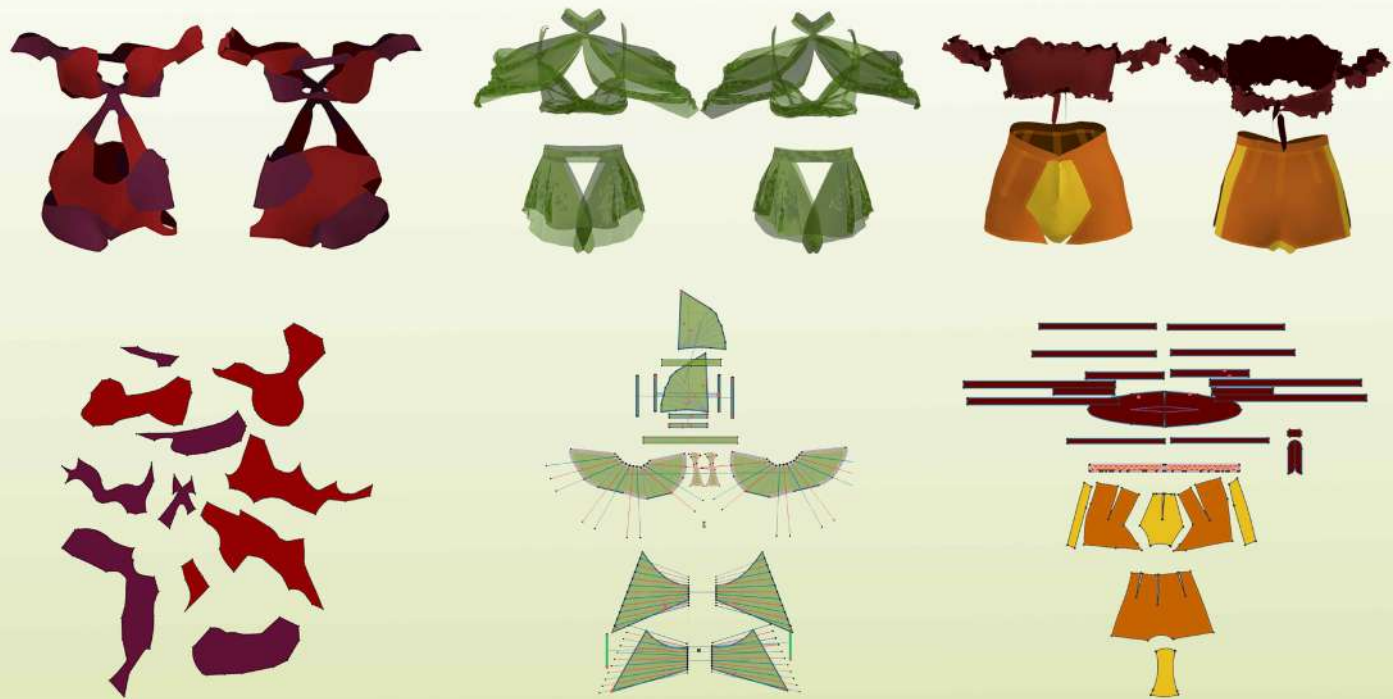
Fig. 114
Ejercicios de manejo Clo3D.
Vista de moldes 2D.

Para agilizar la curva de aprendizaje del software, se utilizó el mismo avatar para visualizar los modelos. Los moldes realizados en el programa nos ayudarán a tener mayor perspectiva sobre la tela necesaria para realizar el proyecto y la forma aproximada (o en algunos casos la forma exacta) de los moldes para confeccionar el prototipo final.

A partir de este momento llegamos a la conclusión de que para realmente ejecutar la confección de las prendas, sería necesario acudir a un experto.



Figs. 115 a 119
Render de frente y espalda
de cada modelo con su
respectiva vista 2D.



12. 2. PROCESOS PRODUCTIVOS

Para la ejecución del aspecto práctico de este proyecto en un principio se utilizaron programas de edición y producción de imagen como Photoshop para realizar los bocetos iniciales de los atuendos a confeccionar. Al momento de elaborar las prendas, la materia prima utilizada fue recuperada de textiles usados y ropa de segunda mano. El único material no reutilizado para estas prendas es el hilo para realizar las costuras. Al ser un proyecto de baja escala con un objetivo final de prototipo, se utilizará una máquina de coser casera de los años 1970, así como otras máquinas de coser rectas y overlock prestadas.

Asimismo, se contó con la ayuda de **Paulina Hormazabal**, egresada en el 2015 de la carrera de Diseño de Vestuario del Instituto INACAP, experta en moldaje con más de ocho años de experiencia en la industria del vestuario y de la producción textil. Trabajó para varias marcas importantes del rubro, destacando particularmente Toru & Naoko (uno de nuestros referentes), y Papaya Bragas, marca chilena de calzones y ropa interior menstrual fabricada por mujeres. Asimismo, formó parte de diferentes equipos como encargada de moldaje y gestión de producción de prendas en DRAVA, marca de ropa deportiva que se categoriza como la primera productora chilena de vestuario deportivo para mujeres.

Con ella se realizaron clases para aprender sobre el proceso de creación, moldaje y confección de prendas experimentales. Se llevaron a cabo en el taller, ubicado en su domicilio en la comuna de Santiago Centro. Cada módulo de clases tuvo una duración de 3 horas por un costo de \$50.000. De este modo, se realizaron **27 horas de trabajo durante 9 módulos, distribuidos en 5 jornadas, con un valor final de \$450.000**. Para optimizar los procesos, se sugirió llegar a las sesiones con cierto avance (puede ser un prototipo, un boceto de molde, una prenda similar de la cual basar nuestro nuevo molde, incluso los moldes realizados con el programa Clo3D). Esto nos permitirá aprovechar al máximo el tiempo y lograr la mayor cantidad de prototipos posibles.

Por otro lado, Paulina también ofrece un servicio de moldaje y prototipado, cuyos valores varían en cuanto a la complejidad de los diseños. Su presupuesto ofrecía los siguientes valores por las 5 tenidas: **únicamente la producción de los moldes tendría un costo de \$720.000 y el total, incluyendo prototipos finales, tendría un valor de \$1.100.000**.

En el anexo, se pueden encontrar los apuntes detallados de las clases y los avances realizados en paralelo. A continuación, destacaremos ciertos momentos que hicieron de esta una experiencia formativa.

Principalmente deseo recalcar que el trabajo con Paulina fue muy organizado y al haber buen flujo en éste, se pudo colaborar de muy buena forma. Mis principales labores en el taller fueron el trazado de los moldes sobre la tela, así como la compra y el corte de las telas, la gran mayoría de las cuales fueron adquiridas en el galpón de ropa por kilo Siria Sur, ubicado en Estación Central. Por otro lado, Paulina se encargó de la preparación de los moldes, los cuales fueron basados en prendas de referencia, en base a patrones tradicionales y experimentación sobre el maniquí y el cuerpo.

Se recolectaron un total de 26 prendas e ítems. Se catalogó cada una de ellas, con los detalles correspondientes en las etiquetas encontradas. En caso de no haberlas, se estimaron las tallas y las composiciones de la tela, principalmente diferenciando entre naturales y sintéticas:

Gran parte de nuestro proceso fue experimental, al momento de escoger y combinar textiles, encontrar soluciones coherentes con la propuesta y plasmar de la forma más precisa, en un plano tridimensional, los bocetos realizados previamente.

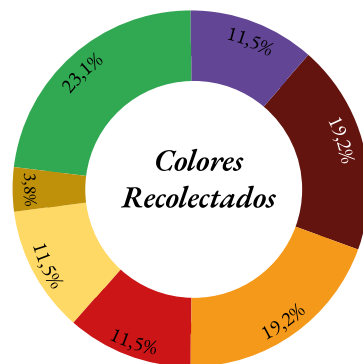


Fig.120
Prendas y textiles recolectados de la compra en Siria Sur.
Gráfico de autoría propia.

👉	Bolsa:	1
👉	Camisa:	1
👉	Corset:	1
👉	Pijama:	1
👉	Polera:	13
👉	Retazo:	2
👉	Traje de baño:	2
👉	Veñtido:	5
👉	Suma total:	26



Fig. 121
Prendas y textiles
recolectados de la compra
en Siria Sur.
Fotografía Propia.

Trabajamos en tres diferentes tenidas, en base a las telas disponibles y la dificultad que presentaban. Decidimos comenzar por el modelo más tradicional, el núm. 5 *Gastroboletus Loyo*. Continuamos con núm. 3 *Gastroboletus Valdivianus* como un desafío y por último, el primero que me inspiró, el núm. 1 *Lichenomphalia Altoandina* cuyo molde ya se encontraba avanzado. Para los dos primeros diseños se trabajó de abajo hacia arriba, partiendo por las prendas o partes inferiores y luego pasando a las prendas superiores.

Para realizar el boxer del modelo *Loyo*, trazamos y adaptamos el moldaje de unos boxer tradicionales marca Kayser. Realizamos una prueba de calce del molde con un textil provisorio, sobre la cual se trazaron los ajustes para la realización del prototipo final. A éste le agregamos un elástico proveniente de un retazo de un proyecto antiguo de Paulina. Una vez revisado el calce, se agregaron los detalles finales y pasamos a la confección del sostén. Este molde fue basado en la geometría utilizada en el programa Clo3D, lo que permitió realizar inmediatamente el prototipo final sin necesidad de una prueba de calce. Agregamos los vuelos como terminaciones y con eso se dió por finalizada la primera tenida, para la cual se utilizaron dos poleras, un retazo de tela y un retazo de elástico. La producción se extendió a lo largo de tres módulos de clase.



Fig. 122
Pared de hilos en el taller de
Paulina Hormazábal.

De forma similar a la anterior, para la creación del Body núm. 3 *Gastroboletus Valdivianus*, utilizamos como base del sector inferior el molde del boxer previamente realizado, ajustando las medidas para la modelo correspondiente. A través de una prueba de calce, realizamos los cortes de las fenestraciones correspondientes al boceto inicial. Al momento de realizar los cortes de colores, optamos por simplificar las formas encontradas en la imagen del boceto, ya que algunos detalles se perderían en la dificultad de su confección.

Recortamos el molde en las diferentes piezas correspondientes a cada color, para luego cortar las telas y a modo de puzzle, reconstruir la forma de la parte inferior de la prenda. La misma fue luego forrada para cubrir las costuras y entregar mayor comodidad. Para el sector superior, trabajamos en base a una polera recortada, cuyos paneles centrales delanteros y de espalda fueron reemplazados por la segunda tela utilizada. Terminamos esta pieza agregando un refuerzo de algodón para el sector de la entrepierna. Asimismo, se incorporó la terminación con vuelos para agregar una similitud y continuidad entre las prendas.

Por último, trabajamos en el modelo núm. 1 *Ljebenomphalia Altoandina*. A lo largo de tres módulos de clase realizamos, en orden cronológico: el calzón, el sostén y la falda. Para realizar el calzón partimos desde una forma básica y sobre ese molde dibujamos los ajustes de tiro y cortes. Así se dio forma al molde final que cuenta con dos piezas idénticas espejadas. Para el sostén, como indicado en el boceto, se buscó acercar el molde a un sostén de copa más tradicional, con una copa de tres piezas. A partir de las medidas de la modelo dibujamos cuatro moldes duplicados para cada lado del pecho que luego fueron unidos entre sí con máquina overlock y luego reforzados con la máquina recta.

Finalmente, en el último módulo de clases realizamos la falda con la técnica de *moulage*, utilizada anteriormente, que implica el dibujo de una prenda a partir de una tela o pieza ubicada sobre el maniquí. En base a las piezas de esa prenda, se obtuvieron los moldes para recortar en las telas finales. Unimos con máquina recta y luego con overlock todas las partes del molde, y por último se agregaron, a partir de la baña de una de las poleras, unas cintas para ceñir la falda al cuerpo y con eso se concluyó el proceso de prototipado de las prendas.



Fig. 123
Proceso de moldaje en el taller
de Paulina Hormazábal.



Fig. 124
Proceso de drapeo para
el top núm. 4 ESN.

Una vez realizadas las clases con Paulina, me atreví a realizar el proceso de prototipado del diseño núm. 4 *Entloma Necopilatum*.

Los detalles de transparencias y plisados de este modelo lo hace particularmente bueno para trabajar directamente sobre el maniquí con la técnica de drapeado que hemos mencionado anteriormente. La tela utilizada era un retazo grande de lo que podemos asumir fue una cortina, por lo que nos ofreció un margen de error al momento de experimentar.

Comenzamos con el sostén, realizando cada uno de los plisados a mano con la ayuda de alfileres. Al obtener una forma satisfactoria, se hilvanó y planchó la prenda para poder ser trasladada a la máquina de coser sin que perdiera su forma. La naturaleza sintética y delgada del textil le permite al material recordar la forma al ser planchada delicadamente. Esta técnica de planchado fue utilizada tanto para el sostén como para la prenda inferior.

Aprovechamos los bordes de la tela ya cosidos para crear la pretina de la parte inferior, así como también se confeccionaron pabilos para actuar de cintas en la parte superior del sostén. Al poder ajustar las medidas de la cintura, bajo busto y breteles, el margen de calce se centra en la copa del sostén y el tiro de la parte inferior.

En última instancia, realizamos la prueba de calce con nuestra cuarta modelo, la cual no requirió ningún cambio adicional.

12. 3. IDENTIDAD VISUAL

Para acompañar a la propuesta formal de las prendas, es importante elaborar una identidad visual que las complemente. Para eso, contemplamos tanto el proceso creativo como el investigativo de este proyecto. Estos dos pilares nos ayudarán a crear un isotipo, establecer las tipografías a utilizar y definir la paleta de colores del proyecto, todos aspectos vitales de la comunicación visual.

En conjunto con las piezas gráficas, llevamos a cabo una sesión de fotos con las modelos para darle vida a las prendas fabricadas. Esta sesión se realizó en el Parque Mahuida, ubicado en la comuna de La Reina, en Santiago.

12. 3. 1. IDENTIDAD GRÁFICA

La génesis del logo se originó desde el concepto de micelio. A partir de esto realizamos una búsqueda de referentes formales y conceptuales. Así como también se consultó el libro *Designa: Los Secretos Técnicos de las Artes Visuales Tradicionales* de la editorial Librero. A partir de estas inspiraciones y el análisis de los referentes, realizamos ejercicios con formas concéntricas y patrones repetitivos y entrecruzados.

Fig. 125
Tablero de Pinterest.
Autoría propia.

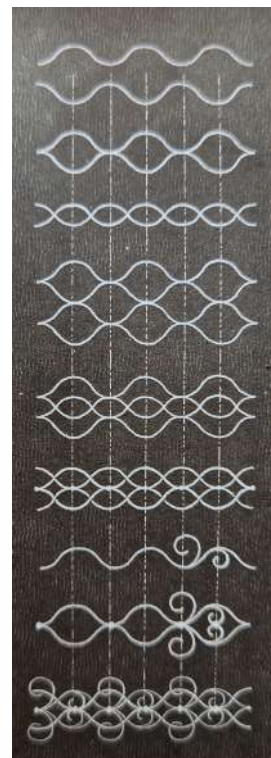
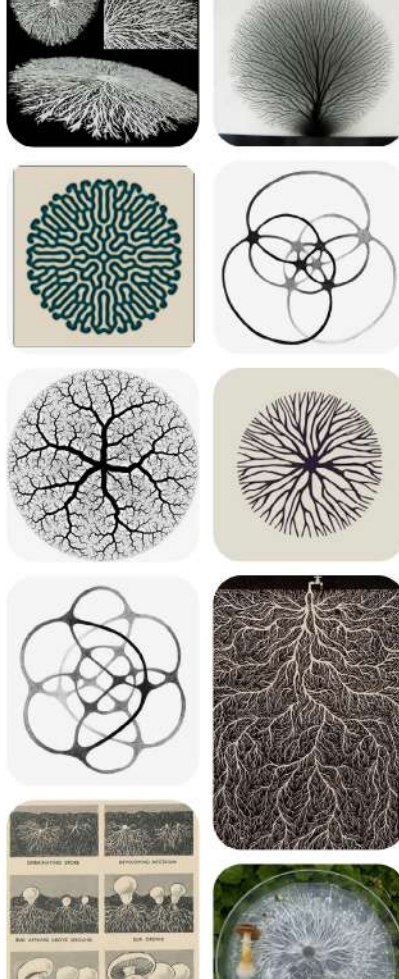


Fig. 126
Lisa DeLong,
"Curvas," en
Designa: Los Secretos
Técnicos De Las Artes
Visuales (Kerkdriel:
Librero, 2016), 121.

Paleta de Colores

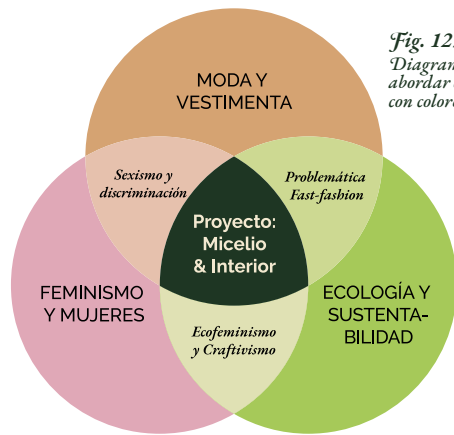
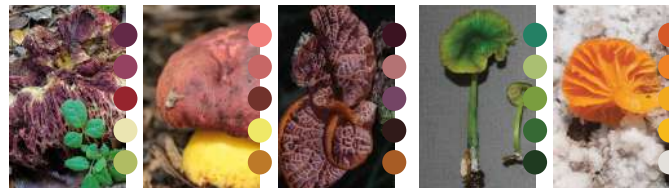


Fig. 127
 Diagrama de temáticas a abordar en la investigación con colores representativos.



Figs. 128 a 132
 Especies de inspiración para el proyecto con sus paletas de colores correspondientes.



Fig. 133
 Mapa de color en base al diagrama de la Fig. 127.

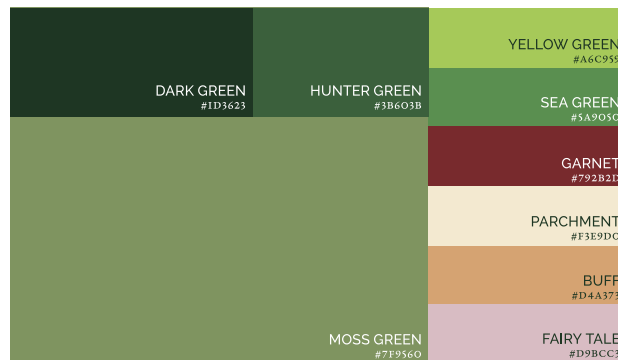
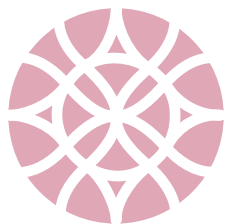
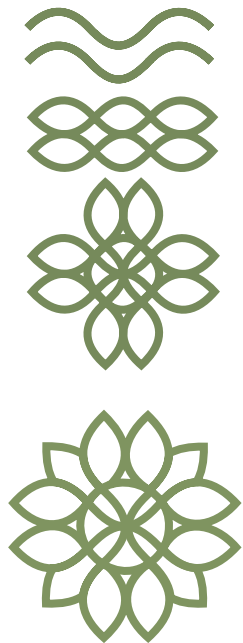


Fig. 134
 Paleta de colores del proyecto.

Génesis Isotipo



MICELIO
& INTERIOR

Fig. 135
Mockups etiquetas.



MICELIO
& INTERIOR

Tipografía: Tears of Joy

01. TÍTULO

01. 1. SUBTÍTULOS

01. 1. 1. SUB-SUBTÍTULOS

Texto: Us sitatur? Bus dolupid ullanis el etImus dollobo reicium fugit pelibusam ea quos. Sit earias aliquaeped quid es et vellati autem alicaborepta volorero deliam ese res sumqui consequi atempor rest videbit illabor ibusani to veliquis aut laccaborSoluptate cus.

Familia Tipográfica: Raleway

Familia Tipográfica: EB
Garamond



Figs.136 y 137
Mockups etiquetas.



Fig. 138
Prototipo núm. 1. Lichenomphalia Altoandina.



Fig. 139
Prototipo núm. 3. Gastroboletus Valdivianus.



Fig. 140
Prototipo núm. 4. Entoloma Necopilatum.



Fig. 141
Prototipo núm. 5. Butyrboletus Loyo.

12. 3. 2. SESIÓN DE FOTOS

Para planificar correctamente la sesión de fotos fue necesario primero encontrar un lugar que fuera coherente con la propuesta. Dentro del contexto de Santiago encontramos el Parque Mahuida en la comuna de La Reina. Se visitó el lugar en una primera instancia para reconocer el espacio y encontrar áreas aptos para tomar las fotografías.

Entre los beneficios del Parque Mahuida se encuentra su fácil accesibilidad vía auto y sus espacios llenos de naturaleza y plantas nativas. A unos minutos de caminata desde los estacionamientos se encuentran mesas y parrillas de libre uso. Estas mesas se encuentran alejadas entre si, por lo que es un buen espacio privado para llevar a cabo la sesión.

El equipo para esta producción fue completamente conformado de mujeres e identidades femininas:

👤 Dirección de Arte:	Sofía Yástremitz
👤 Fotografía:	Andrea Gatica
👤 Asistente de Fotografía:	Antonia Blamey
👤 Modelos:	Cristina Grandón
	Constanza Fierro
	Valeria Rojo
	Kimberly Villa

*Figs. 142-143
Fotos de prueba.
Evaluación de
ángulos, colorimetría,
uso del reflector, etc.*





Fig. 144
Tablero de Pinterest.
Inspiración para la sesión de fotos. Autoría propia.



Para la producción de esta instancia, fue necesario tener las siguientes consideraciones. Dado que la sesión comenzó a media mañana, fue necesario contar con comida para las modelos y el equipo de producción. Asimismo, armamos un pequeño probador a partir de textiles modulares para que las modelos puedan vestirse con privacidad. Con la misma finalidad, se adquirieron pezoneras autoadhesivas y una capa extra de ropa interior.

Se realizaron entrevistas previas con cada una de las participantes, tanto para comunicar la visión del proyecto, probar las prendas, y compartir visiones y expectativas. Junto con esto, las participantes recibieron un *moodboard* que transmite el concepto de la sesión.

Para tomar las fotografías en sí, se contó con dos cámaras digitales con lentes de 50mm y dos reflectores.

Como última consideración, se transportó a la mayoría del equipo y la producción abonó la entrada al parque de todas las integrantes del equipo.

La producción de la sesión de fotos se llevó a cabo el día 4 de noviembre del 2023, desde las 9:00 hasta las 16:00 hrs. Durante ese tiempo se tomaron fotografías de las modelos una a una, en pareja y, finalmente, en grupo. La jornada culminó con unas palabras de agradecimiento al equipo por su dedicación y voluntad de participar.



12. 4. PROPUESTA FINAL

Durante la exhibición final, las siguientes fotografías formarán parte de un look book que podrá ser observado junto con las prendas. Con esta misma función, se generarán fanzines que incorporarán tanto las fotografías de las prendas como informaciones sobre el hongo en la que está inspirada.

Junto con este material impreso, se contará con una presentación audiovisual donde se expondrán registros del proceso de la producción textil. Con la misma finalidad, tanto moldes como retazos de textiles y prototipos iniciales formarán parte de la exhibición.

Finalmente, se cerrará la instancia con la exposición de la defensa final, donde a través de una presentación resumiremos el trabajo realizado a lo largo de estos años y nuestras conclusiones finales.

Figs. 145 a 165
Sesión de fotos en Parque Mabuiida.



























13. CONCLUSIONES Y PROYECCIONES

A lo largo de esta investigación hemos explorado amplios ámbitos de nuestra sociedad, en especial nos hemos centrado en cómo la misma evoluciona a través de los cambios generados por los diferentes actores presentes en las distintas comunidades y objetos que sirven como portadores de mensajes culturales y sociales. Esto convierte así a la moda en un lenguaje simbólico complejo que refleja y construye la realidad social. Este proyecto ha demostrado que la vestimenta no es simplemente un conjunto de objetos, sino un tejido que sostiene diferentes formas de creación colectiva, expresión individual, conexiones interpersonales e intergeneracionales. La intersección entre el diseño, el feminismo y la sostenibilidad ha resaltado la capacidad única del textil para narrar historias, transmitir valores y fomentar la expresión creativa.

Los desafíos técnicos enfrentados durante este proyecto no solo han enriquecido mi experiencia académica, sino que también han subrayado la importancia de reconocer la vestimenta como un vehículo para la colaboración y la comunicación. Las prendas concebidas no son sólo artefactos estéticos, sino que comunican de forma integral los valores ecofeministas que cultivamos en nuestra etapa investigativa y que trascienden las fronteras de la lencería tradicional.

En el ámbito laboral, las contribuciones tangibles se han convertido en un punto de partida para la transformación de la percepción de la lencería y la vestimenta. Las proyecciones, en consonancia con la naturaleza colaborativa de la moda, se expanden hacia la comunidad. Se propone la creación de talleres y electivos universitarios dedicados a las artes decorativas, integrando el textil como un medio para la formación de nuevos diseñadores. Esta expansión educativa busca fomentar la revalorización de las artes textiles y la comprensión de su potencial no solo estético, sino también social y ambiental.

De esta forma, los textiles, se posicionan como un facilitador de conexiones más allá de las fronteras materiales. Las proyecciones abrazan la idea de talleres que no solo transmiten habilidades técnicas, sino también valores éticos y una comprensión más profunda de la intersección entre el diseño, el feminismo y la sostenibilidad. Este enfoque educativo ofrece una plataforma para la inclusión de las artes decorativas en la formación de diseñadores, promoviendo una nueva visión de la moda y sus impactos.

En conclusión, la moda emerge como un catalizador para la creatividad colectiva y las conexiones significativas. Este proyecto, con sus desafíos y logros, no solo se queda en la creación de prendas, sino que establece las bases para una expansión que abraza el textil como un medio para tejer no solo prendas, sino también historias y futuras generaciones de diseñadoras y consumidoras conscientes y comprometidas.

*Fig.166
Autora detrás
de la cámara*



14. COMENTARIOS FINALES

Esta experiencia ha sido única y enriquecedora, la magnitud de los desafíos ha llevado a una reflexión valiosa sobre la necesidad de abordar de manera colectiva y comunitaria los obstáculos a futuro.

Al final de esta odisea, no solo realizamos prototipos, sino también creamos historias entrelazadas de resistencia, creatividad y cambio. La moda, lejos de ser efímera, se revela como un poderoso medio de expresión colectiva y conexión humana donde las agujas y telas que hemos utilizado han sido herramientas para construir no solo prendas, sino puentes entre generaciones, culturas y conciencias, abrazando un futuro donde cada hilo cuenta una historia de identidad, expresión y resistencia.

El vestuario no solo envuelve el cuerpo; es testigo y narrador de nuestra cultura y evolución social. Miremos hacia adelante con entusiasmo y compromiso, donde cada puntada sea un acto de resistencia y un recordatorio de que la moda tiene la capacidad ser un catalizador para el cambio positivo.

En el tejido de la moda, encontramos una red que nos une más allá de las fronteras físicas. Espero que este proyecto inspire no solo el uso consciente de la vestimenta, sino también la educación y la colaboración.

Imaginemos un futuro donde cada diseñador, cada consumidor, sea un tejedor de narrativas sostenibles y un defensor de la igualdad, para con otros seres humanos y con nuestro ecosistema.

Cerramos este capítulo con gratitud por la comunidad que nos apoyó. Con la confianza de que nuestras creaciones no solo vistán cuerpos, sino también mentes y corazones, recordándonos a todos que, juntxs, tejemos un mañana más brillante.

15. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Akrich, Madeleine, y Bruno Latour. "A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies". *Shaping Technology/Building Society. Studies in Sociotechnical Change* (1992): 259-64.
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. Madrid, España: Editores Siglo XXI, 1982.
- Blumer, Herbert. *Interaccionismo Simbólico*. Barcelona: Hora, 1969.
- Braidotti, Women, et. al. *the Environment and Sustainable Development: Towards a Theoretical Synthesis*. Inglaterra: Zed books, 1994.
- Bruno, Munari. *¿Cómo nacen los objetos?* Barcelona: Ed. GG, 2002.
- Carreño, Alexis, ed. *Arte/Moda: Intersecciones*. Universidad de Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales, 2017.
- Cañtoriadis, Cornelius. *Hecho y Por Hacer - Pensar La Imaginación*. Enclave de Libros, 1996.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- Eaubonne, Françoise d'. *Le Temps de L'Écofeminisme, Le Feminisme ou la Mort*, 1974.
- Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Fry, Rachel. "Craftivism: The role of feminism in craft activism". Saint Mary's University, 2014.
- Gila Malo, María del Carmen. "Dibujar bordando: aplicación del bordado al dibujo". Universidad de Granada, 2015.
- Gill, Eric. *The Instrument: An Essay on Typography*. University of California Extension Center, 1931.
- Gomález M., Enrique. "Los estudios de género y sus fuentes epistemológicas: periodización y perspectivas". Santiago, Chile: FLACSO, 1992.
- Harris, Anita. *Next wave cultures: Feminism, subcultures, activism*. Editado por Anita Harris. Abingdon, Inglaterra: Routledge, 2008.
- Harvey, David. *Seventeen contradictions and the end of capitalism*. Nueva York, NY, Estados Unidos de América: Oxford University Press, 2015.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *De lo bello y sus formas: estética*. 7a ed. Madrid, España: Espasa-Calpe, 1946.
- Kant, Immanuel. *Antropología*. Madrid, España: Alianza Editorial, 2015.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid, España: Austral de Espasa Calpe, 1991.
- Latour, Bruno. *Reensamblar lo social—una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Argentina: Manantial, 2008.
- Lawrence, Sandra. *La Magia de los Hongos*. Barcelona: Blume, 2022.
- Lim, Michael, y Yun Shu. *El Futuro es Fúngico*. Barcelona: Blume, 2022.
- Lothian, Sayraphim. *Guerrilla Kindness & Other Acts of Creative Resistance: Making A Better World Through Craftivism*. Mango Media Inc., 2018.
- Markus, Sandra. "Through the Eye of a Needle: Craftivism as an Emerging Mode of Civic Engagement and Cultural Participation". Columbia University, 2019.
- May, Christine. "Craftivism in Canada: Exploring Identity Through Politically Charged Textiles". Concordia University, 2012.
- Mellor, Mary. *Feminism and Ecology*. Cambridge, Inglaterra: Polity Press, 1997.
- Neel, Lara, y Heather Marano. *Crafting the Resistance: 35 Projects for Craftivists, Protestors, and Women Who Persist*. New York, EE.UU.: Simon & Schuster, 2017.
- Puleo, Alicia. "Ecofeminismo: la perspectiva de género en la conciencia ecologista". En Claves del Ecologismo Social, editado por Agustín Hernández Aja Al. Libros en Acción, 2010.
- Rawls, John. *A Theory of Justice*. Londres, Inglaterra: Harvard University Press, 1971.
- Rojas, Croce Benedetto And José. *Breviario de estética: cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apéndice*. Madrid, España: Espasa-Calpe, 1967.

Rutqvist, Lacy Peter And. *Waste to Wealth: The Circular Economy Advantage*. London: Palgrave Macmillan, 2015.

Sennett, Richard. *El Artesano*. Oporto, Portugal: Anagrama, 2009.

Shiner, Shiner. *La Invención Del Arte*. Ediciones Paidós Iberica, 2005.

Tong, Rosemarie. *Feminist thought: A more comprehensive introduction*. 5a ed. Londres, Inglaterra: Routledge Cavendish, 2018.

Van der Velden, Calina. "Crafting Protest Craftivism as Soft Feminist Activism". Utrecht University, 2019.

Walker, Rebecca. "Becoming the Third Wave". En *Identity Politics in the Women's Movement*, editado por Barbara Ryan, 78-80. New York, EE.UU.: New York University Press, 2001.

Warren, Karen, y Nisvan Erkal, eds. *Ecofeminism: Women, Culture, Nature*. EE.UU.: University of Indianapolis Press, 1997.

CAPÍTULOS DE LIBROS

Baudrillard, Jean. "Modelos y estéticas". En *Los Cuerpos Dóciles*, editado por Paula Croci y Alejandra Vitale, 28-32. Argentina: La Marca, 2000.

Castellanos, Gabriela. "¿EXISTE LA MUJER? GÉNERO, LENGUAJE Y CULTURA". En *Género e Identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*, editado por Luz Arango, León Magdalena Gabriela, y Mara Viveros. Colombia: Tercer Mundo, 1995.

Croci, P., y A. Vitale. "Prólogo". En *Los Cuerpos Dóciles*, editado por P. Croci y A. Vitale, 3a ed., I-VII. Buenos Aires, Argentina: La marca editora, 2000.

Eco, Umberto. "El hábito hace al monje". En *Los Cuerpos Dóciles*, editado por P. Croci y A. Vitale, 3a ed., 219-22. Buenos Aires, Argentina: La marca editora, 2000.

Esteves, Victoria. "I Can Haz Rights?: Online Memes as Digital Embodiment of Craft(Ivism)". En *The Routledge Companion To Media And Activism*, editado por G. Meikle, 187-95. Inglaterra: Routledge, 2018.

Wolff, Janet. "The Social Production of Art". En *The Social Production of Art. Communications and Culture*, 26-48. London: Palgrave, 1981.

ARTÍCULOS

Abal Medina, Paula. "Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau." *Kairos* 11, no. 20 (publicado en noviembre de 2007): 1-14.

Alcocer, Marta. "Investigación acción participativa". *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, 1998, 433-64.

Alfredo Ramírez Treviño, Juan Manuel Sánchez Núñez, y Alejandro García Camacho. "El Desarrollo Sustentable: Interpretación Y Análisis". *Revista del Centro de Investigación* 6, núm. 21 (2003): 55.

Brigden, K. "Puntadas tóxicas: El oscuro secreto de la moda". *Informe Greenpeace* vol. 29, 2012.

Brown, Brené. "Shame Resilience Theory: A Grounded Theory Study on Women and Shame". *Families in Society: The Journal of Contemporary Human Services* 87, núm. 1 (2006): 43-52. <https://doi.org/10.1606/1044-3894.3483>.

Corbett, Sarah, y Sarah Housley. "The craftivist collective guide to craftivism". *Utopian Studies* 22, núm. 2 (2011): 344-51.

Cova, Nancy Santana. *El Ecofeminismo Latinoamericano, Las Mujeres y la Naturaleza como Símbolos*. Universidad de los Andes-Trujillo: *Cifra Nueva*, 2005.

Ericsson, Amanda, y Andrew Brooks. "African Second-Hand Clothes, Mima-te and the development of sustainable fashion". En *Routledge Handbook of Sustainability and Fashion*, editado por David Goldsmith Simonetta Carbonaro, 109-17. Inglaterra: Routledge, 2014.

García, Paola Bolados, y Alejandra Sánchez Cuevas. "Una ecología política feminista en construcción: El caso de las" Mujeres de zonas de sacrificio en resistencia". *Psicoperspectivas* 16, núm. 2 (2017): 33-42.

Gough, Annette, Constance Russell, and Hilary Whitehouse. "Moving gender from margin to center in environmental education". *The Journal of Environmental Education* 48, núm. 1 (2017): 5-9.

Grace, Marty, y Enza Gandolfo. "Narrating complex identities: Contemporary women and craft". *Women's Studies International Forum* 47 (2014).

Hirscher, Anja-Lisa. "Fashion Activism Evaluation and Application of Fashion Activism Strategies to Ease Transition Towards Sustainable Consumption

- Behaviour". *Research Journal of Textile and Apparel* 17, núm. 1 (2013): 23–38.
- Hofverberg, H., D. O. Kronlid, y L. & Östman. "Crafting sustainability? An explorative study of craft in three counter-cultures as a learning path for the future". *Nordic Journal of Science and Technology Studies* 5, núm. 2 (2017): 8–21.
- Luna, Lola G. "Géneros y movimientos sociales en América Latina". *Boletín americanista*, 1989, 131–41.
- Marjorie, Agosin. "Agujas que hablan: Las arpilleras chilenas". *Revista Iberoamericana* vol 51, 1985.
- Martínez, Laura Isabel Vásquez. "Cadenas de suministro manchadas: Explotación laboral en la industria de la moda de China e India". *Online Journal Mundo Asia Pacifico* 10, núm. 19 (2021): 85–97.
- Morán Faúndes, José Manuel. "Géneros, transgéneros: hacia una noción bidimensional de la injusticia". *Andamios* 12, núm. 27 (2015): 257–78.
- Niessen, Sandra. "Fashion, its Sacrifice Zone, and Sustainability". *Fashion Theory* 24, núm. 6 (2020): 859–77.
- Niinimäki, Kirsi, Greg Peters, Helena Dahlbo, Patsy Perry, Timo Rissanen, y Alison Gwilt. "The Environmental Price of Fast Fashion". *Nature Reviews. Earth & Environment* 1, núm. 4 (2020): 189–200. <https://doi.org/10.1038/s43017-020-0039-9>.
- Nogales, Helena Katherina. "Colonialidad de la naturaleza y de la mujer frente a un planeta que se agota". *Ecología Política*, núm. 54 (2017): 8–11.
- Novo Villaverde, María. "La educación ambiental, una genuina educación para el desarrollo sostenible". *Revista de Educación*, 2009, 195–217.
- Pentney, Beth Ann. "Feminism, Activism, and Knitting: Are the Fibre Arts a Viable Mode for Feminist Political Action?" *Thirdspace: A Journal of Feminist Theory & Culture*, 2008.
- Puleo, Alicia H. "Libertad, igualdad, sostenibilidad. Por un ecofeminismo ilustrado". *Isegoría*, núm. 38 (2008): 39–59.
- Ress, Mary Judith. "Espiritualidad ecofeminista en América Latina". *Investigaciones feministas* vol. 1, 2010.
- Richard, Nelly. "Feminismo, experiencia y representación". *Revista iberoamericana* vol. 62 (1996): 733–44.
- Semenko, Lloro-Bidart Teresa And. "Toward a Feminist Ethic of Self-Care for Environmental Educators". *The Journal of Environmental Education* 48, núm. 1 (2017): 18–25.
- Touraine, Alain. "Los movimientos sociales". *Revista colombiana de sociología* nr. 27, 2006, 255–78.
- Van Cauwenberghe, Ann Vanreusel, Jan Mees, Colin R. Janssen, Lisbeth. "Microplastic pollution in deep-sea sediments". *Environmental Pollution* 182 (2013): 495–99.
- Zimmermann, Enrique Leff. "Ecofeminismo: el género del ambiente". *Polis: Revista Latinoamericana*, núm. 9 (2004): 4.
- Cañillo Mora, Valentina. "*Memorias (des) bordadas: el bordado como máquina de escritura para una expresión feminista*". Universidad de Chile, 2018.
- Escobar, Daniela. "*Moda descachable vs. Moda consciente*". Escritos de la Facultad no. 115, Proyecto de Graduación, 2015.
- Icaza, G. L. "*Proposición X: Género y sexo en el lenguaje escrito*". Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- López Ricalde, Carlos David, Eduardo Salvador López-Hernández, y Ignacio Ancona Peniche. "*Desarrollo sustentable o sostenible: una definición conceptual*". Universidad Autónoma de Yucatán, 2005. <https://www.redalyc.org/pdf/4578/457845044002.pdf>.
- Morales Amigo, Martín. "*Rol ecosistémico, social e importancia de la conservación de la biodiversidad de los bongos en Chile y en el bosque esclerófilo*". Universidad de Chile, 2021. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/186682>.
- Rodríguez Cerda, Carla. "*El cuerpo des/bordado: proyecto experimental de bordado aplicado al diseño de indumentaria desde una perspectiva de género*". Universidad de Chile, 2016.
- Rojas, Natalia. "*Moda y comunicación. Taller proyectual Guiado*". Universidad Abierta Interamericana, 2005.
- Stokes, Allyson. "*Fashioning Gender: a Case Study of the Fashion Industry*". McMaster University, 2013. <https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/13406/1/fulltext.pdf>.
- Vilchis, Luz del Carmen. *Metodología Del Diseño: Fundamentos Teóricos*. UNAM, 2000.

TESIS

Calvente, Arturo. *El concepto moderno de sustentabilidad*. Buenos Aires: Universidad Abierta Interamericana, 2007.

PAPERS

Emas, Rachel. The Concept of Sustainable Development: Definition and Defining Principles. *Brief for GSDR*, 2015.

Errami, Ezzoura, Gerel Ochir, and Silvia Peppoloni. "Achieve Gender Equality and Empower All Women and Girls". *Geosciences and the Sustainable Development Goals*, 2021, 105–26.

Esquivel, Valeria, y Caroline Sweetman. "Gender and the Sustainable Development Goals". *Gender & Development*, 2016.

Forni, Pablo. "Las metodologías de George Herbert Mead y Herbert Blumer. Similitudes y diferencias". *Documento de Trabajo N°14*. Departamento de Comunicación del IDICSO, 2013.

Herrera-Gutiérrez, María Rosa, et al. "Apuntes metodológicos: diseño estudio cualitativo" (2018).

Fund, Sdg. "Sustainable development goals", 2015.

Squeo, Francisco. "¿Cuáles son las Categorías de Conservación?" *Ficha Pedagógica N° 2*, 2008, 3–4.

Sung, Kyungeun. "Review on Upcycling: Current Body of Literature, Knowledge Gaps and a Way Forward". En *International Conference on Environmental, Cultural, Economic and Social Sustainability*, editado por Kyungeun Sung, Venice, Italy, 2015.

PÁGINAS WEB Y OTROS

Agüero, Iván. "Diez cosas que no sabías de 'El lado polémico de Juan Gabriel'". SAPS Gruper, el 27 de agosto de 2020.

<https://www.saps.com.mx/noticias/diez-cosas-que-no-sabias-de-el-lado-polemico-de-juan-gabriel.html>.

American Chemical Society. "Descubrimiento y Desarrollo de La Penicilina". Consultado el 6 de julio de 2023. <https://www.acs.org/education/whatischemistry/landmarks/historia-quimica/descubrimiento-desarrollo-penicilina.html>.

Assoune, Alex. "10 Endangered Animals Used for Clothing". Panaprium (blog), el 30 de marzo de 2020. <https://www.panaprium.com/blogs/i/endangered-animals-clothing>.

Campbell, W. Joseph. "Bra-Burning Revisited, in Error". Media Myth Alert, el 22 de diciembre de 2009. <https://mediamythalert.com/2009/12/22/bra-burning-revisited-in-error/>.

Cešta y Setas. "Los corros de brujas". Cešta y Setas, el 28 de abril de 2015. <https://www.cestaysetas.com/los-corros-de-brujas/>.

Cine, Bitácora de. "Melina Rapimán realizará el taller 'Hitch and Fashion: Análisis del vestuario como lenguaje simbólico en Hitchcock' - BITÁCORA DE CINE". BITÁCORA DE CINE (blog), el 12 de abril de 2021. <https://bitacoradecine.cl/melina-rapiman-realizara-el-taller-hitch-and-fashion-analisis-del-vestuario-como-lenguaje-simbolico-en-hitchcock/>.

Clasificacionespecies.mma.gob.cl/. "Boletus loyo Phil. ex Speg", 2014. https://clasificacionespecies.mma.gob.cl/wp-content/uploads/2019/10/Boletus_loyo_11RCE_02_PAC.pdf.

Clasificacionespecies.mma.gob.cl/. "Entoloma necopinatum E. Horak", 2014. https://clasificacionespecies.mma.gob.cl/wp-content/uploads/2019/10/Entoloma_necopinatum_11RCE_02_PAC.pdf.

Clasificacionespecies.mma.gob.cl/. "Gastroboletus valdivianus E. Horak", 2014. https://clasificacionespecies.mma.gob.cl/wp-content/uploads/2019/10/Gastroboletus_valdivianus_11_RCE_02_PAC.pdf.

Colorado, Marina. "Después del petróleo, la industria textil es la más contaminante del mundo". France 24, 2018. <https://www.france24.com/es/20180424-medio-ambiente-fast-fashion-contaminacion>.

El Tiempo. "LA ESPERA DE JUAN GABRIEL", el 25 de junio de 1994. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-158508>.

Formichella, Janice. "Death by Crinoline?" Molly Brown House Museum, el 24 de enero de 2021. <https://mollybrown.org/death-by-crinoline/>.

Fornies, Fiamma Aihelen. "Impacto de las micotoxinas en la producción porcina: revisión bibliográfica y análisis de un establecimiento problema". Universidad Nacional de Río Negro, 2021. <https://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/7174>.

Forward, Race. "'Race reporting guide [media reference]'. The Center for Racial Justice Innovation". Forward, Race, 2015. https://www.raceforward.org/sites/default/files/Race%20Reporting%20Guide%20by%20Race%20Forward_V1.1.pdf.

Freire, Valentina, y Francisca Torres. "La ruta del fast fashion en Chile: Del maniquí a la basura: el alto impacto ambiental de la moda desechable". Doble Espacio, Revista de la escuela de Periodismo, Universidad de Chile, 2019. <https://doble-espacio.uchile.cl/2019/10/02/del-maniqui-a-la-basura-el-alto-impacto-ambiental-de-la-moda-desechable/>.

FUDESOS.cl. "Especies según estado de conservación en Chile", el 12 de septiembre de 2018. <https://www.fudeso.cl/2018/12/09/especies-segun-estado-de-conservacion-en-chile/#:~:text=En%20la%20actualidad%20las%20>

Categor%C3%ADas,Clasificaci%C3%B3n%20de%20Especies%20Silvestres%20(2012).

González, Valentina Freire, Francisca Torres Leftu, y Valentina Freire González y Francisca Torres Leftu. “La ruta del fast fashion en Chile: El impacto de la moda desechable”. *Doble Espacio Revista de Periodismo*, el 2 de octubre de 2019. <https://doble-espacio.uchile.cl/2019/10/02/del-maniqui-a-la-basura-el-alto-impacto-ambiental-de-la-moda-desechable/>.

Harlem, Brundtland Gro. “Our common future”. Report of the World Commission on Environment and Development, 1987. <http://www.princeton.edu/~ota/disk1/1993/9340/934004.PDF>.

IUCN. “Red List of Threatened Species”. Consultado el 2 de junio de 2023. <http://www.iucnredlist.org>.

Jones, Lucy. “5 Fashion Materials You Didn’t Realise Were Bad for Wildlife”. *Bbcearth.com*. Consultado el 9 de junio de 2023. <https://www.bbcearth.com/news/5-fashion-materials-you-didnt-realise-were-bad-for-wildlife>.

Kessler, Alex. “Robert Wun, el diseñador inclusivo que viste a Lady Gaga”. *Vogue México*, el 7 de abril de 2021. <https://www.vogue.mx/moda/articulo/robert-wun-disenador-que-viste-a-lady-gaga-quien-es>.

Laitala, K., I. G. Klepp, y B. Henry. “Does Use Matter? Comparison of Environmental Impacts of Clothing Based on Fiber Type. Sustainability”. *Sustainability*, 2018.

Leach, Melissa, Lyla Mehta, y Preetha Prabhakaran. “Gender equality and sustainable development: A pathways approach”. *The UN Women Discussion Paper 13* (2016). <https://www.unwomen.org/sites/default/files/Headquarters/>

Attachments/Sections/Library/Publications/2016/DPS-Gender-equality-sustainable-development.pdf.

Leiva, Pablo Sandoval. “Gymnopenella nothofagi”. *Clasificacionespecies.mma.gob.cl/*, 2016. https://clasificacionespecies.mma.gob.cl/wp-content/uploads/2019/10/Gymnopenella_nothofagi_15RCE_FINAL.pdf.

LUN. “Descubren hongo que vive sobre la sal del altiplano”. *Lun.com*. Consultado el 1 de junio de 2023. <https://www.lun.com/Pages/NewsDetail.aspx?dt=2019-05-30&NewsID=428597&BodyID=0&PaginaId=27>.

Movilh.cl. “Guardias y vendedores de Ripley golpean e insultan a pareja lesbica”. Consultado el 30 de septiembre de 2023. <https://www.movilh.cl/pareja-lesbica-denuncia-agresiones-fisicas-y-verbales-en-ripley/>.

Mssa.cl. “Taller masivo de bordado ‘Los ojos de Chile, los ojos de Violeta’”, el 18 de noviembre de 2019. <https://www.mssa.cl/events/event/taller-masivo-de-bordado-los-ojos-de-chile-los-ojos-de-violeta/>.

Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo, Conferencia de las. “Declaración de Río Sobre Medio Ambiente y Desarrollo”. *Naciones Unidas*, 1992.

Nyclgbtsites.org. “Lavender menace action at second congress to unite women”. Consultado el 11 de septiembre de 2023. <https://www.nyclgbtsites.org/site/lavender-menace-action-at-second-congress-to-unite-women/>.

O’Brien, Beatriz. “Las Mujeres Que Hacen Nuestra Ropa y El Desastre de Rana Plaza”. *Fashionrevolution.org*. Consultado

el 31 de julio de 2023. <https://www.fashionrevolution.org/las-mujeres-que-hacen-nuestra-ropa-y-el-desastre-de-rana-plaza/>.

País, El. El origen del Día Internacional de la Mujer | EL PAÍS. Ediciones EL PAÍS S.L., 2023. <https://elpais.com/sociedad/dia-de-la-mujer/2023-03-08/dia-internacional-de-la-mujer-porque-el-8-de-marzo.html>.

Peoples, Lindsay. “Proceeds from Dior’s ‘We Should All Be Feminists’ T-Shirts Going to Rihanna’s Charity”. *The Cut*. Consultado el 2 de junio de 2023. <https://www.thecut.com/2017/03/buy-diors-we-should-all-be-feminists-t-shirts-for-charity.html>.

Sheperd, Carl. “Fashion and Subculture: The Relationship between Style and Community”. *Mindless Mag*, el 1 de enero de 2021. <https://www.mindlessmag.com/post/fashion-and-subculture-the-relationship-between-style-and-community-1>.

Supercurioso, Equipo. “¿Sabes qué son los ‘Anillos de hadas?’”. *Supercurioso*, el 20 de mayo de 2015. <https://supercurioso.com/sabes-que-son-los-anillos-de-hadas/>.

The Global Fungal Red List Initiative. “Lichenomphalia Altoandina”. *Redlist.info*. Consultado el 1 de junio de 2023. https://redlist.info/iucn/species_view/1000289/.

World Rainforest Movement. “Aprendizajes del movimiento Chipko en India: una lucha por el feminismo y por la ecología”. *Boletín WRM 211* (marzo de 2015). <https://www.wrm.org.uy/es/articulos-del-boletin/aprendizajes-del-movimiento-chipko-en-india-una-lucha-por-el-feminismo-y-por-la-ecologia>.

FUENTE DE LAS IMÁGENES

Fig. 1. foto cojín "Perla". Autoría Propia.

Fig. 2. foto "alfilerero". Autoría Propia.

Fig. 3. Weavabel.com. "Sustainability in the Fashion Industry: Fašt Fashion's Impact". Weavabel, el 27 de abril de 2021. <https://www.weavabel.com/blog/fašt-fashion-and-sustainability-will-the-two-ever-get-along>

Fig. 4. Issuu. "Get Involved Pack: Citizens", el 2 de marzo de 2020. https://issuu.com/fashionrevolution/docs/fr_2020_getinvolved_citizens_single?epik=dj0yJnU9NUoySVRhbnpKNEVSbEtQ_c2VqWjRaSnI0RENfM3B0MmsmCD0wJm49dHk4QXdxzWE5N-TVBbXVURmVTei1XUSZ0PUFBQUFBR1U0Yk5r.

Fig. 5. "Narayan, Arundhati. "Critiquing Ecofeminism: Gender and Intersectionality in Environment Justice Movements". *Feminism in India*, el 20 de julio de 2022. <https://feminisminindia.com/2022/07/21/critiquing-ecofeminism-gender-and-intersectionality-in-environment-justice-movements/>.

Fig. 6. Texture, A. N. Y. "The Tree Bark Quilt Series". ANY Texture, el 13 de noviembre de 2020. <https://www.anytexture.com/2020/11/the-tree-bark-quilt-series/>.

Fig. 7. Ebert, Grace. "Living Chia Germinates from Clothing Abandoned on a Wash Line by Artist Bea Fremderman". *Colossal*, el 14 de mayo de 2020. <https://www.art-consciousness.com/2020/05/bea-fremderman-chia-clothing/>

Fig. 8. Nelson, Steph. "32 Weird & Wonderful Fungi & Mushroom Pictures". *ThePhotoArgus*, el 29 de julio de 2021. <https://www.thephotargus.com/weird-and-wonderful-fungi-pictures/>.

Fig. 9. Esquema de temáticas a abordar en la investigación. [Autoría Propia]

Fig. 10. Toronto Public Library. "Demonstrations : Programs, Classes & Exhibits". Consultado el 20 de octubre de 2023. <https://www.torontopubliclibrary.ca/ve/demonstrations/civil-rights.jsp>.

Fig. 11. Agoštini, Sofia. "Así es como la ropa puede ser un poderoso símbolo de protesta". *Vogue.mx*, el 6 de marzo de 2021. https://media.vogue.mx/photos/5deebac3f1bbe008e5a37f/mašter/w_1600,c_limit/Suffragette-Londres-1909.jpg.

Fig. 12. Greer, Betsy. "Historical Craftivism: From Suffragettes to Gandhi to Argentina". *The Thread - the Thread Is the FS Online Editorial Embracing Our Sewing Community and Providing Weekly Inspiration* (blog). *The Thread Blog*, el 12 de junio de 2015. <https://blog.fabrics-store.com/2015/06/12/historical-craftivism-from-suffragettes-to-gandhi-to-argentina/>.

Fig. 13. "Pinterest. "Pin by Clara on Summer 22 :)". Consultado el 3 de noviembre de 2023. <https://www.pinterest.cl/pin/858920960207047432/>.

Fig. 14. Almino, Elisa Wouk, y Renée Reizman. "Quilts as Tools for Resistance". *Hyperallergic*, el 2 de marzo de 2018. <https://hyperallergic.com/429923/quilt-con-2018-modern-quilt-guild/>.

Fig. 15. "Pinterest. "Pin on Craftivism". Consultado el 3 de noviembre de 2023. <https://www.pinterest.cl/pin/3025924738164489/>.

Fig. 16. Almino, Elisa Wouk, y Renée Reizman. "Quilts as Tools for Resistance". *Hyperallergic*, el

2 de marzo de 2018. <https://hyperallergic.com/429923/quilt-con-2018-modern-quilt-guild/>.

Fig. 17. Flotats, Sònia. "Fashion Revolution 2021: la ropa que vištes dice más de ti de lo que te imaginas". *So Good So Cute*, el 4 de abril de 2021. <https://www.sogoodsocute.com/fashion-revolution-2021-la-ropa-que-vištes-dice-mas-de-ti-de-lo-que-te-imaginas/>.

Fig. 18. Girolamo Harsanyi, Greta di. "Capuchas feministas a la chilena". *VICE*, el 17 de diciembre de 2019. <https://www.vice.com/es/article/5dmn8/capuchas-feministas-a-la-chilena>.

Fig. 19. HA! "La fuente". Consultado el 25 de octubre de 2023. <https://historia-arte.com/obras/la-fuente-de-duchamp>.

Fig. 20. Bordado de autoría propua. En el contexto del estallido social, 2019.

Fig. 21. Elgong.cl. "Tejedoras mapuche de Nueva Imperial empiezan a confeccionar tejido del telar más grande del mundo". Consultado el 3 de noviembre de 2023. <https://esp.elgong.cl/tejedoras-mapuche-de-nueva-imperial-empiezan-a-confeccionar-tejido-del-telar-mas-grande-del-mundo/>.

Fig. 22. "Ulloa, Karina González. "¿Qué significa el pañuelo verde y cuál es su historia?" *Vogue México*, el 26 de febrero de 2020. <https://www.vogue.mx/estilo-de-vida/articulo/panuelo-verde-feminista-que-significa-y-cual-es-su-origen>.

Fig. 23. Greening, Kenton. "Roman women playing at sports. Mosaic at the Villa Romana del Casale near Piazza Armerina in Sicily", 2013. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Villa_romana_bikini_girls.JPG.

- Fig. 24.* 3 Hours Paſt the Edge of the World. “Botticelli’s Three Graces in Primavera: Golden Bellies”, el 14 de agosto de 2013. <https://3hourspast.wordpress.com/2013/08/14/botticellis-three-graces-in-primavera-golden-bellies/>.
- Fig. 25.* The British Museum. “Print”. Consultado el 25 de octubre de 2023. https://www.britishmuseum.org/collectiſon/object/P_1874-0711-838.
- Fig. 26.* Quejimaliños, Rebeca. “El día que una mujer reivindicó ante los hombres la revolución sexual”. Ediciones EL PAÍS S.L, el 25 de abril de 2018. https://elpais.com/el-pais/2018/04/25/icon/1524657685_973573.html.
- Fig. 27.* “Media Myth Alert. “Bra-Burning Revisited, in Error”, el 22 de diciembre de 2009. <https://mediamythalert.com/2009/12/22/bra-burning-revisited-in-error/>.
- Fig. 28.* Heller, Karen. “The year women refused to ſtay silent, tossed their bras and redefined politics”. Washingtonpoſt.com, el 23 de mayo de 2018. https://www.washingtonpoſt.com/national/the-year-women-refused-to-ſtay-silent-tossed-their-bras-and-redefined-politics/2018/05/23/bf37060e-495c-11e8-827e-190efaf1fee_ſtory.html.
- Fig. 29.* Org.u.y. “Aprendizajes del movimiento Chipko en India: una lucha por el feminismo y por la ecología”. Consultado el 3 de noviembre de 2023. <https://www.wrm.org.u.y/es/articulos-del-boletin/aprendizajes-del-movimiento-chipko-en-india-una-lucha-por-el-feminismo-y-por-la-ecologia>.
- Fig. 30.* Mirlisse, Sabine. “On Life, Death, God and Working Very Little - in Conversation with Chriſtian Boltanski (2015)”. AMERICAN SUBURB X, el 28 de diciembre de 2015. <https://americansuburbx.com/2015/12/on-life-death-god-and-working-very-little-asx-in-conversation-with-christian-boltanski-2015.html>.
- Fig. 31.* EcoPress - Periodismo Ambiental. “Induſtria Textil: la segunda más contaminante del mundo”, el 31 de enero de 2022. <https://ecopressl.com/2022/01/31/induſtria-textil-la-segunda-mas-contaminante-del-mundo/>.
- Fig. 32.* Esquema de autoría propia
- Fig. 33.* Cuyo, Diario de. “Reciclado creativo: la nueva tendencia en moda urbana”. Diario de Cuyo, el 13 de agosto de 2021. <https://www.diariodecuyo.com.ar/tendencia/Reciclado-creativo-la-nueva-tendencia-en-moda-urbana-20210813-0007.html>.
- Fig. 34.* Escala de clasificación de especies. Autoría Propia.
- Fig. 35.* Tumblr. “Nemfrog: Photo”. Consultado el 3 de noviembre de 2023. <https://nemfrog.tumblr.com/image/638270675978764288>.
- Fig. 36.* Britishfairies. “Fairy Rings”. British Fairies, el 14 de octubre de 2018. <https://britishfairies.wordpress.com/2018/10/14/fairy-rings/>.
- Fig. 37.* Piccone, Ashley. “The Science (and Magic) of Wyoming’s Fairy Rings”. WYOMING, el 12 de marzo de 2021. <https://www.wyomingpublicmedia.org/open-spaces/2021-03-12/the-science-and-magic-of-wyomings-fairy-rings>.
- Fig. 38.* “Boullosa, Nicolás. “Ciencia Psicodélica Hoy: Estudios Sobre La Conciencia Humana”. “faircompanies, el 21 de mayo de 2013. <https://faircompanies.com/articles/ciencia-psicodelica-hoy-estudios-sobre-la-conciencia-humana/>.
- Fig. 39.* Peoples, Lindsay. “Proceeds from Dior’s ‘We Should All Be Feminists’ T-Shirts Going to Rihanna’s Charity”. The Cut. Consultado el 11 de junio de 2023. <https://www.thecut.com/2017/03/buy-diors-we-should-all-be-feminists-t-shirts-for-charity.html>.
- Fig. 40.* Ripley.cl. “DÍA INTERNACIONAL PARA LA ELIMINACIÓN DE LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER”. Consultado el 3 de noviembre de 2023. <https://simple.ripley.cl/minisitios/eſtatico/xnosotras/>.
- Fig. 41.* Davies, Diana. Lavender Menace Action at Second Congress to Unite Women. New York, EE.UU., el 5 de enero de 1970. <https://www.nyclgbtsites.org/site/lavender-menace-action-at-second-congress-to-unite-women/>.
- Fig. 42.* @barriopatrimonialyungay. “Plaza Yungay #barrioyungay #archivodebarrio”. Inſtagram, el 10 de noviembre de 2019. <https://www.inſtagram.com/p/B4tT3up5ef/>.
- Fig. 43.* @bardo_serigrafia. “Participando Del Taller Con Los Secos de @serigrafiainstantanea”. Inſtagram, el 30 de marzo de 2019. https://www.inſtagram.com/p/Bvpg626Ao45/?img_index=1.
- Fig. 44.* Jana, Rosalind. “Mark My Words: The Subversive History of Women Using Thread as Ink”. VICE, el 4 de marzo de 2016. <https://www.vice.com/en/article/8qwzpb/mark-my-words-the-subversive-history-of-women-using-thread-as-ink>.
- Fig. 45.* Ilus, @yankai. “Ilustración de Pañuelos Verdes”. Inſtagram. Consultado el 18 de octubre de 2023. https://www.inſtagram.com/p/BmcljV_Bt8g/.
- Fig. 46.* Manumanito. “Juan Gabriel, Veſtimenta versus Referentes”. Twitter, el 7 de junio de 2023. <https://twitter.com/manumanito/status/166655910200721412>.

Fig. 47. De la Dauphine (Miss Sagan), Nati. "Girls from the British Society for the Protection of Mini Skirts stage a protest outside the House of Dior, for its 'unfair' treatment of mini skirts, ca. 1966". Nati De la Dauphine, el 4 de agosto de 2016. <https://natideladauphine.wordpress.com/2016/08/04/historia-del-maquillaje-1960/girls-from-the-british-society-for-the-protection-of-mini-skirts-stage-a-protest-outside-the-house-of-dior-for-its-unfair-treatment-of-mini-skirts-ca-1966/>.

Fig. 48. Images, P. A. "Girls in short-skirts parade the streets of London holding placards". Getty Images. Consultado el 8 de noviembre de 2023. <https://www.gettyimages.com.mx/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/girls-in-short-skirts-parade-the-streets-of-fotograf%C3%ADa-de-noticias/834079616?language=es>.

Fig. 49. "Pinterest. "Suffragist Showing off Her Pants, 1916". Consultado el 3 de noviembre de 2023. <https://www.pinterest.com.mx/pin/333688653647742118/>.

Fig. 50. Treviño, Julissa. "Your Stars and Stripes T-Shirt Technically Violates the Flag Code". Racked, el 3 de julio de 2017. <https://www.racked.com/2017/7/3/15879778/american-flag-clothes-code>.

Fig. 51. Spark, Washington Area, y By: Washington Area Spark. "Hoffman Arrested for American Flag Shirt: 1968". Flickr. Consultado el 3 de noviembre de 2023. https://www.flickr.com/photos/washington_area_spark/33844103521.

Fig. 52. Treviño, Julissa. "Your Stars and Stripes T-Shirt Technically Violates the Flag Code". Racked, el 3 de julio de 2017. <https://www.racked.com/2017/7/3/15879778/american-flag-clothes-code>.

Fig. 53. "Našt, Condé. "Tommy Hilfiger Spring 2017 Ready-to-Wear". Vogue. Consultado el 3 de noviembre de 2023. https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/tommy-hilfiger/slideshow/collection?mbid=nl_020917_Daily_VR&CNDID=40820496.

Fig. 54. @gudfreja. "White Lace Dress and Foam Cowboy Hat Made by Me Nails by @klackaskor.Nails". Instagram, el 7 de noviembre de 2020. <https://www.instagram.com/p/CHSJ0vCpY4R/>.

Fig. 55. @gudfreja. "@sensible.Romantique in Lace Shorts from My Grad Collection". Instagram, el 8 de diciembre de 2020. <https://www.instagram.com/p/CiUXdxjyFG/>.

Fig. 56. @gudfreja. "Photo by @feeglory for @voguelitalia in Speak Peak of My Graduation Collection". Instagram, el 15 de junio de 2020. <https://www.instagram.com/p/CBdAhXFJNwe/>.

Fig. 57. Galea, Niamh. "BABA GANOUSH". Behance.net. Consultado el 18 de octubre de 2023. <https://www.behance.net/gallery/64590839/BABA-GANOUSH>.

Fig. 58. Galea, Niamh. "Hurry! Ends soon!" Behance.net. Consultado el 18 de octubre de 2023. <https://www.behance.net/gallery/64591071/Hurry-Ends-soon>.

Fig. 59. Farra, Emily. "You Aren't Tripping: Fungi Are Taking over Fashion". Vogue, el 2 de abril de 2021. <https://www.vogue.com/article/fungi-mushrooms-fashion-inspiration-mycelium?epik=dj0yJnU9aGloUFRaYXR4a1h0cndCcDN0bms0R-VlYcHpHd1MzYzgmD0wJm49THg0VjA2VTZ6UTlZZ00yQVF-0VFlhdZ0PUFBQUFBFR1V3Y3NF>.

Fig. 60. Kessler, Alex. "Robert Wun, el diseñador inclusivo que viste a Lady Gaga". Vogue México, el 7 de abril de 2021. <https://www.vogue.mx/moda/articulo/robert-wun-disenador-que-viste-a-lady-gaga-quien-es>.

Fig. 61. ROBERT WUN. "AW21". Consultado el 19 de octubre de 2023. <https://www.robertwun.com/aw21>.

Fig. 62. Mockup Encuesta Fungi. Autoría Propia

Fig. 63. Mockup Encuesta Fungi. Autoría Propia

Fig. 64. Mockup Encuesta Fungi. Autoría Propia

Fig. 65. Mockup Encuesta Fungi. Autoría Propia

Fig. 66. Mockup Encuesta Fungi. Autoría Propia

Fig. 67. Mockup Encuesta Fungi. Autoría Propia

Fig. 68. Mockup Encuesta Fungi. Autoría Propia

Fig. 69. Mockup Encuesta Fungi. Autoría Propia

Fig. 70. Mockup Encuesta Fungi. Autoría Propia

Fig. 71. Mockup Encuesta Fungi. Autoría Propia

Fig. 72. Gráficos de autoría propia.

Fig. 73. Gráficos de autoría propia.

Fig. 74. Gráficos de autoría propia.

Fig. 75. Gráficos de autoría propia.

Fig. 76. Gráficos de autoría propia.

- Fig. 77.* Gráficos de autoría propia.
- Fig. 78.* Museo, Violeta Parra. “Los ojos de Chile, los ojos de Violeta”. Twitter, el 12 de octubre de 2019. <https://twitter.com/museovparra/status/1204462224875696129>.
- Fig. 79.* Ojo bordado en arpillera. Autoría propia.
- Fig. 80.* Apuntes de creación propia, realizados a lo largo del taller de Materialidades y Bordado, 8 y 15 de octubre del 2020.
- Fig. 81.* Collage de fotografías tomadas para web. Prendas de Zaza Dorali. Fotografías propia.
- Fig. 82.* «Corazones: Ni una menos», la apuesta visual que denuncia con bordados la violencia de género”. El Mostrador, el 31 de enero de 2017. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2017/01/31/corazones-ni-una-menos-la-apuesta-visual-que-denuncia-con-bordados-la-violencia-de-genero/>.
- Fig. 83.* Línea de tiempo de experiencias relevantes, autoría propia.
- Fig. 84.* Diseña Sustentable Chile. “HISTORIAS QUE INSPIRAN: ECOCITEX”. Consultado el 13 de noviembre de 2023. <https://disenasustentable.cl/blogs/blog/historias-que-inspiran-ecocitex>.
- Fig. 85.* Riehl, Lisa. “Fashion Revolution day 2021: Who Made My Fabric?” Harper’s BAZAAR, el 24 de abril de 2021. <https://www.harpersbazaar.de/nachhaltigkeit/fashion-revolution-day-2021>.
- Fig. 86.* Recopilación de imágenes de Google. Paletas y diagramación de autoría propia
- Fig. 87.* Recopilación de imágenes de Google. Paletas y diagramación de autoría propia
- Fig. 88.* Recopilación de imágenes de Google. Paletas y diagramación de autoría propia
- Fig. 89.* Recopilación de imágenes de Google. Paletas y diagramación de autoría propia
- Fig. 90.* Recopilación de imágenes de Google. Paletas y diagramación de autoría propia
- Fig. 91.* Recopilación de imágenes de Google. Paletas y diagramación de autoría propia
- Fig. 92.* Recopilación de imágenes de Google. Paletas y diagramación de autoría propia
- Fig. 93.* Recopilación de imágenes de Google. Paletas y diagramación de autoría propia
- Fig. 94.* Moodboard de referentes formales
- Fig. 95.* Bocetos finales de cada tenida. Autoría Propia
- Fig. 96.* Bocetos finales de cada tenida. Autoría Propia
- Fig. 97.* Bocetos finales de cada tenida. Autoría Propia
- Fig. 98.* Bocetos finales de cada tenida. Autoría Propia
- Fig. 99.* Bocetos finales de cada tenida. Autoría Propia
- Fig. 100.* Proceso de diseño de tenida. Autoría propia.
- Fig. 101.* Proceso de diseño de tenida. Autoría propia.
- Fig. 102.* Proceso de diseño de tenida. Autoría propia.
- Fig. 103.* Proceso de diseño de tenida. Autoría propia.
- Fig. 104.* Proceso de diseño de tenida. Autoría propia.
- Fig. 105.* Proceso de moldaje con papel aluza. Falda nr.1 L.A., top nr. 1 L.A. y top nr. 2 GN. 08/04/2022
- Fig. 106.* Proceso de moldaje con papel aluza. Falda nr.1 L.A., top nr. 1 L.A. y top nr. 2 GN. 08/04/2022
- Fig. 107.* Proceso de moldaje con papel aluza. Falda nr.1 L.A., top nr. 1 L.A. y top nr. 2 GN. 08/04/2022
- Fig. 108.* Proceso de vectorización de moldes.
- Fig. 109.* Proceso de vectorización de moldes.
- Fig. 110.* Proceso de vectorización de moldes.
- Fig. 111.* Proceso de vectorización de moldes.
- Fig. 112.* Pliego con todas las piezas para realizar el diseño num. 1 L.A.
- Fig. 113.* Ejercicios de manejo Clo3D. Modificación de textiles, colores y creación de prendas desde cero. Vista renderizada.
- Fig. 114.* Ejercicios de manejo Clo3D. Vista de moldes 2D
- Fig. 115.* Render de frente y espalda de cada modelo con su respectiva vista 2D
- Fig. 116.* Render de frente y espalda de cada modelo con su respectiva vista 2D
- Fig. 117.* Render de frente y espalda de cada modelo con su respectiva vista 2D

Fig. 118. Render de frente y espalda de cada modelo con su respectiva vista 2D

Fig. 119. Render de frente y espalda de cada modelo con su respectiva vista 2D

Fig. 120. Prendas y textiles recolectados de la compra en Siria Sur. Gráfico de autoría propia

Fig. 121. Prendas y textiles recolectados de la compra en Siria Sur. [Fotografía Propia]

Fig. 122. Pared de hilos en el taller de Paulina Hormazábal.

Fig. 123. Proceso de moldaje en el taller de Paulina Hormazábal.

Fig. 124. Proceso de drapeo para el top núm. 4 EN.

Fig. 125. Tablero de Pinterest de autoría propia.

Fig. 126. Lisa DeLong, "Curvas," en Designa: Los Secretos Técnicos De Las Artes Visuales (Kerkdriel: Librero, 2016), 121.

Fig. 127. Diagrama de temáticas a abordar en la investigación con colores representativos.

Fig. 128. Especies de inspiración para el proyecto con sus paletas de colores correspondientes.

Fig. 129. Especies de inspiración para el proyecto con sus paletas de colores correspondientes.

Fig. 130. Especies de inspiración para el proyecto con sus paletas de colores correspondientes.

Fig. 131. Especies de inspiración para el proyecto con sus paletas de colores correspondientes.

Fig. 132. Especies de inspiración para el proyecto con sus paletas de colores correspondientes.

Fig. 133. Mapa de color en base al diagrama de la Fig. 127

Fig. 134. Paleta de colores del proyecto

Fig. 135-137. Mockups Etiquetas

Fig. 138. Prototipo núm. 1. Lichenomphalia Altoandina

Fig. 139. Prototipo núm. 3. Gastrobotus Valdivianus

Fig. 140. Prototipo núm. 4. Entoloma Necopilatum

Fig. 141. Prototipo núm. 5. Butyrboletus Loyo

Fig. 142. Fotos de prueba. Evaluación de ángulos, colorimetría, uso del reflector, etc.

Fig. 143. Fotos de prueba. Evaluación de ángulos, colorimetría, uso del reflector, etc.

Fig. 144. Tablero de Pinterest. Inspiración para la sesión de fotos. Autoría propia.

Fig. 145 - 165. Sesión de fotos en Parque Mahuida.

Fig. 166. Materiales utilizados en las clases del taller de Paulina Hormazábal

16. ANEXOS

	FIBRAS	Comportamiento al acercar a la llama	Comportamiento en la llama	Comportamiento al retirar de la llama	Humo	Olor	Residuo
NATURALES	CELULÓSICAS Algodón Lino	No se funde ni se encoge y se aleja de la llama	Arde rápido y sin fusión, llama amarilla	Continúa ardiendo sin fusión	Gris	Papel quemado	Ceniza gris, muy ligera y de bordes suaves
	PROTEICAS Lana Seda	Se funde, se enrosca y se aleja de la llama	Arde lentamente con algo de fusión, llama amarilla	Continúa ardiendo muy lentamente y se autoextingue	Gris	Pelo quemado	Ceniza negra que puede triturarse
ARTIFICIALES	Acetato Triacetato	Se funde alejándose de la llama	Arde lentamente fundiéndose, llama amarilla	Continúa ardiendo y fundiéndose	Gris	Acido acético, vinagre	Cenizas quebradizas, negras y con formas esféricas
	Rayón viscosa Liocel	No se funde ni se encoge	Arde rápido y sin fusión, llama amarilla	Continúa ardiendo sin fusión	Gris	Papel quemado	Ceniza gris, muy ligera y de bordes suaves
SINTÉTICAS	Poliamida	Se funde y se encoge alejándose de la llama	Arde lentamente fundiéndose, llama amarilla	Casi siempre se apaga sola	Gris	Apio cocido	Cenizas duras, resistentes, grises y con formas esféricas
	Poliéster	Se funde y se encoge alejándose de la llama	Arde lentamente fundiéndose, llama amarilla	Casi siempre se apaga sola	Negro	Dulce, aromático	Cenizas duras, resistentes, negras y con formas esféricas
	Acrilica	Se funde alejándose de la llama	Arde fundiéndose, llama luminosa	Continúa ardiendo y fundiéndose	Negro	Acre, punzante, desagradable	Cenizas gomosas, negras y con formas esféricas
	Modacrilica	Se funde alejándose de la llama	Arde muy lentamente fundiéndose, sin llama	Se apaga sola	Blanco	Dulzón, a goma	Cenizas duras, quebradizas, negras y con formas esféricas
	Polietileno Polipropileno	Se funde y se encoge alejándose de la llama	Arde fundiéndose, llama luminosa	Continúa ardiendo y fundiéndose	Vapor cerúleo	Cera fundida	Cenizas duras, resistentes, color tostado y con formas esféricas

Comportamiento de algunas fibras textiles al someterlas a la llama

Material adicional del curso de Materiales y Bordados de Melina Rapiman. Guía para reconocer diferentes tipos de textiles a través de la quema de una muestra

Tabla de clasificación de compra en Siria Sur:

Prenda	Descripción	Color	Marca	País de confección	Talla	Composición de la tela	NOTAS
1. Polera	manga larga detalles bordados de flores cuello redondo	morado				natural	sin etiquetas
2. Vestido	tubo con cuello y botones adelante	morado			46	100% poliéster	
3. Vestido	con encaje verde en el top, manga larga, cuello tortuga	burdeo				sintética	sin etiquetas
4. Vestido	aterciopelado	burdeo				sintética	sin etiquetas, roto
5. Camisa	reaction, Slim fit, dry-tec	morado	Kenneth Cole	Vietnam	34-35 - 17 1/2	60% algodón 40% poliéster	
6. Pijama	floreitas estampadas	burdeo	Craft and Barrow intimates	China	XL	75% algodón 38% poliéster 7% nylon	
7. Traje de baño	una pieza	burdeo				lyera	sin etiqueras, elásticos vencidos
8. Polera	manga tres cuartos acampanada con detalles en el escote y en la espalda	burdeo		Vietnam	XS	algodón	
9. Vestido	con espalda negra	naranja				tela sintética	sin etiqueta
10. Polera	para niños, estampada	Rojo	Adidas				etiqueta desvanecida
11. Polera	al cuerpo, manga larga	Rojo			S		sin etiqueta
12. Corset	con barbas y cierre en la espalda	Rojo					sin etiqueta
13. Polera		naranja	Full Pro		S	100% algodón	
14. Polera	deportiva de niñas con estampado negro	naranja				Algodón y Elastano	sin etiqueta
15. Bolsa	tela de algodón elasticado	naranja					
16. Polera	cuello de tortuga con estampado floral y apliques de brillos	naranja		España	G	tela elasticada sintética 90% poliámidá 10% elastano	
17. Polera	estampado serigrafía a dos colores	amarilla			XXL	100% algodón	sin etiquetas
18. Polera	con botones al cuello manga larga	tierra					sin etiquetas
19. Retazo	elasticado	amarilla				100% algodón	sin etiquetas
20. traje de baño	bikini parte de abajo	amarilla			XS	nylon	sin etiquetas
21. Polera	para niñas con estampado del logo de la marca	verde	Aeropostale	Guatemala	L	100% algodón	
22. Polera	deportiva de niñas	verde	AND 1	Cambodia	M	100% poliéster	
23. Polera	tirtas	verde	URB WOMAN CASUAL	China	S	95% poliéster 5% elastano	
24. Polera	manga larga navideña con estampado que le de Merry Christmas	verde		El Salvador	XL		
25. Vestido	cuello Mao con botones al frente y mangas cortas con forro elasticado	verde	Lanidor Black label	Portugal	38	73% poliéster 23% viscosa 4% elastano, forro: 100% poliéster	le faltan casi todos los botones
26. Retazo	plana, no elasticada, semi transparente	verde				sintética	sin etiquetas



Fig. 166
Materiales utilizados en las clases del taller de Paulina Hormazábal

Bitácora: Clases con Paulina Hormazábal

📖 Anotaciones previas:

*Trabajando con tela plana se agrega un centímetro de costura al borde de los moldes punto en cambio, con telas elásticas se añaden 0,7 cm de costura. Como se trabajará con tela de poleras recicladas, ésta es elástica solamente en la dirección horizontal por lo que las medidas horizontales de las modelos serán reducidas en un 20% para considerar esa elasticidad.

*Con Paulina se realizó una entrevista inicial para contarle sobre el proyecto y mostrar los diseños a prototipar. Los diseños se numeraron para facilitar la comunicación y se descompusieron en las prendas que conforma cada tenida.

1. Lichenomphalia Altoandina (LA): Sostén + calzón + falda
2. Gymnopenella Nothofagi (GN): Sostén + Short con liga
3. Gastroboletus Valdivianus (GV): Body
4. Entoloma Necopinatum (EN): Sostén + calzón + capa.
5. Butyrboletus Loyo (BL): Top + calzón/boxer

☞ Tabla de medidas de modelos y referencias:

INFO	NOTAS DE MEDICIÓN	REFERENCIAS		MODELOS			
		MANIQUÍ	YO	CRYSTAL OLIVERA	CRISTINA GRANDÓN	KIMBERLY VILLA	VALERIA ROJO
DISEÑO				1. LA	3.GV	4.EN	5. BL
Altura	-	-	173 cm	171 cm	165 cm	161 cm	165 cm
Contorno de Busto	Todo el contorno del pecho a la altura de los pezones / la parte más prominente del busto	90cm	97 cm	84cm	97 cm	99	102 cm
Contorno Bajo Busto	Contorno del torso inmediatamente debajo del busto.		80 cm	83cm		75 cm	
Contorno de cadera	La parte más prominente de la cadera	96cm	102 cm	91cm	105 cm	100	110 cm
Contorno de cintura	Contorno de la cintura a la altura del ombligo/el contorno más delgado del torso	66cm	78 cm	74cm	81 cm	83 cm	89 cm
Ancho de espalda	Colocar la cinta en el nacimiento de uno de tus brazos, en la parte más ancha de la espalda y a la altura de los hombros. Coloca la cinta métrica de hombro a hombro en línea recta para descubrir la medida del ancho de la espalda	41cm	44cm		41 cm	40 cm	45 cm
Separación de busto	de pezón a pezón en línea recta	18cm	18 cm	22cm	20 cm	19 cm	22 cm
Talle delantero	Desde el nacimiento lateral del cuello, pasando por el punto más sobresaliente del busto, hasta llegar al contorno de cintura.	42cm	43cm		43 cm		43 cm
Talle espalda	Se toma desde la primera vértebra de la cervical, que es el hueso más sobresaliente, hasta el contorno de la cintura.	38cm	40cm		37 cm		36 cm
Tiro delantero	desde el centro de la cintura hasta el centro de la entrepierna con holgura	-	33cm	32cm	33 cm	30 cm	30 cm
Tiro espalda	desde la cintura hasta el centro de la entrepierna con holgura	46 cm		37cm		41 cm	
Alto de sisa	desde el hueso más prominente del hombro hasta la parte de abajo de la axila. tomar con holgura	18 cm	20 cm		25 cm		25 cm

INFO	NOTAS DE MEDICIÓN	REFERENCIAS		MODELOS			
		MANIQUÍ	YO	CRYSTAL OLIVERA	CRISTINA GRANDÓN	KIMBERLY VILLA	VALERIA ROJO
DISEÑO				1. LA	3.GV	4.EN	5. BL
Contorno de sisa	se mide pasando por el hueso más prominente del hombro el contorno alrededor de la axila con holgura	40 cm	44 cm		54 cm		48 cm
Alto de cadera	distancia vertical entre la línea de la cintura y la línea de la cadera	18,5 cm	22 cm	22cm	27 cm	20cm	22 cm
Contorno de cuello	alrededor de la base del cuello + dos dedos entre la cinta y el cuello	36 cm	36 cm		38 cm		36 cm
Contorno de muñeca	alrededor de la muñeca + dos dedos entre la cinta y la muñeca	-	17,5 cm		19 cm		17 cm
Contorno de puño	con el puño cerrado pasar la cinta sobre los nudillos alrededor del puño	-	26cm		27 cm		26 cm
Largo de hombro	Se mide desde el nacimiento lateral del cuello hasta la parte más externa del hombro. O se calcula $\frac{1}{2} CB / 4 + 1$	12cm	13cm		12 cm	11	11
Alto de busto/pinza	Se mide desde el nacimiento lateral del cuello, hasta la punta del busto	24cm	27 cm	25	27 cm	31	28,5
Largo de manga	desde el hueso más prominente del hombro, con el brazo ligeramente doblado, pasar la cinta por fuera del codo hasta el hueso más prominente de la muñeca	-	58 cm		61 cm		60
Punta del codo	desde el hueso más prominente del hombro, con el brazo ligeramente doblado, pasar la cinta por fuera del brazo y medir hasta el hueso más prominente del codo		33 cm		35 cm		36
Circunferencia muslo	puede tener varias medidas, de pie y sentada	no tiene piernas	59cm	50	62 cm	62	61

Clase 1: MAR-1-AGO-'23

5. GV BOXER/CULOTTE: Se parte de unos boxer Kaiser desarmados y adaptados a la medida de la modelo. Se incorpora un panel lateral al diseño del boceto, visible desde el frente y la espalda, con el corte al centro del panel. se aplana la pieza central delantera y se acortan las piernas.

Se recortan las piernas, se recorta el rebaje de la espalda y se acentúa más el diamante de la pieza central. Se ajusta el corte del panel lateral para aparecer ligeramente más adelante. Se añaden 2 cm a todos los paneles hacia arriba y hacia arriba para realizar un dobléz y ajustarse con un pabilo a la altura de la cintura. Además se ensanchan las partes inferiores de los paneles delanteros laterales y el panel trasero para dar más espacio al muslo.

5 GV TOP: A partir de la renderización del programa Clo3D se estima que el panel central del pecho debe tener una forma elíptica. Se produce la mitad del molde con un dobléz de tela al centro del diseño, considerando la forma de la mitad del pecho y una de las cintas laterales. Se realiza un rectángulo basado en las medidas de la modelo donde A es la altura del busto y B es la mitad del contorno del busto. La medida C es una aproximación de largo de las cintas que deben quedar restantes para amarrar el top por la espalda.

Se realizan los contornos de las figuras y se calca el molde realizando dos piezas. una central para el pecho y una de las cintas laterales. Estas piezas deberán ser cortadas dos veces, una por cada lado.

Se corta la tela y se unen ambas piezas por el centímetro de costura con la máquina Overlock. Se añade el detalle a los bordes con la misma máquina a través de la técnica de estirar la tela a medida que se va cosiendo para lograr pequeños vuelos en el borde. Se añade un elástico al borde inferior y breteles realizados de pabilos de la misma tela, para entregar soporte al busto.

Comentarios posteriores: Faltaron las mangas del top, y realizar un prototipo final a partir del último molde del boxer. Este último se realizará a partir de los materiales definitivos.

Avance: LUN-7-AGO-'23:

En búsqueda de insumos para realizar las prendas se asistió a Siria Sur, un galpón de venta de ropa por kg. Esta clases de establecimientos importan fardos de ropa usada en diferentes estados y calidades. En preparación a esto, se calculó aproximadamente la cantidad de prendas que serían necesarias para realizar cada uno de los diseños. Este estimado se debe a que la disponibilidad de prendas puede ser muy variada.

En Siria Sur, la ropa se encuentra en grandes pilas, separadas por pasillos. Para acceder a las prendas hay que hurgar, escalar y esquivar montañas de ropa, telas, accesorios, incluso juguetes. Finalmente, se compraron 4,1 kg de ropa para el proyecto, lo que equivale a \$8.200 CLP. El criterio de búsqueda se basó principalmente en los colores y luego, se determinaba si el material de la tela era elástico y, ojalá, de algodón. En un escenario ideal, hubiéramos encontrado cada uno de los colores deseados en poleras tradicionales de algodón estampadas.

Se recolectaron un total de 26 prendas e ítems. Se catalogó cada una de ellas, con los detalles correspondientes en las etiquetas encontradas. En caso de no haberlas, se estimaron las tallas y las composiciones de la tela, principalmente diferenciando entre naturales y sintéticas.

Clase 2: MIE-9-AGO-'23

El inicio de esta clase fue dedicado para analizar las diferentes prendas que se habían recolectado, seleccionar cuáles servirán para qué diseño y cuáles tienen las cualidades materiales para poder llevar a cabo los diferentes diseños. Concluimos que están todas las telas necesarias y que con lo recolectado podremos producir los 5 diseños completos.

BOXER 5: Con las piezas cortadas del boxer avanzadas en casa se llevan a la clase para coser con máquina overlock. Ésta se utiliza para unir las piezas y realizar las terminaciones de la bañador. Se mide un retazo de elástico amarillo para abarcar el contorno de la cintura, se cosen los extremos entre sí formando un círculo cerrado y con una máquina recta en zigzag, se agrega a un centímetro del borde superior para ceñir la cintura. Se rematan las costuras con la máquina recta. Se cortan las aperturas laterales en forma de Y, se doblan y cosen los bordes con máquina recta y se da por terminada la prenda.

TOP 5: Para terminar el top del conjunto nr 5, sólo faltaban las mangas. Para eso se recortan dos cintas de la misma. Para lograr el efecto roulette (o “ruletear” coloquialmente) que se ocupó en el resto de la prenda, las cintas de tela se pasan a través de la máquina overlock lo más estiradas posibles, tanto por el frente como por detrás de la máquina de coser. De esta forma el hilo le entrega rigidez al borde y, al evitar que vuelva a su longitud original, forma estas especies de ondas. Habiendo aplicado este detalle a ambas mangas, se miden, se cierran los paneles y se cosen al cuerpo con la máquina recta. Esto da por terminado el top Nr. 5.

Para producir esta tenida se utilizaron: 1 polera manga corta con cuello camisero Adidas roja 100%

algodón con textura, 1 polera manga corta 100% algodón amarilla estampada, 1 polera 100% algodón con botones y manga larga color ocre y un retazo de tela 100% algodón color amarillo pastel.

BODY 3: Se trabaja a partir del molde del boxer, uniendo los distintos frontales y laterales para crear dos paneles base: frente y espalda y se ajusta a las medidas de la modelo correspondiente. Por la particularidad experimental del proceso, éste requiere mucha prueba sobre el cuerpo y experimentación a través del dibujo y el corte libre, siguiendo de la forma más realista posible, el boceto inicial.

Una vez realizado el “calzón” base del body, se prueba sobre el cuerpo, se dibujan con plumón las áreas a recortar. Ya en la mesa, se remueven los excedentes y se marcan las divisiones donde irán los diferentes colores. Además se agregan a modo provisional las cintas que unirán esta pieza con la parte superior del conjunto. A partir de esto, se generará el molde que permitirá recortar las piezas precisas para armar nuevamente la prenda con los colores correspondientes.

Por otro lado, en base a una polera elástica de algodón roja (sin etiqueta) se lleva a cabo una técnica similar a la anterior, donde la prenda es ubicada sobre el cuerpo y se dibuja por dónde debe ser recortada. Las marcas servirán como una guía, mas no son definitivas ni deben ser seguidas al milímetro. Con la forma ya re-

cortada, se produce el molde para la pieza central, que se creará a partir de un vestido aterciopelado burdeo (roto). Se utilizará esta con doble capa, de forma que el grosor de la misma y el refuerzo de las costuras entreguen suficiente estructura a la prenda para mantener su forma. Se recortan las piezas y se unen a la parte superior previamente recortada.

Al finalizar esta sesión queda pendiente:

Definir el molde final de las piezas que compondrán la parte inferior del body, para cortar y unir.

Incluir el panel de la espalda a las piezas superior

Solucionar la unión entre la pieza superior e inferior. Una idea preliminar es utilizar ojales en las cintas y un botón al centro por el interior de la parte superior del conjunto.

Avance: VIE-11-AGO-'23:

BODY 3: Se utiliza la prenda inferior para ajustar el molde original, retirando los recortes realizados a mano alzada y replicando las formas que delimitan los dos colores. Se dejan las piezas listas para avanzar en la próxima clase cosiéndolas

Clase 3: MIE-22-AGO-'23

BODY 3: Se decide agregar un forro a la parte inferior del body para proteger el cuerpo de las costuras de las piezas de distintos colores. En esta instancia se recorta el “puzzle” de piezas para crear una forma unificante para la parte inferior del body. Se unen las piezas de colores, se cosen las piezas del forro entre sí y con una mezcla de la máquina overlock y la máquina recta, se terminan de unir las piezas, embolsando en las partes inferiores y superiores para dejar la menor cantidad de costuras visibles. Finalmente, se cosen las fenestraciones con la máquina overlock. Esto unifica el diseño al contar con bastas y detalles que evidencian la confección manual.

Se deja el detalle de la unión para un momento más adelante, donde se pueda hacer una prueba de calce para confirmar dónde se debe ubicar el botón por el interior de la parte superior y el ojal en la parte inferior. Asimismo, tomamos unos momentos de esta clase para decidir el próximo diseño a trabajar: 1. LA: Sostén + calzón + falda

Clase 4: MAR-5-SEP-'23

En esta clase se comienza por separar todas las telas a utilizar. Para este diseño utilizaremos un vestido, dos poleras y la bolsa de algodón. Se recortan las prendas por las costuras y se descosen las piezas posibles para permitir la mayor superficie de telas a reutilizar.

Se comienza realizando una prueba de calce del calzón a partir de una tela de prueba. Esta prenda cuenta con 2 piezas de molde duplicadas, para realizar una superposición de telas en la entrepierna, tanto de la parte delantera como la de la espalda. Se busca lograr una forma de V pronunciada, con una altura mayor hacia los laterales.

Al realizar la prueba de corte se ajustan los anchos de los laterales y se realiza el prototipo final con la tela elegida. Para ello ocuparemos las mangas y unos paneles centrales del vestido. Se cortan las piezas, se ubican en su lugar se cosen con la máquina overlock. Creando una basta inferior con costura visible, así como también un detalle de costura con en las solapas creadas por las superposiciones delanteras y traseras.

Con el calzón listo, se continúa con el sostén. Al tratarse de una prenda altamente técnica se deben considerar bien las medidas de busto (84cm) y bajo busto (83cm) de la modelo. A raíz de la diferencia entre estas medidas podemos evaluar que la copa a realizar sería

tamaño AA. Se decide por una confección de copa de 3 paneles al estilo *Cut-Sew*¹ para simular la forma del pecho. Contará con un panel central que sostiene las copas por debajo entregando soporte y se conecta a través de los laterales con las bandas de la espalda. Por último en vez de contar con dos breteles laterales, el diseño asimétrico le entrega soporte partiendo por el centro del pecho, continuando por la base izquierda del cuello y terminando nuevamente al centro de la espalda.

Inicialmente, al desarmar el vestido, se separaron dos piezas, similares a las bandas de un sostén, que contaban con clips de cierre. En un principio estas piezas fueron utilizadas para acentuar la cintura del vestido, en este caso las utilizaremos como las bandas de la espalda, aprovechando el sistema de apertura y cierre de la prenda original. Para el panel central y el superior se utilizará una polera de malla deportiva. Finalmente, las dos piezas centrales de la copa se harán a partir de la tela del vestido.

Para esto Paulina dibuja el pecho a medida de la modelo y comienza a ubicar las piezas sobre ella. El resultado final implica 4 moldes duplicados para cada lado del pecho: El panel central que se constituye de dos piezas con forma de U que rodean la copa por debajo, dos piezas triangulares para el centro de cada copa y 1 pieza superior rectangular (ligeramente redondeada).

1. Cora Harrington, In *Intimate Detail* (Londres, Inglaterra: HarperCollins, 2018), 51.

Estas piezas se unen y se presentan en el maniquí para terminar de instalar el bretel. Éste se ubica de forma manual, ajustando pliegues con alfileres para después coserlo con máquina recta al sostén.

Clase 5: MAR-12-SEP-'23

Para iniciar la última clase Paulina y yo trabajamos en conjunto para crear el boceto de la falda, a partir de la parte inferior de un vestido. Con una tiza se dibujó la silueta deseada, se cortaron las prendas y a partir de eso se realizó el molde, con 3 piezas por cada lado, delantero y espalda. Estas piezas se utilizaron para guiar el corte en la tela final. Se utilizaron para esto dos poleras y una bolsa de jersey de algodón. Una vez cortadas las piezas finales, las cosimos entre sí para armar la falda, primero las 3 del frente, luego las 3 de la espalda y por último las unimos entre sí. Finalmente se realizaron las terminaciones de las bastas superior, inferior y “lateral”, agregando unas cintas para cerrar la prenda.



PRUEBA,
ERROR,
INTENTA
OTRA VEZ.
VENCE TUS
MIEDOS.
RESISTE.

