

Universidad de Costa Rica
Facultad de Bellas Artes
Escuela de Artes Plásticas

Informe del proyecto de graduación
para optar por el grado de
Licenciada en Artes Plásticas
con énfasis en Diseño Gráfico

El vestido como una forma de arte

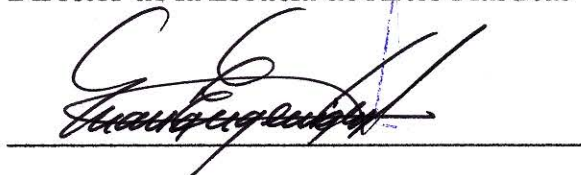
Ángela Hurtado Pimentel
A02108
Setiembre del 2008

Tribunal examinador



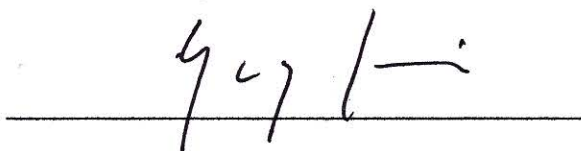
Máster Alberto Murillo Herrera

Director de la Escuela de Artes Plásticas



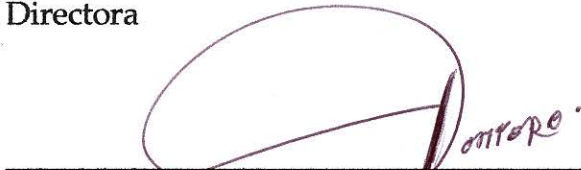
Máster María Eugenia Vega Aguilar

Profesora invitada



Máster Eugenia Picado Maykall

Directora



Lic. Carlos Guillermo Montero Picado

Lector



Máster Eugenio Murillo Fuentes

Lector

5 de setiembre del 2008.

“Hay que ser sublime sin interrupción.”

Baudelaire.

A mis padres.

A Ricky.

Agradecimientos

Deseo agradecer especialmente a mi familia, por su apoyo constante durante este proceso. Desde el comienzo, mis padres me motivaron a la lectura y a la investigación: a ellos debo mi constante interés por aprender. Siempre generosos, mis padres contribuyeron con su tiempo y con sus atenciones: la corrección de estilo, la solución de problemas de costura, libros y más libros. Además, agradezco a mi esposo su confianza en mi capacidad de culminar este proyecto. Su habilidad técnica y su maestría tecnológica me fueron absolutamente imprescindibles.

El comité encargado de este proyecto merece un especial reconocimiento. La directora, Máster Eugenia Picado, generosamente aportó su tiempo, sus conocimientos y sus acertadas observaciones. Los lectores, Lic. Carlos Guillermo Montero y Máster Eugenio Murillo, mostraron gran interés en este tema y compartieron conmigo sus recomendaciones.

Índice

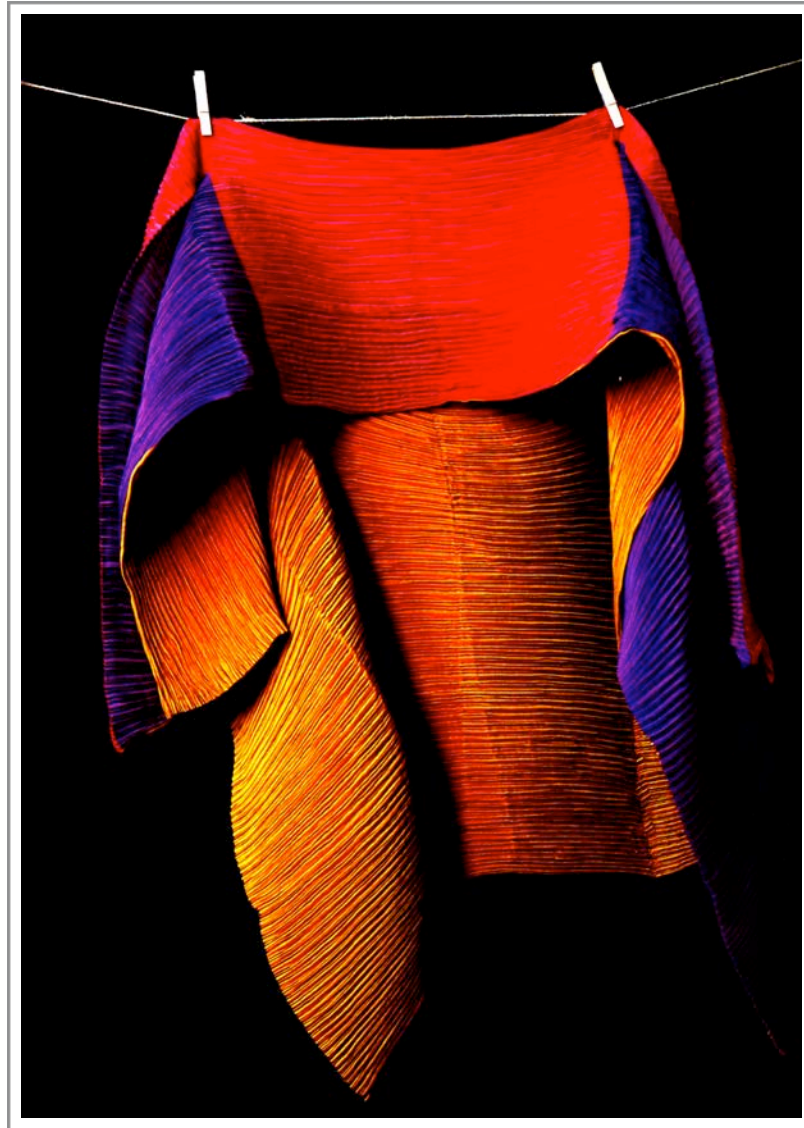
Capítulo 1	8
Introducción	
Introducción	9
Problema	9
Justificación	10
Objetivos	12
Antecedentes	13
Capítulo 2	19
Marco teórico	
Teorías sobre el origen del vestido	20
¿Magia o clima?	20
El pudor	22
Origen de las funciones simbólicas del vestido	23
¿Qué significa la moda?	26
El vestido como sistema comunicador	36
Breve historia de las vanguardias de la antimoda	50
El contexto histórico	50
Inglaterra	52
Alemania	55
Índice	5

Austria	57
Italia	60
Rusia soviética	62
Las vanguardias de la moda en el siglo XX	64
El vestido como arte durante el siglo XX	64
Generalidades sobre el diseño de modas	78
El cuerpo	78
La tela	80
La superficie	82
La silueta	82
Procedimientos metodológicos	85
El vestido como una forma de arte	89
Capítulo 3	95
Trabajo de creación	
Concepto del trabajo de creación	96
Concepto	96
Leitmotive	97
Análisis de la simbología de los vestidos	102
Traje sastre con alas	103
Vestido de cintas	106
Vestido con crinolina	110
Proceso de trabajo	114

Traje con alas	114
Vestido “burbuja” con crinolina	118
Vestido de cintas	122
Conclusiones	125
Recomendaciones	128
Bibliografía y anexos	131
Glosario de términos de costura	132
Lista de imágenes	137
Capítulo 2: Marco teórico	137
Capítulo 3: Trabajo de creación	138
Bibliografía	139
Anexo 1	144
Patrones, bocetos y fotografías del traje con alas	
Anexo 2	152
Patrones, bocetos y fotografías del vestido con crinolina	
Anexo 3	161
Patrones, bocetos y fotografías del vestido de cintas	
Anexo 4	170
Fotografías de los vestidos con modelo	

Capítulo 1

Introducción



*Issey Miyake.
Plisados, 1995.*

Introducción

Problema

El problema que se desarrollará en este proyecto es la utilización de los recursos del vestido para representar ciertos papeles asignados socialmente a las mujeres mediante el sistema de la moda.

Se conoce la eficacia de la moda como vehículo para imponer estereotipos y papeles sociales, tanto por su rápida difusión como por la manera en que se apela a las aspiraciones más contradictorias del ser humano: el deseo de pertenecer a un grupo y, a la vez, diferenciarse de él. Por esto, resulta interesante utilizar los recursos plásticos de la indumentaria para denunciar la transmisión de ciertos modelos sociales.

Este proyecto intenta definir el concepto de “vestido-arte” para obtener un marco teórico que permita utilizar los valores artísticos del traje. El vestido funciona como un excelente medio de comunicación porque es omnipresente en la vida cotidiana, por lo cual la moda puede introducirse profunda y rápidamente en la

identidad de las mujeres. La moda siempre exige ser vestida; en cambio, el vestido como forma de arte se convierte en un vehículo de expresión de conceptos artísticos mediante ropa no “vestible”. Estas prendas existen para ser miradas e interpretadas, pero no para ponérselas. De este modo, la ropa pierde su carácter masivo, pero se llena de ideas propias, individuales y novedosas.

Justificación

La indumentaria es parte esencial de la cultura humana. El vestirse aparece como una actividad fundamental del ser humano, en el mismo nivel que la alimentación y la sexualidad. Aún más, el vestido es una actividad *puramente* humana, un rasgo fundador de nuestra especie.

A pesar de esto, existe un cierto prejuicio ante las investigaciones que se relacionan con el tema de la moda. En su libro *50 respuestas sobre la moda*, Frédéric Monneyron considera que la moda debe ser estudiada como un “elemento central de los comportamientos individuales y de las estructuras sociales”.¹ Este prejuicio de “frivolidad” que normalmente se otorga a los estudios que quieren centrarse en la moda, se debe a sus mismas cualidades efímeras y volubles, las que resultan casi inaceptables en un estudio “serio”.

Aun así, la moda y la vestimenta son fenómenos sumamente importantes, que ejercen una innegable influencia en los comportamientos sociales. La indumentaria además se encuentra ligada con el arte desde su propio origen, por lo que resulta un

¹ Frédéric Monneyron. *50 respuestas sobre la moda*, p. 13.

tema de suma importancia para comprender ciertas concepciones estéticas.

Adicionalmente, se escogió desarrollar este tema por un interés personal muy marcado por la moda y los accesorios enfocados al arte. Existen muy pocas muestras de indumentaria que no estén orientadas al comercio o a formar nuevas tendencias, por lo que se considera importante experimentar con la creación de vestidos elaborados como un comentario crítico de las imposiciones de la moda.

A causa de la novedad del recurso artístico, este proyecto ofrece muchas posibilidades de investigación y de diseño. El vestido como forma de arte ha surgido en conexión con algunos movimientos de vanguardia, los cuales trataron el problema de la vestimenta de acuerdo con sus concepciones estilísticas y filosóficas. Así, se consideraba que el vestido era uno de los asuntos más importantes que el arte debía resolver, tanto por su omnipresencia en lo cotidiano como por su cercanía física a las personas.

Por otro lado, resulta importante investigar los papeles que adopta la moda en la actualidad, sobre todo por la influencia que ejerce sobre las masas. Aún más, existe en la actualidad una relación muy estrecha entre las mujeres y la moda. El constante bombardeo publicitario se dirige con más frecuencia al público femenino, y esto inserta juicios, valores, estereotipos y roles específicos dentro de los mensajes. La ropa permite ciertas expresiones de individualidad, pero a la vez condena a sus adeptas a seguir los dictados sociales.

Objetivos

1. OBJETIVO GENERAL

Crear una serie de trajes que demuestren el concepto de vestido-arte y representen la imposición de ciertos estereotipos y roles sociales femeninos, basada en la investigación bibliográfica y experimental de los recursos artísticos del vestido.

1.1 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1.1.1. Crear vestidos que funcionen como piezas artísticas.

a. Investigar los materiales propios del recurso del vestido y sus posibilidades expresivas.

b. Crear tres atuendos finales mediante la confección e intervención de piezas de indumentaria.

1.1.2. Describir un concepto personal de vestido-arte.

a. Investigar la historia de los movimientos artísticos que se interesaron por el vestido en Occidente.

b. Utilizar fundamentos teóricos e ideas personales para crear un concepto novedoso de vestido-arte.

1.1.3. Expresar la imposición de ciertos símbolos femeninos mediante las piezas artísticas.

a. Relacionar ciertos estereotipos sociales con su equivalente simbólico en la indumentaria.

Antecedentes

Algunos autores han tratado problemas similares al de esta investigación, pero lo han hecho desde distintos puntos de vista. Han desarrollado el tema desde una perspectiva histórica o contemporánea, pero han coincidido en los alcances de la moda como sistema de transmisión de conceptos y papeles sociales.

En su libro *El descubrimiento del hombre*, Martín Sagrera se propone una investigación de los orígenes naturales y sexuales del vestido. Por un lado, menciona la tesis del origen de la indumentaria como defensa ante los embates del clima, y, por otra parte, discute la teoría de la modestia y el pudor como orígenes del vestir. Esto último implica una función sexual de las ropas dentro de la sociedad, que llegan a afectar las relaciones entre hombres y mujeres. El vestido también logra establecer visualmente las jerarquías sociales y económicas. Por último, el autor diserta sobre la relación del capitalismo y el imperialismo con la imposición de ropajes en las culturas que fueron “civilizadas”.

El libro *A History of Costume in the West*, de François Boucher, también se ocupa de la perspectiva histórica del vestido. Boucher propone varias teorías sobre el origen de la indumentaria

y desarrolla una minuciosa descripción de la historia del vestido desde la Antigüedad hasta el siglo XX.

Una similar perspectiva histórica se desarrolla en la obra *Costume And Fashion: A Concise History*, de James Laver. El autor propone la división de las prendas en varios pares de categorías: femeninas y masculinas; ajustadas y drapeadas; bifurcadas y tubulares; finalmente, tropicales y árticas. Estas dicotomías han prevalecido en diferentes épocas, pero el autor manifiesta que “tal vez la distinción más útil sea aquella propuesta por los antropólogos, entre vestidos ‘tropicales’ y ‘árticos’”.²

En su libro *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, Radu Stern desarrolla una detallada historia de las primeras objeciones contra la moda de principios del siglo XX, formuladas por movimientos vanguardistas. Estos unieron la moda y el arte en su búsqueda de una indumentaria estética, saludable y práctica.

Por otra parte, el planteamiento de la moda como un sistema de significados se desarrolla en la obra *¿Qué me pongo?*, de Clara Obligado. Ella desarrolla el tema de qué se quiere expresar al vestirse de cierta manera. Desde una perspectiva contemporánea, propone varias oposiciones dentro de la moda: hombre/mujer, alta costura/*prêt-à-porter*, trabajo/ocio y juventud/madurez. En este libro también se habla de la antimoda: “estilos y adornos que se dan fuera del sistema organizado del cambio de moda’, sumando la idea de diálogo y crítica social”.³ La antimoda suele ser crítica y contestataria.

² James Laver. *Costume And Fashion: A Concise History*, p. 7.

³ Clara Obligado. *¿Qué me pongo?*, p. 163.

En el libro *El lenguaje de la moda*, Alison Lurie describe cómo se expresan determinados conceptos a través de la moda (edad, época, lugar, posición social, opinión, sexo) y cuál es el significado de ciertos elementos de la moda, como el color, el estampado, etc.

La autora define la moda como un lenguaje deliberadamente comunicador, que se ha utilizado históricamente para expresar todo tipo de información sobre sus portadores. La moda se convierte en “un lenguaje de signos, un sistema no verbal de comunicación”.⁴ La autora se sirve de esta comparación para enunciar que la moda posee un vocabulario y una gramática que pueden ser comunes en muchas personas o poseer acentos individuales, de la misma manera que lo hace el idioma.

El libro *El vestido habla*, de Nicola Squicciarino, también propone que la indumentaria es un signo comunicador, cargado de simbolismo inconsciente. Según el autor, la sociedad actual le otorga cada vez mayor relevancia a la imagen, por lo cual la indumentaria adquiere una concentración simbólica muy importante. Además, Squicciarino desarrolla la propuesta de la ropa como una extensión del cuerpo, de modo que debe tender hacia una unión armoniosa entre la indumentaria y el individuo.

En el artículo *El vestido en la vida urbana contemporánea*, Lauro Zavala propone tres períodos en el desarrollo de la moda: el clásico, el moderno y el contemporáneo. Cada uno de estos posee una manera particular de presentar la identidad a través de la moda.

En el primer período, se dan las estrategias de imitación, es decir, que las clases bajas imitan a las superiores, las cuales crean

⁴ Alison Lurie. *El lenguaje de la moda*, p. 22.

modificaciones en la moda como signo de distinción. En este período, la moda funciona como espejo del orden social.

En la modernidad, el *status* personal no está determinado tanto por el linaje como por la función laboral, por lo que se crean uniformes de trabajo. De este modo, para preservar las marcas de clase, aparecen dos mecanismos: la elegancia y el buen gusto como prácticas aristocráticas, y el énfasis en materiales escasos y confección difícil.

En el período contemporáneo, se da una estética de la simulación, en la que los signos generan su propio significado al asociarse con otros signos. Al seleccionar las prendas de ropa, se construye y reconstruye la identidad, siempre provisional; es decir, una efímera imagen para los otros.

Frédéric Monneyron desarrolla varios conceptos importantes en su obra *50 respuestas sobre la moda*. Por un lado, plantea la posibilidad de que la moda sea un fenómeno exclusivamente occidental, lo que se justifica por medio de una explicación sobre los orígenes del sistema actual de la moda.

Por otra parte, el autor considera que existe una relación estrecha entre la alta costura y el arte, asociación que se atenuó cuando apareció el *prêt-à-porter*: “Al modista convertido en artista por derecho propio y cuyas relaciones con el mundo del arte son además muy estrechas, le sucede un estilista cuya principal preocupación es estar en ósmosis con las aspiraciones de las masas [...]”.⁵

En su libro *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades contemporáneas*, Gilles Lipovetsky plantea una división

⁵ Frédéric Monneyron. *50 respuestas sobre la moda*, p. 31.

de la historia de la moda en tres grandes períodos. La moda aristocrática se desarrolla entre los siglos XIV y XIX, cuando se limitan las manifestaciones de la moda a las clases más acomodadas. La moda centenaria ocurre entre mediados del siglo XIX y los años sesenta del siglo XX. En este período se da la fundación del sistema actual de la moda, articulado en torno a la *haute couture* y el *prêt-à-porter*. Por último, la moda abierta es la etapa que se desarrolla desde los años sesenta: “Se han impuesto nuevos enfoques y criterios de creación, ha estallado la anterior configuración jerarquizada y unitaria, la significación social e individual de la moda ha cambiado al tiempo que los gustos y los comportamientos de los sexos [...]”.⁶

Además, Lipovetsky comparte con Monneyron la opinión de que la moda es un tema que se estudia seriamente con muy poca frecuencia: “Entre la intelectualidad el tema de la moda no se lleva. Es un fenómeno destacable que mientras la moda no cesa de acelerar su normativa escurridiza, de invadir nuevas esferas, de atraer a su órbita a todas las capas sociales, a todos los grupos de edad, deja indiferentes a aquellos cuya vocación es explicar los resortes y el funcionamiento de las sociedades modernas”.⁷

Lipovetsky también desarrolla ampliamente la dicotomía imitación/distinción como eje central del sistema de la moda. Así aparece una constante renovación de la indumentaria para distinguirse de las clases sociales más bajas, las que tratan, a su vez, de asemejarse a los estratos dominantes. Este planteamiento aparece también en la obra *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*,

⁶ Gilles Lipovetsky. El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas, p. 119.

⁷ *Ibíd.*, p. 9.

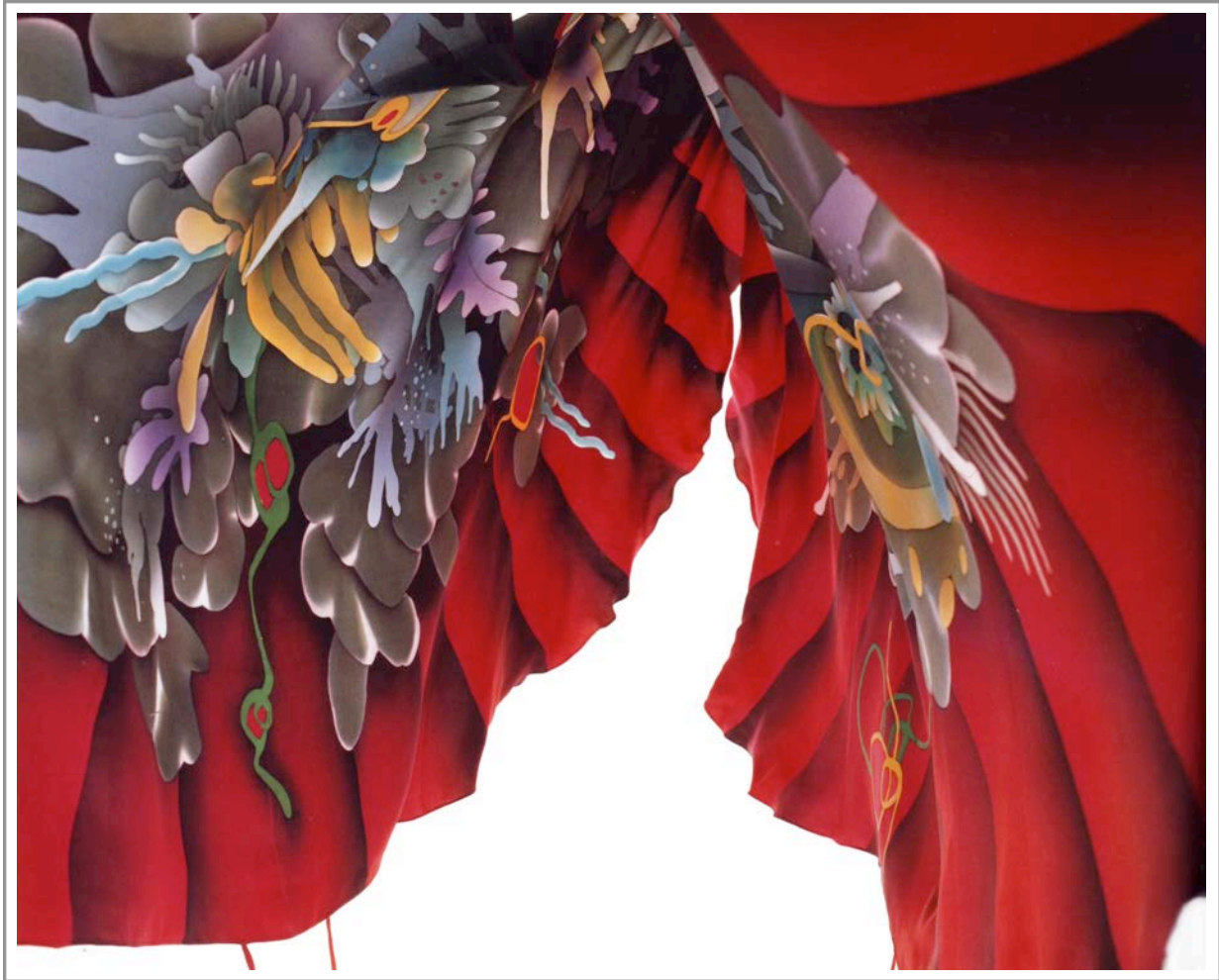
Introducción

de Pierre Bourdieu, quien además propone que la moda sirve como un instrumento de diferenciación social.

Andrea Saltzman propone una teoría sobre el vestido que acerca el cuerpo y la indumentaria para formar un todo armonioso, tanto en el sentido práctico como simbólico. En el libro *El cuerpo diseñado*, hay varios conceptos que resultan de gran importancia, especialmente los que se refieren a los materiales y a las relaciones espaciales entre el cuerpo y la ropa.

Capítulo 2

Marco teórico



*Robe from the Red Sea.
Ina Kozel, 1988, seda pintada.*

Teorías sobre el origen del vestido

Los comienzos de la indumentaria se remontan al inicio de la especie humana, aunque existen varias hipótesis sobre cómo empezó esta notable asociación. Los autores consultados coinciden en formular tres explicaciones del uso de vestidos y adornos en las sociedades humanas. El clima, la asociación mágica de las ropas y el tabú de la desnudez son las tres hipótesis que se continúan investigando como posibles motivos de aparición de las ropas (fig. 1.1).

¿Magia o clima?

La perspectiva histórica se desarrolla minuciosamente en el libro *A History of Costume in the West*, de François Boucher, quien acuña dos términos diferentes para referirse a la vestimenta según su origen. Por una parte, la palabra *clothing* se refiere a la ropa que se originó como protección de los estragos del ambiente sobre el cuerpo. Esta teoría afirma que los antiguos humanos comenzaron a vestirse para resguardarse, por lo que la elección de trajes diferentes se debía únicamente a condiciones climáticas y de salud.

Por otra parte, el término *costume* hace referencia a las prendas cuya finalidad refleja un uso particular, sea este mágico, religioso, estético, moral o distintivo. En este caso, la elección de una determinada prenda no obedece tan sólo a razones de practicidad o supervivencia, sino que permite que el individuo se exprese dentro de la sociedad.

Ambas hipótesis se pueden considerar válidas para explicar el surgimiento de la indumentaria, aunque todavía está en discusión cuál de las alternativas ocurrió primero. Boucher supone que los dos usos de la ropa emergieron ligados de algún modo: "Podemos suponer, al menos, que, cuando los primeros hombres se cubrieron para protegerse del clima, también asociaron sus primitivos ropajes con la idea de algún tipo de identificación mágica, del mismo modo que su creencia en la magia simpática los impulsó a pintar las paredes de sus cavernas con representaciones de escenas de caza".⁸

La equiparación de una imagen o una representación de un objeto o ser vivo con el objeto real es una de las creencias más arraigadas en la historia humana. La llamada 'magia simpática' es la identificación de las características de un objeto con su representación. El término 'simpático' proviene de las voces griegas *syn*, que significa 'con', y *pathos*, sentimiento o emoción. Así, magia simpática se refiere a un sentimiento compartido, una característica que comparten el objeto real y la representación artística, de la



FIGURA 1.1: Parte superior de un vestido de lino.

Egipto, ca. 3000 a. C.

Esta es una de las prendas más antiguas que se conservan.

⁸ François Boucher. *A History of Costume in the West*, p. 9.

misma manera que el dibujo o una escultura de un león remiten a la fuerza del animal.

“La explicación más verosímil sigue siendo que [las pinturas rupestres] constituyen residuos de aquella creencia universal en el poder de la creación de imágenes; en otras palabras, que esos cazadores primitivos creían que, con sólo pintar a sus presas —haciéndolo tal vez con sus lanzas o sus hachas de piedra—, los animales verdaderos sucumbirían también a su poder”.⁹ Según el autor, el concepto de magia simpática se encuentra en las primeras manifestaciones artísticas de la prehistoria, pero también se manifiestan en la indumentaria. El vestirse con las pieles de un animal traslada las características del animal a la persona, del mismo modo que una joya de piedra transmite las cualidades de este elemento a quien lo luce.



FIGURA 1.2: Escena en el trono de Tutankamón. Egipto, ca. 1322. Trajes de la alta nobleza egipcia.

El pudor

En el libro *El vestido habla*, Nicola Squicciarino plantea la posibilidad de que el vestido se haya originado a partir del tabú del pudor. Este habría surgido de la idea de la impureza ceremo-

⁹ Ernst Gombrich. *Historia del arte*, p. 22.

nial, basada en el terror hacia ciertas influencias sobrenaturales ejercidas por las funciones y los órganos sexuales, sobre todo los femeninos.

Por esto, algunos especialistas sugieren que los celos del hombre hacia la mujer pudieron suscitar la creación del vestido. Según ellos, la ropa adquiere un significado de cautiverio y sumisión de la mujer al hombre, además de convertirse en una garantía de que la mujer estaría protegida física y moralmente de cualquier acometida contra su modestia (fig. 1.2).

El erotismo en las ropas se asocia muy estrechamente con el tabú del pudor. A pesar de esto, Boucher plantea que la función “seductora” de las ropas apareció mucho después que las funciones prácticas y jerárquicas del vestido. Al parecer, el ser humano le adjudicó un papel erótico al vestuario con posterioridad a las funciones mágicas y protectoras, contrariamente a la creencia popular. Igualmente, Squicciarino propone que la aplicación “estética” del vestuario es muy posterior a sus funciones mágico-prácticas. Esto significa que, después de establecerse sus otras aplicaciones, las ropas se utilizaron para embellecer o resaltar los atractivos de quienes las lucían.

Origen de las funciones simbólicas del vestido

La noción de que las sociedades prehistóricas le otorgaran un valor psicológico a la indumentaria (*costume*) implica que el vestido cumplió ciertas funciones muy importantes.

En primer lugar, las asociaciones del vestido con animales, héroes o personajes simbólicos pueden haberse originado, como anteriormente se menciona, a partir del concepto de magia simpá-

tica. “Muchas tribus poseen ceremonias especiales en las cuales ostentan máscaras con rasgos de esos animales, y, cuando se las colocan sobre sí, sienten que se han transformado, que se han convertido en cuervos o en osos”.¹⁰ Por su parte, Boucher nota que este tipo de asociaciones aún se practican, por ejemplo en los juegos infantiles, en que los niños se visten como sus padres para acercarse a la vida adulta, y, mediante la ropa, identificarse con el rol social de sus progenitores.

En segundo lugar, desde la prehistoria, el vestuario también ha servido para denotar el *status* social y el poder que ejerce un individuo. Hasta el presente, la indumentaria suntuosa o raída informa de la clase social a la que se pertenece, mientras que el uso de uniformes (militares, de presidiarios) señalan el rango dentro de un esquema de poder (fig. 1.3).

Por último, el aspecto religioso también se expresa mediante las ropas. La indumentaria puede indicar la identificación simbólica con un dios, con lo que se asegura una posición de autoridad. Los tabúes sobre la desnudez y el decoro están ligados a la emergencia de algunas religiones y, a la vez, a la aparición de las ropas.

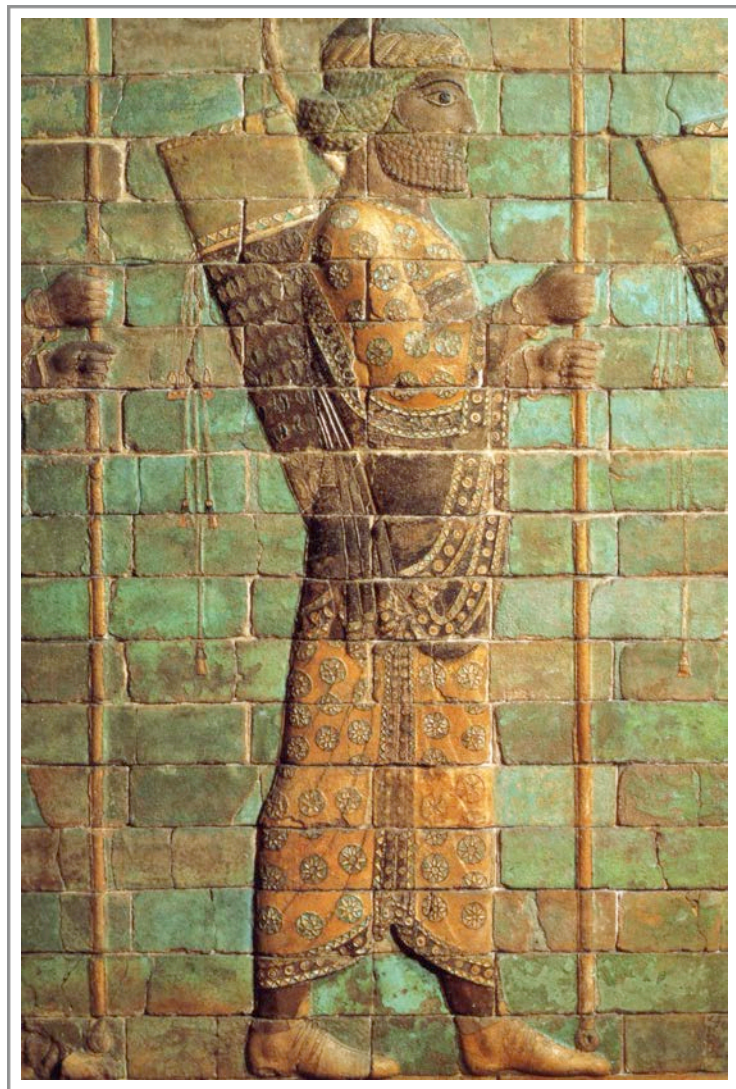


FIGURA 1.3: Guardia sumerio.
Siglo XVII o XVI a. C.

¹⁰ Ernst Gombrich. Historia del Arte, p. 23.

Es interesante notar que, en el libro *El lenguaje de la moda*, Alison Lurie propone que aún en el presente subsiste la creencia en los poderes sobrenaturales de la moda, hecho que se manifiesta principalmente en la publicidad. Las campañas comerciales reiteran la capacidad de la ropa de transformar al individuo en la persona que este siempre ha soñado, perpetuando el mito de que la belleza y la fortuna se pueden adquirir con solo vestir determinada ropa, dueña de poderes mágicos.

Todas estas teorías pretenden explicar un fenómeno que siempre ha estado ligado a la historia de la civilización humana, tan complejo y significativo como muchas expresiones culturales. Las distintas hipótesis aproximan al vestido a los ámbitos más importantes de la vida individual y de la convivencia social, con lo que se refuerza su valor dentro de nuestra cultura.

¿Qué significa la moda?

Para muchos estudiosos, la moda es mucho más que la simple suma de los vestidos que se presentaron durante una temporada. La moda suele definirse como un sistema que engloba una gran cantidad de factores y que admite interpretaciones sociológicas, psicológicas, históricas e incluso económicas. Dentro de esta concepción, los autores diferencian la moda de la vestimenta: la primera se suele ligar con las tendencias sociales, por lo que está inscrita en un sistema muy complejo, que sobrepasa el simple hecho de vestirse para protegerse.

En su libro *50 respuestas sobre la moda*, Frédéric Monneyron define la moda como un “perpetuo cambio que atañe al conjunto de una sociedad”,¹¹ un fenómeno que además resulta ser puramente occidental reciente, en tanto que el vestido (el acto de vestirse) es universal y aparece en todas las culturas.

Monneyron considera que la moda está ligada estrechamente a las sociedades individualistas que se desarrollaron a partir del siglo XIX. En estas sociedades, el valor supremo le pertenece al individuo, en contraste con las sociedades tradicionales, en las cuales el valor máximo se le otorgaba al grupo. A pesar de que

¹¹ Frédéric Monneyron. *50 respuestas sobre la moda*, p.15.

la moda parece implicar a un conjunto de personas, la decisión de seguir los dictados de la moda descansa sobre la libertad personal, lo que la convierte en un aspecto muy significativo de la sociedad occidental individualista.

El autor explica que la moda aparece como “fenómeno social desde el instante en que el vestido ya no cumple la función de permitir una distinción entre posiciones sociales diferentes, sino que obedece a una total libertad individual”.¹² La democratización de las sociedades, ocurrida después de la Revolución Francesa, conlleva la eliminación de las leyes suntuarias que regían la vestimenta de las clases sociales desde el Medioevo (fig. 2.1). De este modo, ya no se requiere de una jerarquización visual para distinguir los estratos sociales, y la moda deja de estar reservada para las clases superiores. El vestido se separa de su valor simbólico en la sociedad y nace la moda a partir de la destrucción de los cánones de jerarquía y simbolismo del vestido.

Por otra parte, la esencia de la moda “supone no durar jamás para renovarse perpetuamente”,¹³ por lo que se la relaciona



FIGURA 2.1: Trajes franceses. Francia, finales del siglo XVIII. Estilo de vestir sencillo posterior a la Revolución Francesa.

¹² Frédéric Monneyron. 50 respuestas sobre la moda, p.17.

¹³ *Ibíd.*, p. 16.

con la concepción lineal del tiempo propia del Occidente moderno, que contrasta con el tiempo cíclico de los mitos y el tiempo fijo de lo sagrado de las sociedades tradicionales. Este concepto del tiempo implica que la moda intenta agotar todas las combinaciones de vestuario posibles, mientras que, en las sociedades tradicionales, el vestido suele estar fijo en la costumbre.

El surgimiento de la moda implicó una nueva valoración del tiempo: lo antiguo y tradicional dejó de ser considerado más respetable y se le dio un valor inusitado a la inconstancia y el dinamismo. Lipovetsky afirma: "Para que apareciera el sistema de la moda, fue preciso que se aceptase y deseara lo moderno, que el presente fuera considerado más prestigioso que el pasado, que se diera una excepcional dignificación de las novedades".¹⁴

Las definiciones que aparecen en la obra de Monneyron se basan en la oposición de las sociedades modernas y las sociedades tradicionales, sus respectivos conceptos de tiempo y sus representaciones de la jerarquía en el vestuario.

El autor de *Against Fashion*, Radu Stern, coincide en que la moda, como la conocemos hoy, empezó a partir de la década de 1850 (fig. 2.2). El autor propone que la creación de la moda no se debió únicamente al sistema capitalista que regía en este momento



FIGURA 2.2: Vestidos de baile.

Charles Frederick Worth,
1887-1892.

Satén, chiffon y damasco de seda
con bordados de cristal.

¹⁴ Gilles Lipovetsky. El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas, p. 67.

histórico: “En vez de creer que la moda fue creada por la industria textil para crear mercados artificialmente y explotar sus nuevas capacidades de producción, uno se pregunta si el crecimiento industrial fue una respuesta a la demanda generada por el nuevo valor de la modernidad. La moda, por lo tanto, no es un mero cambio en el estilo de las ropas: es un cambio particular ligado a la modernidad y a la búsqueda de lo Nuevo”.¹⁵ Según el autor, la moda se acerca al arte en esta persecución de la modernidad, convirtiéndose en una de las fuerzas que modifican la sociedad.

En su *Historia y sociología del vestido*, Roland Barthes diferencia claramente entre ‘indumentaria’ y ‘vestuario’, las formas social e individual del vestir. Según este autor, la ‘indumentaria’ se suscribe a la estructura social, por lo que se convierte en una normativa independiente de las necesidades del individuo. Esta es la ‘moda’, un comportamiento social, la apropiación por la sociedad de una forma o un uso en el vestir mediante sistemas de fabricación, sin tomar en cuenta las variaciones de cada persona.

En cambio, el ‘vestuario’ se define como la individualización de la institución general en un verdadero acto de vestir. El ‘vestuario’ conserva una significación psicológica y particular. El autor encuentra imposible definir un hecho social (la ‘indumentaria’) como la suma de instintos individuales que sólo se multiplican a la escala del grupo. Por esto, resulta aparente que la moda consiste en algo más que la simple suma de los “vestires” particulares, probablemente la moda reúne reglas e imposiciones que la alejan de lo individual.

Barthes opina que lo que debe interesar al investigador del vestido no es el paso de la protección al adorno, pues lo considera

¹⁵ Radu Stern. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, p. 2.

una transición ilusoria, sino la tendencia de la cobertura corporal a inscribirse en un sistema formal consagrado socialmente.

Con esto en mente, el autor ha definido la moda femenina como el paso de hechos de indumentaria a hechos de vestuario, lo que significa el tránsito de la ropa dictada por la sociedad y las tendencias a la vestimenta única e individual. En contraposición, la moda masculina es considerada una magnificación de hechos de vestuario en hechos de indumentaria. La ropa masculina parece ampliar la vestimenta personal hasta convertirla en una moda. Así se explica que existan tan pocas variaciones dentro de la moda masculina, mientras que la moda femenina es un universo de diferencias.

En su obra *A History of Costume in the West*, François Boucher considera que es estrecha y simplista la definición tradicional de 'moda' como las variaciones en el vestuario debidas a la fantasía de los diseñadores y al capricho de los consumidores. El autor advierte que esta concepción ignora los mecanismos complejos que han dado forma a las modas de cada época.

Uno de los factores más importantes es el clima, el cual determina las diferencias entre los estilos de vestir locales. Cada región se viste según la temperatura y los elementos se lo permiten.

Además de estar limitada por el clima, la moda recibe influencias de todos los componentes de la civilización en que se ha desarrollado (etnia, sistema político, arte, economía, etc.). El autor propone ejemplos históricos de estas influencias, y comienza con el período que comprende desde la Antigüedad hasta la Edad Media. En este lapso, "la inestabilidad de las masas humanas indudablemente tuvo una gran influencia sobre la vestimenta como resultado de las guerras y el desplazamiento poblacional que estas

causaron".¹⁶ Así, los vencedores de las batallas imponían sus estilos y costumbres a los pueblos derrotados. En esta época y en la mayoría de las civilizaciones, el vestuario no sufría grandes cambios: no poseía características nacionales definidas y solía mantenerse uniforme en las diferentes clases sociales. La forma básica de las ropas era larga, suelta y drapada, con algunas modificaciones.

A partir del siglo XIV, las vestiduras cambiaron sustancialmente: no sólo adquirieron un carácter nacional y personal más definido, sino que también comenzaron a sufrir modificaciones con más frecuencia, obedeciendo al sentido moderno de la moda. Durante esta época, que se extendió hasta el siglo XIX, la ropa exhibió un determinado carácter nacional, el cual fue modificado por cada individuo (fig. 2.3).

Por el contrario, desde mediados del siglo XIX hasta el presente, la vestimenta se ha tornado cada vez menos personal y más industrializada. La aparición de la *haute couture* se percibe como un intento de contradecir la tendencia hacia la masificación, combinando el estilo personal con los privilegios de las clases sociales más adineradas.

Boucher resume estos tres períodos del desarrollo histórico de la moda como una sucesión de factores determinantes: "al comienzo, influencias religiosas y místicas; luego, la lucha por la emancipación espiritual y social y, por último, la concentración de intereses económicos".¹⁷ Así, el autor propone que la moda no se basa sólo en el capricho de unos cuantos, sino en un modelo complejo que abarca toda la sociedad.



FIGURA 2.3: Vestidos. Inglaterra y Francia, 1790-1795. Extravagantes vestidos de seda y de muselina de algodón usados por las jóvenes monarquistas llamadas "merveilleuses".

¹⁶ François Boucher. A History of Costume in the West, p. 12.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 14.

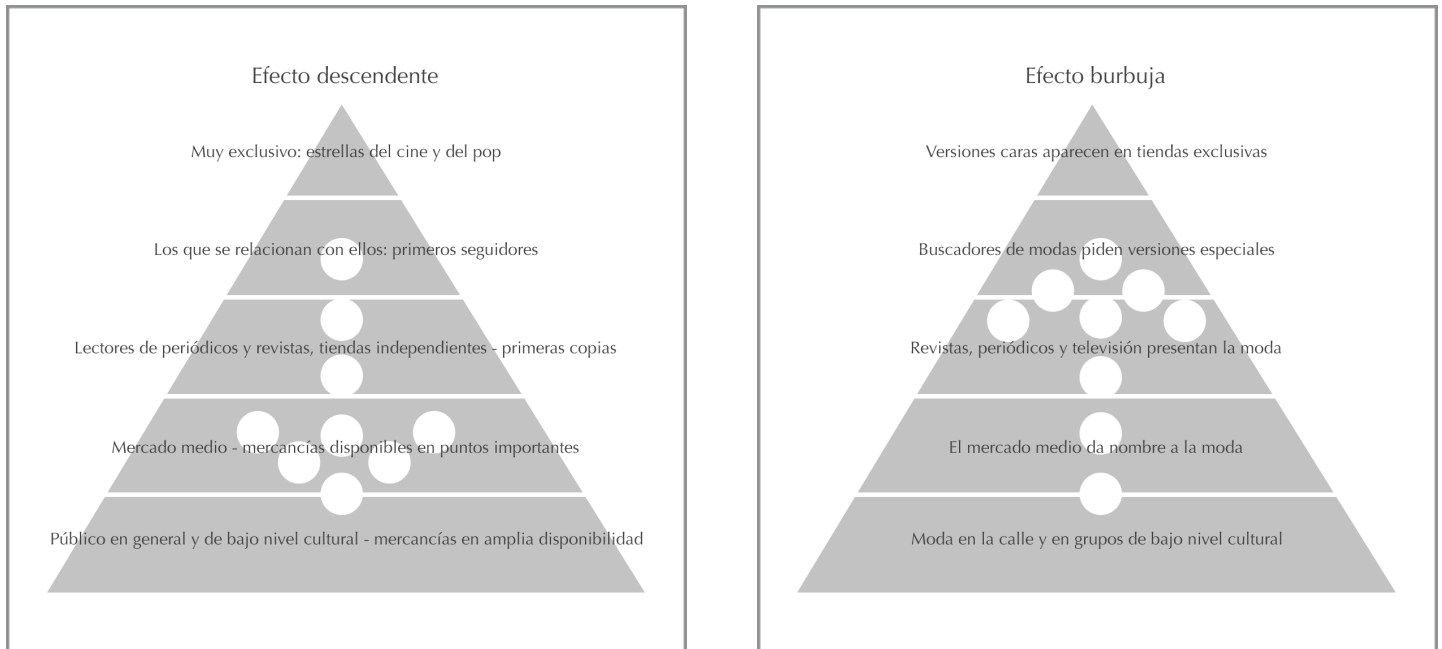
Por su parte, en su libro *El vestido habla*, Nicola Squicciarino define la moda como un regulador de elecciones individuales de carácter transitorio, una continua búsqueda de la novedad. La moda decide qué se debe vestir, dictamina a quién debe uno parecerse: “La moda pretende producir la semejanza, la igualdad de las clases humildes con las superiores a través de una imitación competitiva, de rivalidad más que de admiración por parte de los estratos sociales más bajos”.¹⁸

Los conceptos de imitación y distinción fueron desarrollados por Georg Simmel, según lo explica Monneyron en su libro *50 respuestas sobre la moda*. La imitación es la fusión de lo singular con lo general y ocurre a causa de una necesidad de apoyo social. La distinción es la necesidad de distinguirse, contrastar y destacarse dentro de un grupo, y se logra por medio de los continuos cambios en los contenidos de la moda y a través de las diferencias de clase. De este modo, Simmel plantea que la moda surge de esta dialéctica, la cual aparece cuando las clases inferiores imitan la moda de las superiores y esta últimas se ven forzadas a inventar una nueva moda que la distinga del estrato inferior. Este mismo proceso se repite incluso en las distintas capas de la misma clase superior, forzando la carrera por la imitación y la huida hacia la novedad.

De esa dialéctica desprende Simmel la esencia de la moda: aquello que “es practicado, en cada momento, sólo por una fracción del grupo, mientras el conjunto sólo intenta alcanzar esa práctica”.¹⁹ El propósito de la moda termina siendo su difusión cada vez mayor y más completa, aunque alcanzar esta difusión

¹⁸ Nicola Squicciarino. *El vestido habla*, p. 153.

¹⁹ Simmel citado por Frédéric Monneyron. *50 respuestas sobre la moda*, p.56.



supondría una contradicción y la destrucción del sistema pues ya no existiría nadie a quien imitar ni de quién diferenciarse.

FIGURA 2.4: Modelos de difusión de la moda actual.

Bourdieu también describe el sistema de la moda y las homologías como una búsqueda intencionada de la distinción. La moda funciona diferencialmente, como un mecanismo social de competencia entre los poseedores y los pretendientes. Las transformaciones de la moda son productos de las oposiciones entre lo antiguo y lo nuevo, lo caro y lo barato, lo clásico y lo vanguardista, lo viejo y lo joven.

Un ejemplo práctico de esta dialéctica entre la imitación y la distinción es el surgimiento de la *haute couture* y el *prêt-à-porter*. En la obra *Diseño de moda*, Sue Jenkyn Jones se refiere a la *haute couture* como “la gama superior del mercado, elaborada con el prestigio y éxito del ‘hecho a medida’, cosido a mano, ejemplar exclusivo, vendido a los ricos y a la gente socialmente influyente”.²⁰ La alta costura se ha centrado siempre en las necesi-

²⁰ Sue Jenkyn Jones. *Diseño de modas*, p. 25.

dades y medidas del cliente, pero ha perdido gran parte de su clientela debido a sus altísimos precios.

En cambio, el “listo para llevar” o *prêt-à-porter* tiende a ser masificado y no hecho a la medida específica de ningún cliente. Por supuesto, sus precios son mucho más bajos. Ambos segmentos de la moda suelen influenciarse mutuamente, por lo que se han creado dos modelos de difusión de las tendencias (fig. 2.4):

1) Efecto descendente: una determinada tendencia comienza en los estratos “superiores”, mucho más exclusivos, como las estrellas del cine y de la cultura *pop*. Posteriormente, quienes se relacionan con ellos se convierten en los primeros seguidores de esta tendencia. Los medios de comunicación masiva difunden la moda y la hacen llegar a su público. Las tiendas o *boutiques* independientes ofrecen las primeras copias del estilo en cuestión. A partir de esto, los grandes almacenes distribuyen los modelos a un mercado medio. Por último, la disponibilidad se amplía hasta llegar a un público de bajo nivel económico; a causa de esto, la tendencia se masifica y se agota.

2) Efecto burbuja: la moda surge en la calle, en los estratos bajos y luego es identificada y perseguida por el mercado promedio. Posteriormente, los periódicos, las revistas y otros medios de comunicación masiva presentan la tendencia a su público. A raíz de esto, las tiendas piden versiones especiales y, finalmente, aparecen modelos caros en tiendas exclusivas.

Ambos modelos se agotan al llegar a los extremos del espectro social pues la ropa parece haber perdido su significado original después de haber pasado por la maquinaria de la moda.

Estos conceptos resultan de gran importancia para conocer el funcionamiento del sistema que forma la moda. De la misma

manera, se debe notar que los autores coinciden en pensar que la moda responde a muchas influencias y, a su vez, ella misma influye en los procesos que conforman la sociedad.

Según Squicciarino, la moda es un “conjunto de comportamientos significativos que expresan los valores característicos de una época y entran en decadencia junto a ella”.²¹ En esta investigación, se utilizará el concepto de ‘moda’ como un conjunto de prendas de vestir y un sistema de comportamientos socialmente relacionados con quienes visten estas prendas. En cambio, ‘vestido’ y ‘vestimenta’ se utilizarán con la acepción de una prenda de vestir individual.

²¹ Nicola Squicciarino. El vestido habla, p. 11.

El vestido como sistema comunicador

Las funciones del vestido han evolucionado más allá de la utilidad, el pudor y el adorno discutidos inicialmente: “[...] las mujeres y los hombres de todos los tiempos y geografías han sabido valerse de la indumentaria como medio de adaptación al entorno natural y sociocultural, y con ello fueron estableciendo, simultáneamente, un código estético-utilitario de múltiples lecturas: un sistema de valores permutables en términos de operaciones simples y complejas sobre la imagen del cuerpo vestido”.²²

Algunas de las funciones simbólicas de la moda que aparecen en el libro de Jenkyn Jones son: diferenciación, afiliación social, autoestima, expresión de la modernidad y atracción sexual.

Las primeras dos funciones parecen oponerse entre sí ya que algunas prendas se usan para diferenciar y reconocer una profesión, nivel social, estilo de vida o afiliación religiosa. Por otra parte, el diferenciarse de un grupo casi inmediatamente sugiere la pertenencia a otro segmento de la sociedad. Un uniforme militar distingue a quien lo viste del resto de la población civil, pero pronto lo asocia con el resto del ejército. En palabras de la autora, “la gente viste de modo parecido para pertenecer a un grupo. Se su-

²² Andrea Saltzman. El cuerpo diseñado, p. 118.

pone que los que no se ajustan a los estilos aceptados tienen ideas divergentes; a la larga se desconfía de ellos y son excluidos".²³

La autoestima se manifiesta en las ropas de manera semejante que la afiliación social, dado que las personas tienden a vestirse de cierta manera para acercarse a un grupo: "En esta función compensadora se puede encontrar una de las razones por las que el fenómeno de la moda se reafirma cada vez más como necesidad de masa. El efecto tonificante que ejerce sobre la autoestima el hecho de que los demás manifiesten la aceptación y la admiración de nuestra propia imagen, la acción positiva de estímulo que la competitividad en el cuidado del propio aspecto y en la afirmación de la propia individualidad desarrolla sobre la fantasía y sobre la intuición, la gratificación emotiva y el valor mágico asociado a la constante adquisición de nuevas prendas de vestir [...] pueden hacer las veces de una importante función catártica".²⁴ A pesar de esto, es casi imposible encontrar a dos personas vestidas de manera semejante dentro del mismo grupo ya que la vestimenta se uti-



FIGURA 3.1: Ilustración para Vogue.

Alfredo Bouret, 1957.

Estilos de vestir juveniles de fines de la década de 1950.

²³ Sue Jenkyn Jones. *Diseño de modas*, p. 20.

²⁴ Nicola Squicciarino. *El vestido habla*, p. 187.

liza en este caso para demostrar las diferencias individuales (fig. 3.1). Cada uno trata de imponer su identidad a través del uso de un lenguaje similar al de sus compañeros, destacando las diferencias: “[...] la identidad se define y afirma en la diferencia”.²⁵

El utilizar las ropas para seducir y mostrar los atractivos sexuales a los posibles compañeros ha sido un atributo fuertemente asociado con la ropa femenina occidental. “El papel tradicional de la mujer como objeto sexual pasivo ha contribuido a la mayor erotización del vestido femenino”.²⁶ Esta función simbólica del vestido como extensión y ampliación del propio atractivo sexual se acerca mucho al tabú del desnudo y al pudor, con lo que se crea un juego simbólico dentro de los límites de lo permitido por la sociedad.

Por otra parte, el vestido cumple con una función psicológica de extensión del yo. El vestido y los accesorios sirven para amplificar el alcance de la persona y sus percepciones sensoriales: “[...] a través de aquellos elementos de indumentaria que mantienen una estrecha relación con el cuerpo, nuestras percepciones



FIGURA 3.2: Ilustración para “Les choses de Paul Poiret”.
Georges Lepape, 1911.
Mujer con elaborado turbante, decorado con plumas y joyas.

²⁵ Pierre Bourdieu. La distinción, criterios y bases sociales del gusto, p. 170.

²⁶ Sue Jenkyn Jones. Diseño de modas, p. 18.

visuales y táctiles se prolongan más allá de la figura, creando una ilusión de aumento".²⁷

Se puede potenciar la altura a través de coronas, mitras, túnicas, sombreros y tacones, con lo cual aumenta la sensación de dignidad e imponencia (fig. 3.2). Este es el efecto de muchos símbolos de poder tanto político como religioso. Los vestidos también pueden ampliar el espacio y la distancia, especialmente con la utilización de crinolinas (faldas anchísimas) y colas en los vestidos, además de hombreras y capas. Este tipo de indumentos inducen a caminar de manera solemne y pausada, e impiden que otras personas se aproximen más allá del borde de las faldas. De igual manera, los símbolos de poder (como báculos y cetros) también constituyen una prolongación del brazo de poder.

Además de estas funciones, el vestido se ha considerado, por largo tiempo, como indicador de la capacidad económica y el estrato social del usuario. El sociólogo y economista Thorstein Veblen demuestra en su libro de 1899 *Teoría de la clase ociosa* cómo el vestido (y por extensión, la moda) se rige por las leyes del derroche y del ocio ostensibles. De acuerdo con esta teoría, el vestido sirve como testimonio de la capacidad económica, con la gran ventaja de que "está siempre de manifiesto y ofrece al observador una indicación de nuestra situación pecuniaria que puede apreciarse a primera vista".²⁸

En todas las clases sociales, la mayor parte del gasto en atavíos no se destina a protegerse de los elementos ni tiene alguna finalidad práctica, sino sirve para lograr una apariencia respetable. De este modo, "la necesidad del vestido es una necesidad eminen-

²⁷ Nicola Squicciarino. *El vestido habla*, p. 104.

²⁸ Thorstein Veblen. *Teoría de la clase ociosa*, p. 173.

temente espiritual o superior”.²⁹ Según Bourdieu, las diferencias de clase se manifiestan en el consumo de los bienes de lujo de manera inevitable e inconsciente porque las relaciones de distinción están implícitas en el universo de este tipo de bienes, entre los que se incluye la indumentaria.

Por otra parte, la moda no sólo debe exhibir la capacidad de consumo, sino también debe demostrar la posibilidad de no trabajar de quien viste las prendas. La ropa debe ser cara e impráctica para “demostrar a la vez, sin lugar a dudas, a todos los observadores que el usuario no se dedica a ninguna especie de trabajo productivo”.³⁰

Esta teoría del ocio ostensible explica por qué muchas de las prendas femeninas resultaban (y resultan aún hoy) tan incómodas (fig. 3.3). La moda suele insistir en las características imprácticas y “mutilantes” de la ropa femenina porque la función económica tradicional de la mujer es de servir como escaparate de la riqueza del hombre que la mantiene. Una mujer incapacitada para el trabajo físico a causa del corsé o los tacones altos es el perfecto testimonio de la capacidad de pago del hombre: “Apliquemos pues esta generalización a los vestidos femeninos y expresémosla de modo concreto: el tacón alto, la falda, el sombrero absurdo, el corsé y, en términos generales, el no tomar en cuenta la co-

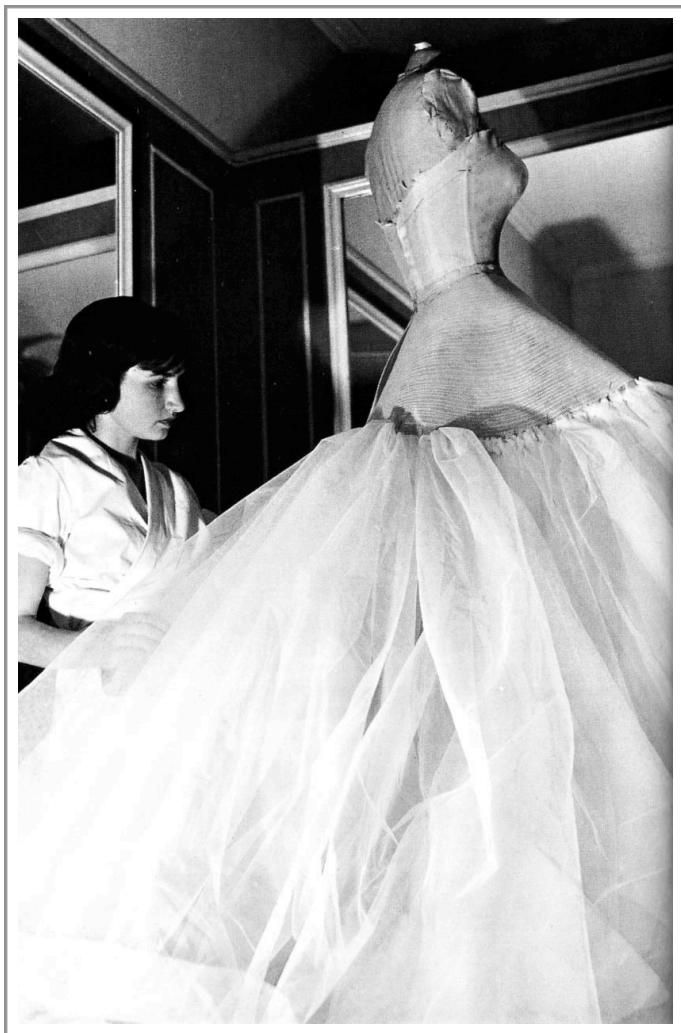


FIGURA 3.3: Costurera de la casa Dior.
Década de 1950.
Excesos en las faldas de los trajes de baile elegantes.

²⁹ Thorstein Veblen. *Teoría de la clase ociosa*, p. 176.

³⁰ *Ibíd.*, p. 176.

modidad de la usuaria, rasgos todos que constituyen características indudables del traje de todas las mujeres civilizadas, son otras tantas pruebas de que, en la concepción de la vida civilizada moderna, la mujer es aún, en teoría, dependiente económicamente del hombre —de que, acaso en un sentido altamente idealizado, sigue siendo propiedad del hombre—. La razón vulgar con la que se explican este ocio y este lujo ostensibles por parte de la mujer, reside en el hecho de que sigue siendo servidora del hombre, una servidora a la que, con diferenciación de funciones económicas, se le ha delegado el cargo de mostrar la capacidad de pago de su señor”.³¹

LA AMBIVALENCIA DEL DESNUDO

En Occidente, el recato está muy influido por la concepción dualista del pensamiento platónico cristiano: “la visión cristiana, que consideraba el cuerpo como un vergonzoso e impropio revestimiento del espíritu y un peligro para este”.³²

Aún así, vestir la desnudez no soluciona el problema: la ambivalencia creada entre exhibir y velar el cuerpo resulta más atractiva que un simple desnudo (fig. 3.4). La propensión a cubrir el cuerpo no reduce las emociones sexuales, sino, al contrario, las refina, potencia y sublima. Para Squicciarino, “el vestido tiene también una función de mecanismo regulador mediante el cual el interés sexual puede despertarse o atenuarse según la propia voluntad”.³³

³¹ Thorstein Veblen. Teoría de la clase ociosa, p. 187-188.

³² Nicola Squicciarino. El vestido habla, p. 113.

³³ *Ibíd.*, El vestido habla, p. 116.



Por ejemplo, dentro de la simbología renacentista, la Verdad mitológica se representaba desnuda para demostrar que era incapaz de esconderse dentro de sus ropas y engañar por medio de las apariencias.

La desnudez siempre ha sido ambivalente, como lo recuerda Juan-Eduardo Cirlot en su Diccionario de símbolos: “Ya el simbolismo cristiano distinguía en la Edad Media entre *nuditas virtualis* (pureza e inocencia) y *nuditas criminalis* (lujuria o vanidosa exhibición). Por eso, todo desnudo tiene y tendrá siempre un sentido ambivalente, una emoción equívoca; si de un lado eleva hacia las puras cimas de la mera belleza física y, por platónica analogía, hacia la comprensión e identificación de la belleza moral y espiritual, de otro lado no puede casi perder su lastre demasiado humano de atracción irracional arraigada en los fondos insensibles a lo intelectual”.³⁴

FIGURA 3.4: Mata Hari ejecuta la danza de los siete velos.

Sin fecha.

La bailarina dejaba caer capas de ropa hasta dejar ver su cuerpo desnudo.

³⁴ Juan-Eduardo Cirlot. Diccionario de símbolos, p. 168.

En su obra *Modos de ver*, John Berger describe el sutil equilibrio que hay entre la desnudez y el vestido: “Estar desnudo es estar sin disfraces. Exhibirse desnudo es convertir en un disfraz la superficie de la propia piel, los cabellos del propio cuerpo. El desnudo está condenado a no alcanzar nunca la desnudez. El desnudo es una forma de vestido”.³⁵

MODA Y SEXUALIDAD

En el momento en que se abandonaron las leyes suntuarias y apareció la moda tal como la conocemos actualmente, ocurrió un reemplazo del antiguo sistema basado en las distinciones jerárquicas por un sistema basado en las diferencias en el vestuario de cada sexo. Los hombres entraron en un período muy largo de “no-moda” pues sus trajes debían demostrar valores de austeridad burguesa: “Prolongando un fenómeno ya manifiesto en el siglo XVIII, la moda moderna es de esencia femenina”.³⁶ Así, apareció el traje sastre como una especie de uniforme masculino, con escasas variaciones.

En cambio, las mujeres se convirtieron en el vehículo de la moda: no sólo eran el escaparate de la riqueza de sus amos (como lo explicó Thorstein Veblen), sino que la moda comenzó a asociarse estrechamente con la representación de la sexualidad femenina.

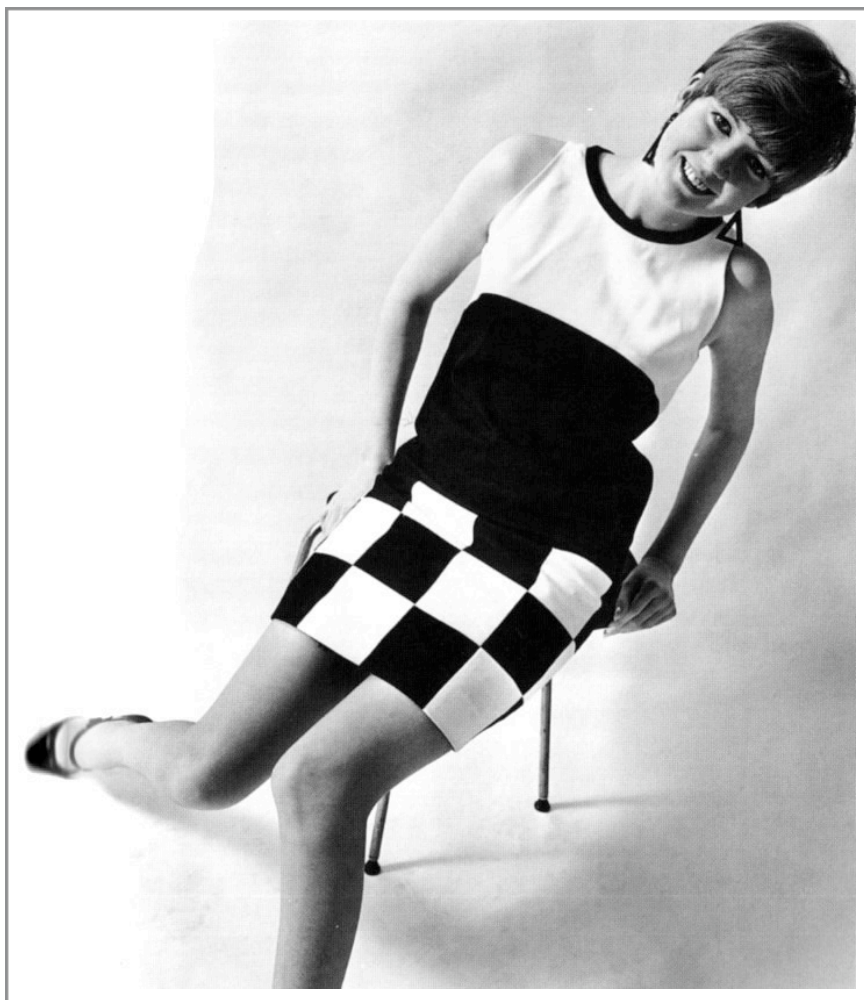
La compleja dialéctica del vestido y el desnudo se manifiesta en las prendas femeninas, que por un lado cubren y por otro resaltan la desnudez. “A través del vestido, la moda confía en la mujer la tarea de mostrar, ocultándola, tal o cual parte del cuerpo

³⁵ John Berger, *Modos de ver*, p. 62.

³⁶ Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, p. 78.

(sean los brazos, los hombros o el cuello) a la que se atribuye la función de *representar* el punto *irrepresentable* de la feminidad”.³⁷ Por lo tanto, la moda se encarga de introducir metafóricamente la feminidad y la sexualidad en el orden de la representación, algo que sería inaceptable socialmente si se hiciera de un modo directo.

La minifalda es una de estas prendas reveladoras, casi un emblema de esta función sexual del vestido (fig. 3.5): “Al descubrir los muslos al máximo, más que cualquier otra prenda de las que esconden para mostrar, canaliza la mirada hacia el sexo de la



mujer que, sin embargo, ella sigue manteniendo oculto. Al evocar la ausencia de lo que resulta imposible representar, funda aún mejor el deseo del hombre [...]”³⁸

FIGURA 3.5: La cantante Cilla Black con una minifalda Op Art. Década de 1960.

Esta misma relación fundamental entre la mujer y la moda fue aprovechada por las feministas para sus estudios de las relaciones entre los sexos y el concepto social de la sexualidad: “[...] esta perspectiva ‘feminista’, o en cualquier caso femenina, sobre la moda [...] da, a aquellas que habían sido las principales concernidas por el fenómeno de la moda del vestir [...], la posibilidad de

³⁷ Rey-Flaud, citado por Frédéric Monneyron. 50 respuestas sobre la moda, p. 40.

³⁸ Frédéric Monneyron. 50 respuestas sobre la moda, p. 40.

expresarse y de ofrecer una visión que, al estar menos distanciada, tiene la ventaja de abordar el fenómeno desde dentro. Además, tiene el mérito de recolocar el vestido en el centro mismo de lo social y, más en concreto, en el centro del debate sobre los sexos y la sexualidad".³⁹

EL LENGUAJE NO VERBAL DE LA MODA

Además de las funciones simbólicas dentro de la sociedad, la moda presenta un lenguaje no verbal muy especializado. En su libro *El vestido habla*, Nicola Squicciarino otorga a la indumentaria un importante valor simbólico en la comunicación no verbal. Para el autor, un traje siempre posee algún significado; siempre transmite información sobre las características del individuo y de la sociedad en la que este se encuentra inmerso. Resulta notable que Squicciarino se refiera al vestido como un fenómeno comunicativo con un lenguaje visual articulado, definición que confronta a la indumentaria con el arte: "En el plano de los estudios semióticos, los distintos elementos de la indumentaria, precisamente porque están cargados de significado y más caracterizados por su valor simbólico que por el valor funcional, pueden considerarse como un proceso de significación, es decir, adoptan la función de signo, ya sea como vehículos del inconsciente o como objetos de consumo".⁴⁰

Saltzman afina la relación de significados de la vestimenta al agregar dos componentes: "El hecho es que el cuerpo contextualiza al vestido, y el cuerpo vestido se contextualiza a partir del es-

³⁹ Frédéric Monneyron. *50 respuestas sobre la moda*, p. 78.

⁴⁰ Squicciarino, Nicola. *El vestido habla*, p.21.

cenario en que se presenta”.⁴¹ Esto enriquece los significados de la moda, pues les añade modificadores sutiles. Por ejemplo, una blusa escotada no significa lo mismo si la lleva una mujer en una reunión de negocios que si viste esta misma prenda en una fiesta. El significado varía aún más si la blusa no la lleva una mujer sino un hombre o una adolescente muy joven (fig. 3.6).

De este modo, la autora establece un sistema de interacciones que definen el discurso de la moda, sistema que se forma con los siguientes elementos:

1. El cuerpo como soporte, tomando en cuenta su apariencia física (cosméticos, peinado, tatuajes, etc.).
2. La vestimenta y los accesorios.
3. El contexto de referencia (espacio, tiempo, lugar, situación social, política y cultural).

La modificación de cualquiera de estos elementos altera la significación del conjunto, por lo que se convierte en un sistema muy dinámico y extremadamente fértil: “[...] a diferencia de lo que sucede con el lenguaje verbal, el lenguaje de la vestimenta se modifica, muta y ajusta sus contenidos y formas a un ritmo mucho



FIGURA 3.6: Ilustración para *Destiny*.
Caroline Smith, ca. 1970.
Siluetas añidadas de las décadas de
1960 y 1970.

⁴¹ Andrea Saltzman. *El cuerpo diseñado*, p. 124.

más vertiginoso y en un ámbito mucho más amplio que el de la comunidad de una lengua".⁴²

El concepto de la indumentaria como una forma de lenguaje también es desarrollado por Alison Lurie en su obra *El lenguaje de la moda*. La autora propone que la manera de vestir se comporta como un sistema de signos, un idioma que posee su propio vocabulario y que puede comunicar información muy específica sobre quien viste determinadas prendas. "Elegir la ropa, en una tienda o en casa, es definirnos y describirnos a nosotros mismos".⁴³

Según la autora, el vocabulario que se utiliza para comunicarse a través de la moda incluye todas las prendas de vestir, peinados, joyas, accesorios, maquillaje y adornos corporales que se hayan inventado en el transcurso de la historia humana. A pesar de disponer de este inmenso repertorio, la mayoría de las veces las opciones son muy limitadas por motivos económicos, geográficos o climáticos. El guardarropa de una persona resulta una completa fuente de información sobre características tan diversas como el sexo, la edad, la clase social, la profesión e, incluso, el estado de ánimo de la persona en cuestión. Del mismo modo, la carencia de "vocabulario" en el vestir puede ser muy reveladora de la personalidad de un individuo.

Lurie coincide con Saltzman en integrar el significado de la moda con su entorno. "Llevar la ropa que se considera 'apropiada' para una situación actúa como un signo de implicación en ella, y a la persona cuya vestimenta no se ajusta a estos criterios es posible

⁴² Andrea Saltzman. *El cuerpo diseñado*, p. 122

⁴³ Alison Lurie. *El lenguaje de la moda*, p. 22.

que se la excluya de forma más o menos sutil”.⁴⁴ De igual manera, la autora considera que la edad, el sexo y el “atractivo” (como característica enteramente subjetiva) pueden ser modificadores del significado de la moda.

La autora continúa desarrollando minuciosamente la interpretación del lenguaje de la moda en los siguientes capítulos de su libro. Los temas que se profundizan abordan la relación de la moda con la edad, el momento histórico, el lugar, la posición social, la opinión y el sexo de quienes visten las prendas.

Así como la moda se convierte en un sistema lleno de significados, la vestimenta puede perder toda su carga simbólica al completar su ciclo natural. Saltzman explica que “El consumo de moda se basa en una paradoja porque por un lado facilita la aparición de nuevas tipologías estéticas e ideológicas (mediante la estatización de elementos inadmisibles fuera de las categorías del vestido), pero por el otro las neutraliza, de modo de cargarlas de un nuevo significado. Movimientos como el *hippismo* o el *punk*, que se opusie-



FIGURA 3.7: Colección *Anglomanía*.
Vivienne Westwood, 1993.
*Apropiación del traje clásico inglés
para ir de caza.*

⁴⁴ Alison Lurie. El lenguaje de la moda, p. 31

ron categóricamente a la idea y a las prácticas del consumo, fueron absorbidos por la moda para aumentar su repertorio de formas o tipologías sociales, cambiando de signo por completo y perdiendo su contenido inicial".⁴⁵ De esto se puede inferir que el significado de las prendas y los estilos no es estático en absoluto, ya que puede ganar o perder carga simbólica dentro del sistema de la moda (fig. 3.7).

Los investigadores modernos proponen que el cuerpo ya no está reprimido por el vestido puesto que se ha revalorizado la función comunicadora de la indumentaria. El vestido se siente ahora como una segunda piel, más cercana al cuerpo, que transmite una extensión del yo. La ropa se identifica con quien la viste, y así permite expresarse a través de ella. Sin embargo, la indumentaria sirve también para apropiarse de las cualidades del modelo ideal, por lo que aún sigue imponiéndose sobre el cuerpo: la moda, más que la vestimenta, ejerce una presión social sobre la conciencia individual.

⁴⁵ Andrea Saltzman. El cuerpo diseñado, p. 120.

Breve historia de las vanguardias de la antimoda

“La moda es frívola, infiel, coqueta y naturalmente engañosa’. Es moralmente culpable ya que está motivada principalmente por el afán de producir ganancias. Sin embargo, también es culpable desde un punto de vista estético. Su renovación es sólo aparente, afecta simples naderías y aspectos de menor importancia [...] Al ser la moda esencialmente inmoral, codiciosa y ridícula, debido a su superficialidad, no puede ser cambiada radicalmente. Por lo tanto, la única solución era intentar destruir el mismo sistema de la moda”.⁴⁶

El sistema de la moda ha tratado de ser subvertido en varias ocasiones, aunque por razones distintas: algunas de índole socioeconómica, otras de índole estética. Las revoluciones en contra de la moda tienen una importante significación puesto que muchas veces se trató de imprimir un carácter más artístico a la ropa que se consideraba monótona, homogénea y “masificante”.

El contexto histórico

Según Radu Stern, autor de *Against Fashion*, la moda — como se conoce en la actualidad— apareció alrededor de 1850, como un vertiginoso ciclo de mutaciones en el que la única constante es el cambio. Muchos factores se combinaron durante esta década para permitir el nacimiento de la moda: los procesos de industrialización, la mejora de las comunicaciones, la invención de las máquinas de coser y de bordar, el descubrimiento de los tintes

⁴⁶ Radu Stern. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, p. 14.

sintéticos y la fundación de la primera casa de alta costura, por *monsieur* Charles Worth (1826-1895), en París (fig. 4.1). La alta costura y el *prêt-à-porter* nacieron en esta década, alimentados por la enorme riqueza debida a la industrialización.

“En ese momento, el vestuario dependía estrechamente del dinero y resultaba afectado menos por los eventos políticos que por las tendencias generales de la economía”.⁴⁷ En este momento de la historia, el lujo se evidenció en las ropas de las clases más poderosas, enriquecidas por la expansión de las economías nacionales. Incluso, se proclamó que las mayores influencias en la moda de la época eran la estética y la economía.

Las diferencias entre las clases sociales se expresaban en la ropa, en la divergencia entre la alta costura y el *prêt-à-porter*. En los matices de la moda se reflejaban la difícil situación de los trabajadores, el advenimiento de los “nuevos ricos” y el acercamiento de la burguesía a las clases aristocráticas. La relativa estabilidad de este período se mostró benevolente con los estratos altos; la vida de lujo y fortuna llegó a extremos del derroche. Por ejemplo, las mujeres de clases acomodadas seguían reglas estrictas al vestir para las diversas ocasiones



FIGURA 4.1: Vestido de baile.
Jean-Philippe Worth, 1900-1905.
Confeccionado por el hijo de
Charles Worth, con satén de
seda bordado.

⁴⁷ François Boucher. *A History of Costume in the West*, p. 376.

sociales: “[...] ropa para la mañana, ropa para el día, ropa para visitas informales o ceremoniales, para cenas privadas o formales, para veladas informales, bailes, fiestas en el teatro; la escogencia del vestido, sus materiales y escote, el sombrero y el abrigo o capa estaban sujetos a prescripciones casi rituales”.⁴⁸

Inglaterra

Casi tan pronto como surgió la moda, aparecieron las primeras oposiciones y vanguardias que subvertían los principios de las tendencias en el vestir. Una de las primeras detractoras de la moda fue Amelia Bloomer (1818-1894), una estadounidense feminista, quien organizó protestas en Inglaterra (fig. 4.2). Escandalosamente, se opuso a la crinolina, una falda voluminosa y en extremo pesada y constrictora. Por razones de salud, Mrs. Bloomer sugería reemplazar la falda por unos largos pantalones. La agitación que generó esta iniciativa fue mayúscula: “[...] se la consideraba un ataque a la santidad del hogar y capaz de llevar a la emancipación de la mujer y la degradación del hombre”.⁴⁹ Naturalmente, este prematuro esfuerzo encontró un rápido fin gracias al ridículo al que fue sometida su instigadora.

Las siguientes ofensivas en contra de la moda oficial comenzaron en Inglaterra alrededor de 1870: el movimiento Arts & Crafts, el esteticismo, las feministas y los prerrafaelistas convergieron en el tema de la moda, aunque tuviesen ideas contradictorias entre ellos.

⁴⁸ François Boucher. *A History of Costume in the West*, p. 394.

⁴⁹ *Ibíd*, p. 374.



FIGURA 4.2: Mrs. Amelia Bloomer.
Autor desconocido, 1850.
Mrs. Bloomer viste pantalones bambachos.

Para las vanguardias de fines del siglo XIX y comienzos del XX, la moda era un asunto demasiado importante para dejarlo solo en manos de los sastres y las costureras. La apropiación del diseño de vestidos permitía a los artistas superar los límites del arte “puro” y actuar directamente en la vida cotidiana. Rechazaban la moda oficial y su lógica mercantilista, a favor de una utópica “antimoda” (fig. 4.3).

El movimiento Arts & Crafts (1880-1910) deseaba reformar la sociedad a través de las artes decorativas (incluida la moda). Según William Morris (1834-1896), las artes “menores” tenían el poder de cambiar la vida cotidiana, por su estrecha relación con las personas. Por ejemplo, él diseñó varios vestidos para su esposa, los cuales contrastaban en su simplicidad y soltura con los exagerados adornos de la moda de su tiempo. El lema de Morris era “no se debe tener nada en casa que no sea útil o hermoso”. Por ello, los constantes cambios impuestos por las exigencias de la moda debían rechazarse por no obedecer a ninguna lógica funcional, únicamente a los requerimientos del capitalismo. La ropa debía ser diseñada a partir de



FIGURA 4.3: Vestido de día.
Estudio Liberty & Co., 1903.
Seda cruda bordada.



una profunda relación con el cuerpo humano, en vez de ser dictada por los caprichos de una moda bastante opresiva e incómoda.

Representante del Esteticismo, Oscar Wilde (1854-1900) sostenía sus propias opiniones sobre el vestido: cada prenda debía ser artística, pero también debía diseñarse racionalmente. Para combatir la fealdad, uno debía ser una obra de arte o vestirse con una obra de arte (“one should either be a work of art, or wear a work of art”). Nada irracional podía ser bello, por lo que la moda debía abolirse, dado que era fea, insensata, impráctica e incómoda. El vestido como una forma de arte era una parte muy importante de los intentos esteticistas de introducir la belleza en la vida cotidiana. Como era de esperarse, estos vestidos fueron ampliamente criticados y ridiculizados en sátiras y caricaturas (fig. 4.4). Incluso, el pintor James Whistler (1834-1910) se tomó el trabajo de censurar

*FIGURA 4.4: La Sociedad de Admiración Mutua.
George du Maurier, 1880.
Sátira sobre los trajes y las actitudes de los estetas.*

la posibilidad de convertir el vestido en algo artístico, en su famosa "Lectura de las diez en punto".

Aún así, Wilde fue un reconocido *dandy*, partícipe de una cierta filosofía del vestir que reivindicaba el derecho de los hombres de rivalizar en fasto y elegancia con las mujeres. Más que intentar una apariencia vistosa y en exceso llamativa, los *dandys* protestaban contra el dismorfismo sexual en la ropa. No pretenden vestirse de manera extravagante ni adoptar prendas femeninas en su propio guardarropa, sino que "reclaman, en consonancia con las maneras femeninas, conceder un cuidado especial al adorno. De hecho, se identifican con la mujer en la relación que establecen con el traje y no en el traje de por sí".⁵⁰

Alemania

El arquitecto belga Henry van de Velde (1863-1957) también se preocupó por mantener la unidad artística dentro de las casas que él diseñaba. Tal era su pasión que van de Velde se encargó de diseñar los vestidos para su mujer pues le parecía un grave insulto que ella vistiera trajes de alta costura dentro de su hogar. La simplicidad de las prendas era muy chocante para sus contemporáneos, aunque él recibió encargos de diseñar los vestidos que combinasen con otras de sus construcciones. Estas condiciones no se aplicaban al vestuario del propio van de Velde, a quien un sastre le confeccionaba sus prendas. Las razones para esta salvedad incluían la concepción de que la ropa de hombre era más racional al carecer los hombres de paciencia, por lo que se eliminaban los adornos exagerados. Además, se creía que la ropa



FIGURA 4.5: Vestido de noche.
Autor desconocido, 1895-1900.
Lana y tafetán de seda.

⁵⁰ Frédéric Monneyron. 50 respuestas sobre la moda, p. 25.

masculina estaba menos sujeta a los caprichos de la moda y, por lo tanto, era más práctica y cómoda. Por el contrario, las mujeres sufrían los embates de la moda por tener un carácter dócil, pasivo y maleable. Así, no eran capaces de resistir las imposiciones de los modistas y sucumbían ante “la manera inescrupulosa en que los maestros soberanos de la alta costura explotaban su débil naturaleza”.⁵¹

En Alemania surgió lo que se conoce como *Reformkleidung*, el movimiento de reforma del vestido (figs. 4.5 y 4.6). Para sus seguidores, la moda era perniciosa, se guiaba por la avaricia de los comerciantes que sólo producía gastos innecesarios y tensión entre las clases sociales. La moda debía ser destruida por el daño que producía al cuerpo femenino, encastrado en corsés y crinolinas.

El *Reformkleidung* no logró el éxito en la sociedad alemana, principalmente por la falta de interés de ella en los aspectos estéticos de la ropa. Van de Velde prefería el *Künstlerkleid*, el vestido artístico, mediante el cual pretendía reconciliar el carácter individual y la uniformidad necesaria para lograr la armonía. Alababa a la mujer “razonable”, que espontáneamente sacrificaba las diferencias individuales a la unidad y armonía del conjunto. A su vez, van de Velde era un ácido crítico del *Eigenkleid*, el vestido único que se confeccionaba para cada mujer, tomando en cuenta su personalidad, contextura y gustos. Su oposición se basaba en que este tipo de vestimenta no podía unirse satisfactoriamente al resto de la decoración. Esta dificultad haría imposible la creación de la *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total.

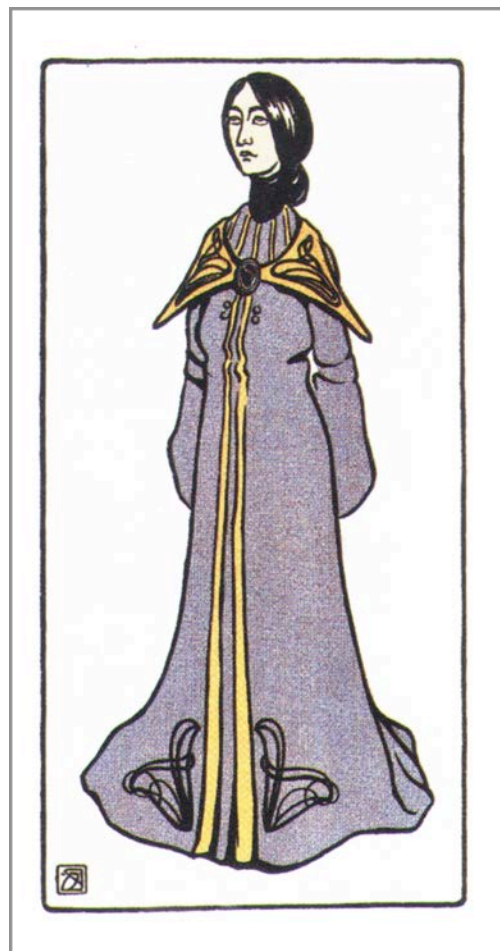


FIGURA 4.6: Dama de la Reforma.
Autor desconocido, 1904.
Caricatura de la moda
femenina alemana.

⁵¹ Radu Stern. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, p. 14.

Todos esos esfuerzos llegaron a su fin con la derrota bélica de Alemania en 1918 y con las difíciles condiciones económicas que siguieron. Tal vez por ser demasiado revolucionarios, estos conceptos se perdieron; tal vez porque “un traje diseñado en una manera absolutamente racionalista nunca podría volverse obsoleto y, por lo tanto, escaparía necesariamente al sistema de la moda”.⁵²

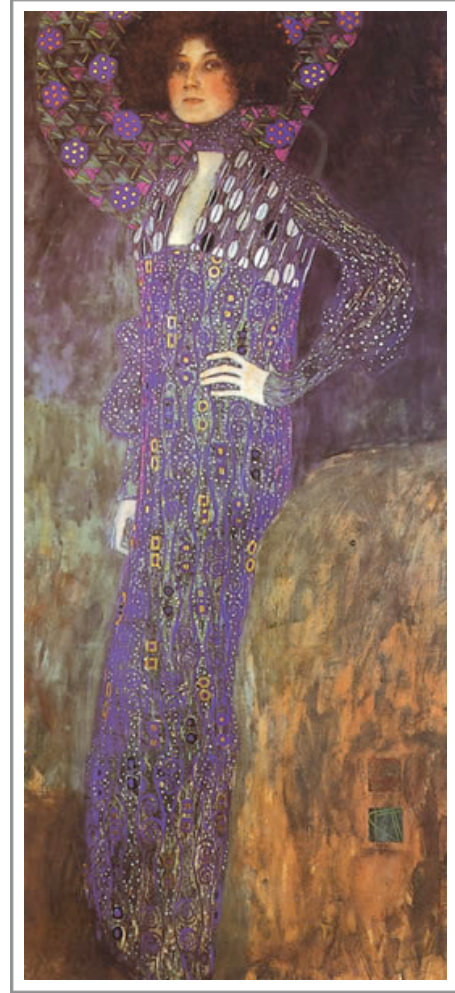
Austria

En Viena, Gustav Klimt (1862-1918) perseguía el imaginario vestido primordial, el *Urkleid*. Sus diseños trataban de ser modelos arquetípicos del vestir, un concepto relacionado con la antimoda de su época, pero tal vez aún más revolucionario.

Klimt había decidido alejarse de las tendencias dominantes en la moda de su tiempo, diseñando vestidos artísticos que expresaban su búsqueda del *Urkleid*. Asimismo, Klimt estaba interesado en el proyecto del *Künstlerkleid* (el vestido artístico), por lo cual diseñó varios vestidos para su compañera Emilie Flöge (figs. 4.7 y 4.8): “Muy sueltos, contrastaban agudamente con los ajustados vestidos de moda en aquel tiempo. Estaban confeccionados con telas impresas con exuberantes lianas, similares a aquellas en las pinturas de Klimt, o con motivos geométricos en blanco y negro: rayas, círculos o cuadrados. Carentes de cualquier decoración “de moda”, estos vestidos generaban un efecto cinético notable”.⁵³

⁵² Radu Stern. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, p. 22.

⁵³ *Ibíd.*, p. 23.



La vanguardia vienesa contribuyó enormemente a la renovación del vestido con el trabajo de los *Wiener Werkstätte* (1903-1932). Estos talleres fueron fundados en 1903 por Josef Hoffman (1870-1956) y Koloman Moser (1868-1918), con el objetivo de abolir la distinción entre artes puras y aplicadas. Según la filosofía de los *Wiener Werkstätte*, el arte debía encontrarse en todos los rincones del entorno. La obra de arte total, o *Gesamtkunstwerk*, se convirtió en la meta de los artistas vieneses: “La vanguardia vienesa se preocupaba por la unidad del mundo visual, el cual consideraban como un todo”.⁵⁴

FIGURA 4.7 (IZQ.): Emilie Flöge viste un traje de la Reforma.
Viena, ca. 1907.

Flöge vendía sus diseños de vestidos reformistas en su propia tienda.

FIGURA 4.8 (DER.): Retrato de Emilie Flöge.
Gustav Klimt, 1902.

Flöge viste también un vestido de la Reforma.

⁵⁴ Radu Stern. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, p. 23.

La sección de moda de los talleres vieneses se abrió en 1911, gracias al interés personal de uno de los fundadores de los *Wiener Werkstätte* en los temas de la reforma del vestido (fig. 4.9). Hoffman había publicado en 1898 un artículo titulado “El vestido individual”, en el cual se pronunciaba a favor del *Reformkleidung*. En él, reiteraba su disconformidad con la “tiranía de la moda” y



opinaba que el vestido debía adaptarse a la personalidad de quien lo vestía. A pesar de esto, Hoffman no apoyaba incondicionalmente el *Eigenkleid* pues no le parecía apropiado abandonar la solución del problema del vestido en manos de “costureras o amas de casa”.⁵⁵

Hoffman consideraba que el vestido formaba parte de los elementos esenciales del entorno y, como tal, concernía naturalmente a los artistas. “Como proponente de un imperialismo estético que abarcaba todo, Hoffman no podía concebir otra solución más que el *Künstlerkleid*, el vestido artístico, aparentemente sin darse cuenta de lo utópico de su elección; a causa de su naturaleza exclusiva, el vestido artístico podría tener un impacto social muy limitado”.⁵⁶

FIGURA 4.9: Diseños para tarjetas postales.
Mela Köhler, 1904.
Köhler perteneció a los Talleres Vieneses.

⁵⁵ Radu Stern. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, p. 25.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

La visión utópica de los alcances de la moda no fue el único problema con el que se enfrentaron los artistas vieneses. Sus diseños nunca obtuvieron éxito comercial y algunos no llegaron más allá de la etapa de bocetos, ya que muchas veces eran concebidos como ilustraciones extraordinarias y no como verdaderos diseños de moda. Los diseños solían ser imposibles de transferir a tres dimensiones debido a que sus autores carecían de conocimientos sobre sastrería y confección.

Italia

Los futuristas italianos de comienzos del siglo XX compartían algunas de las ideas de la antimoda vienesa, aunque los primeros condenaban la moda desde un punto de vista moral, más allá de la estética que preocupaba a los austriacos: “La mujer encuentra todo el misterio del amor en la selección de un atuendo maravilloso, el último modelo, que sus amigas aún no poseen”.⁵⁷

Del mismo modo que los vieneses, los futuristas deseaban una unificación del mundo con el arte, la “reconstrucción futurista del universo”, por lo cual el vestido no podía escapar a la acción de su sensibilidad: “[...] el vestido debía volverse esencialmente moderno”.⁵⁸ No buscaban únicamente promover las artes aplicadas, sino que querían extender el ámbito artístico a todos los aspectos de la vida cotidiana.



FIGURA 4.10: Traje futurista.
Giacomo Balla, 1923.
El mismo Balla vestía sus diseños de
trajes futuristas, con motivos
coloridos y geométricos.

⁵⁷ Radu Stern. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, p. 29.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 29

El ideal futurista último consistía en abolir el sistema de la moda al crear vestidos que fuesen obras de arte que nunca se volverían obsoletos, de tal manera que no ocurriese el simple reemplazo de una moda pasajera con otra igual de vana. “Aun si [Giacomo] Balla hubiese querido que el nuevo vestido futurista fuese poco duradero para poder renovar incesantemente el placer y la animación de nuestro cuerpo, y así favorecer a la industria textil, la renovación que él había imaginado habría tenido más relación con el deseo de aplicar el Futurismo a todos los aspectos de la vida que con la lógica mercantilista de la moda”.⁵⁹

Balla (1871-1958) fue el primero en diseñar vestidos con la particular característica de que estos desestructuraban la anatomía de quien los vestía, en vez de subrayarla, como los diseños de Henry van de Velde. De este modo, se obtenía un efecto dinámico, cinético, en el movimiento de la prenda. La primera creación de Balla fue un traje de hombre, una elección notable pues los movimientos de reforma solían ensañarse con los vestidos femeninos por considerarlos carentes de racionalidad (fig. 4.10). La audacia en el diseño solía estar ausente en la moda masculina: “Más allá de su dimensión simbólica –la aceptación de un orden establecido de valores burgueses–, el vestido masculino se convirtió en un terreno tan atractivo para una intervención artística precisamente por su aspecto normalizado”.⁶⁰

Otra de las innovaciones de Giacomo Balla consistió en elaborar “modificadores”, piezas que podían incorporarse a las prendas de vestir y que servían como aplicaciones de color, textura e, incluso, aroma, con lo cual se alteraba el aspecto de la ropa.

⁵⁹ Radu Stern. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, p. 29.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 30.

Estos modificadores afectaron fundamentalmente la relación entre la ropa y el usuario, de tal modo que la persona ya no se encontraba sometida al objeto con el que se vestía. “De esta manera, la ropa escapaba de la moda, la cual perdió su razón de ser. La responsabilidad de controlar los cambios en el vestido le fue otorgada a quien vestía las prendas, de modo que la persona debía entrar en el ámbito artístico y colaborar con el diseñador”.⁶¹

Rusia soviética

“No existe un país en que la moda fuera más atacada que en la Rusia revolucionaria. Los reproches de los reformadores del vestido, quienes habían acusado a la moda de ser insalubre e inmoral, fueron reemplazados por una postura ideológica: la moda era un fenómeno esencialmente burgués y, como tal, se esperaba que muriese junto con la clase social que lo había producido”.⁶²

Los conflictos de clase contribuyeron a la gran polémica del arte después de la Revolución de 1917 ya que se consideraba que solamente el arte “útil” debía de existir. El vestido compartió esta misma discusión pues era el objeto cotidiano que más preservaba las distinciones de clase. Según el pensamiento revolucionario, la nueva moda debía encargarse de abolir estas diferencias. Así, se trató de “comunalizar” el vestido, como parte de los objetos cotidianos que debían ser recreados para ajustarse a los valores revolucionarios.

⁶¹ Radu Stern. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, p. 32.

⁶² *Ibíd.*, p. 45.

Incluso, se llegó a proponer la vestimenta idéntica, homogénea, como la única posible para la nueva sociedad sin clases. La idea de estandarizar a la sociedad por medio del vestido ha sido una constante en las utopías igualitarias. La oposición a la moda se tornó casi violenta en los primeros años tras la Revolución de Octubre: “La misma palabra ‘moda’ era un insulto; se convirtió en sinónimo del prejuicio burgués [...]”.⁶³

Los constructivistas rusos, cuyo movimiento comenzó en 1914, se volcaron hacia lo utilitario, práctico y racional para solventar el problema del vestido y de la escasez económica. “Por ejemplo, el color nunca se escogía por su poder expresivo, sino por su capacidad de esconder la suciedad. Consecuentemente, los resultados eran casi ‘científicamente’ feos”.⁶⁴ A pesar de esto, el movimiento constructivista postuló una idea verdaderamente revolucionaria: diseñar las prendas modularmente, de modo que fuera posible reemplazar las partes que se gastaban, pues estas serían removibles.

La principal diferencia que separa a la “antimoda” rusa de la del resto de Europa se encuentra en el antiesteticismo que se preconizaba en la Rusia soviética: “El elemento decisivo en su diseño no era su dimensión estética, sino su impacto social”.⁶⁵

⁶³ Radu Stern. *Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930*, p. 48.

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 49.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 53.

Las vanguardias de la moda en el siglo XX

“El problema no consiste en si estas prendas se usan o no. Lo que cuenta es la comunicación”.⁶⁶

El vestido como arte durante el siglo XX

El vestido como arte se originó en Estados Unidos a fines de los años sesenta y comienzos de los setenta. Este tipo de anti-moda se desarrolló a partir de la rebeldía de los llamados *baby-boomers*, hijos de la bonanza económica de la posguerra, contra el estilo de sus padres a quienes veían como rígidos, formales y conservadores. Esta nueva generación compartía la idea de que el verdadero ser se debe expresar sinceramente por medio de la ropa: pensamientos, aspiraciones y creencias. El movimiento *hippie* de los años sesenta y setenta otorgó un enorme valor a lo hecho a mano, en contraste con la producción industrial. Se destacaban especialmente los adornos artesanales (bordado, teñido o estampado) sobre ropa nueva o ropa *vintage*, que servían para que los usuarios personalizaran sus prendas. Estas nuevas concepciones del traje como un elemento que sirve de espejo de la persona y que puede convertirse en una pieza única dieron paso a nuevos movimientos artísticos que incorporaron el vestido como una forma de arte.

⁶⁶ Issey Miyake, citado por Melissa Leventon. Artwear, Fashion and Anti-fashion, p. 149.

Las vanguardias artísticas que se interesaron por el traje entre 1960 y 1970 se decantaron por una concepción de vestido artístico que, “en su forma original [...], denotaba telas hechas a mano, creadas con procesos tradicionales, las cuales luego eran usadas para que el artista textil confeccionara trajes únicos”.⁶⁷ Este tipo de vestido-arte era producto de la era postindustrial y del conflicto occidental entre artes libres y aplicadas. Esto resulta notable porque se procura darle fundamento artístico a lo que siempre se había considerado un oficio relativamente mundano.

El *artwear*, o vestido-arte, se concibió como un arte textil, de materiales y procesos de costura, tejido, hilado, teñido y decoración textil. Esto se opuso al concepto occidental de que el arte debe ser puramente contemplativo y afun- cional, más valioso por valores puramente estéticos y des- deñoso del objeto de uso cotidiano. El *artwear* se convirtió así en una intersección entre el arte, la moda y la artesanía.

A pesar de buscar un acercamiento al arte, el *artwear* se alejaba sistemáticamente de la moda. Las prendas se confeccionaban con técnicas laboriosas y consumían mucho tiempo, como teñido y bordado a mano o tejido en telar (fig. 5.1). Para distan- ciarse aún más de la producción de la moda occidental se usaban ciertas formas “étnicas”, como el kimono. Por último, se confec- cionaban piezas únicas o en series muy limitadas, hechas a mano por uno o varios artistas en colaboración, de manera opuesta al trabajo en maquila propio del sistema de la moda masiva. De este modo se creó un rango de prendas que van desde las que son téc- nicamente (pero no realmente) vestibles, hasta las prendas listas



FIGURA 5.1: *Platillo volador*.
Issey Miyake, 1994.
Tela plisada y teñida.
Ejemplo de vestido-arte.

⁶⁷ Melissa Leventon. *Artwear, Fashion and Anti-fashion*, p. 8.

para vestir, pasando por piezas únicas de exhibición, series limitadas y vestuarios teatrales.

La creación de prendas únicas y ediciones más o menos poco numerosas generó una oposición idéntica a la que existe entre *haute couture* y *prêt-à-porter* o entre originales y reproducciones de obras de arte: “Tanto el ámbito artístico como los estudios establecidos de artes aplicadas tienden a desdeñar las producciones múltiples, las cuales se consideran de menor valor que los trabajos únicos, especialmente cuando el arte es también funcional y, por lo tanto, demasiado cercano al mundo del comercio”.⁶⁸

El *artwear* no ha recibido una aceptación tan entusiasta como otros tipos de intervenciones artísticas a objetos cotidianos. Una de las razones que aduce la autora Melissa Leventon es que “la conexión directa del vestido-arte con el cuerpo sugiere a algunos, en los mundillos artísticos y artesanales, una relación incómodamente cercana con la moda”.⁶⁹ De esta manera, se repite el cargo de frivolidad que se asocia con la moda y, por proximidad, con el vestido-arte: “[...] si el vestido se halla excluido de cualquier investigación seria, es debido a la frivolidad que lo caracteriza”.⁷⁰

En este capítulo se detallarán los fundamentos teóricos de las vanguardias de fines del siglo XX que se han interesado por el vestido y por la joyería como formas artísticas.

⁶⁸ Melissa Leventon. *Artwear, Fashion and Anti-fashion*, p. 45.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁰ Frédéric Monneyron. *50 respuestas sobre la moda*, p. 10.

RELACIÓN ENTRE EL VESTIDO-ARTE Y LAS VANGUARDIAS

El origen del *artwear* de la década de 1970 se encuentra en los movimientos Arts & Crafts de fines del siglo XIX y en los géneros artísticos relacionados (Art Nouveau, Jugendstil, Sezession, Bauhaus). El concepto más importante que comparte el vestido-arte con el Arts & Crafts es la unión de los roles del artista y del artesano (fig. 5.2). Esto se deriva de las influencias orientalistas del siglo XIX: en Japón no existían estas distinciones entre artes y oficios, y más bien se respetaba la dignidad del artesano y del material con el cual este trabajaba.

La importancia que el *artwear* otorga al conocimiento y a la maestría técnica en el trabajo hacen eco a la idea de que “la artesanía no sigue al arte, sino que el arte surge de la perfección artesanal”.⁷¹ Esta necesidad de una sólida base de conocimientos sobre las técnicas de costura y elaboración de textiles resulta vital en el *artwear*: las piezas que se producen exhiben una perfección técnica que da fundamento a la concepción artística. Por esta razón los artistas textiles del *artwear* dan a sus piezas un enfoque más artístico que de diseño de modas ya que cada una de estas obras implica horas de trabajo que no serían económicamente rentables en un diseño comercial.

VESTIDO-ARTE Y FEMINISMO

El trabajo de costura se ha relegado típicamente a las mujeres, por lo cual no es inusual que el *artwear* haya recibido ciertas influencias del feminismo (tanto de las primeras oleadas a fines del siglo XIX como de los movimientos feministas de 1960 y 1970)



FIGURA 5.2: “Reformkleidung”.
Henry van de Velde, sin fecha.
Terciopelo bordado.

⁷¹ Melissa Leventon. *Artwear, Fashion and Anti-fashion*, p. 17.

y se haya apropiado del vestido como una forma de expresión de lo femenino.

El *artwear* participa de la búsqueda de aceptación de las mujeres en un ámbito típicamente masculino, como lo es el arte. El feminismo brindó a las mujeres la oportunidad de usar técnicas históricamente femeninas para introducirse en el mundo artístico y recontextualizar como arte serio lo que en otro momento se hubieran considerado simples “labores femeninas”. Des-

taca Melisa Leventon que la mayoría de las artistas del vestido en Norteamérica son mujeres, muchas de ellas con educación superior en distintas ramas artísticas, quienes se vieron en la necesidad de utilizar el vestido-arte para penetrar en el ámbito artístico dominado por los hombres.

“Muchas feministas del siglo XX, como sus antecesoras del *fin de siècle*, consideraban la moda como una especie de trampa para las mujeres, la cual debía ser rechazada o modificada”.⁷² Para separarse de las corrientes de la moda, las mismas artistas del vestido optaban por estilos étnicos, no-occidentales, que las diferenciasen de las masas.

JAPONISMO

El lejano Oriente, en especial el Japón, fue una notable influencia en el movimiento Arts & Crafts, el cual, a su vez, sirvió de base para el *artwear* contemporáneo. Dos aspectos principales otorgaron gran importancia a la influencia japonesa: por un lado,



FIGURA 5.3: *Giverny II*.
Katherine Westphal, 1983.
Papel hecho a mano, seda y algodón, fotocopiado, teñido y estampado.

⁷² Melissa Leventon. *Artwear, Fashion and Anti-fashion*, p. 20.

el respeto a la labor artesanal y, por otro lado, los enormes avances en la creación de telas artesanales (tanto en la parte técnica como en la artística).

Desde la antigüedad, la cultura japonesa ha sido muy enfática en su respeto por el trabajo de los artesanos versados en las técnicas tradicionales. Esta idea atrajo a los diseñadores del movimiento Arts & Crafts, como se explicó anteriormente, y también se convirtió en uno de los pilares del vestido artístico del siglo XX. Japón ejerció una importante influencia en los artistas del vestido durante la década de 1970 tanto por su apertura al Occidente como por sus exquisitas colecciones de telas tradicionales y por la conservación de técnicas textiles muy antiguas.

Además, el Japón ofrece la posibilidad de realizar estudios formales sobre técnicas textiles, lo cual aprovecharon algunos artistas del *artwear* para especializarse en complejas técnicas, como el teñido *shibori* (teñido con reservas creadas con atados minúsculos de tela). De manera complementaria, algunos emigrados japoneses se dedicaron a enseñar estas técnicas artesanales en los Estados Unidos y en el resto del mundo (fig. 5.4).



FIGURA 5.4: *Mohn Tag*.
Mascha Mioni, 1999.
Seda teñida en *shibori*.

Esta dedicación a las telas se complementa perfectamente con la posición central que los tejidos ocupan dentro del vestido artístico. En muchos casos, el énfasis de los artistas solía ser la tela y no la construcción o el diseño de la prenda: “Es significativo que muchos creadores de vestidos artísticos originalmente hayan estudiado pintura u otras técnicas no textiles; la mayoría se interesaron por este tipo de arte porque los sedujeron los materiales y las técnicas propias del *artwear*, y continúan siendo impulsados por una pasión por las telas”.⁷³



Por otra parte, es importante notar que los kimonos han sido utilizados frecuentemente en el vestido-arte (figs. 5.3 y 5.5). Esta prenda japonesa resultó muy atractiva para el *artwear* debido a su lejanía de la moda occidental, razón por la cual el kimono ayudó a ampliar la separación entre el *artwear* y la moda que buscaban los artistas del vestido. Por otro lado, el kimono tiene un cierto aspecto de lienzo, que resultó muy familiar para artistas educados en las artes visuales. Además, “los artistas [del vestido] cuya ambición consistía en ver sus creaciones exhibidas tanto en las paredes como en el cuerpo pudieron haberse inspirado en la práctica japonesa de mostrar los kimonos en exhibidores con las solapas abiertas para formar una especie de tríptico”.⁷⁴

FIGURA 5.5: *Cielo ardiente*.
Judith Content, 1992.
Seda teñida en shibori, cortada,
acolchada y con aplicaciones.

⁷³ Melissa Leventon. *Artwear, Fashion and Anti-fashion*, p. 62.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 20.

MATERIALES Y TECNOLOGÍAS

En la creación de telas propias del vestido-arte se utilizan casi todos los procesos textiles: tejido en telar, tejido con agujas (*crochet*, punto en dos agujas, etc.), teñido, estampado, pintura, conglomerado (fieltro), aplicaciones, bordado, plegado, calado y muchos más. Los artistas textiles suelen desarrollar hasta el límite las posibilidades artísticas de alguno de los métodos anteriores y, de este modo, crean un estilo propio, a través del cual suelen explorar los temas que los apasionan.

El vestido-arte también ha utilizado materiales poco comunes, a veces como parte del interés de un artista por temas ecológicos. Algunas piezas han incorporado materiales reciclados o hallados, como papel, plástico, corcho, cintas de impresora, espuma plástica, madera, billetes, elementos electrónicos (como tarjetas de circuitos) y una enorme variedad de elementos cotidianos (fig. 5.6). Esta incorporación de materiales inusuales también apareció en la joyería, como se explicará más adelante. Asimismo, la creación de prendas artísticas se ha apropiado de nuevos instrumentos técnicos, como fotocopiadoras, impresoras de tintes, computadoras, aerógrafos, máquinas tejedoras y plegadoras. “Así, la idea de confeccionar telas ‘a mano’ no debe confundirse con la idea de hacerlo ‘sin la tecnología moderna’”.⁷⁵

PRENDAS “INVESTIBLES”

Leventon menciona que en algunos casos, la principal diferencia existente entre el vestido-arte y otras formas de diseño de vestuario es que el primero incorpora un significado o desarrolla un tema. Algunas piezas de *artwear* se enfocan únicamente en las

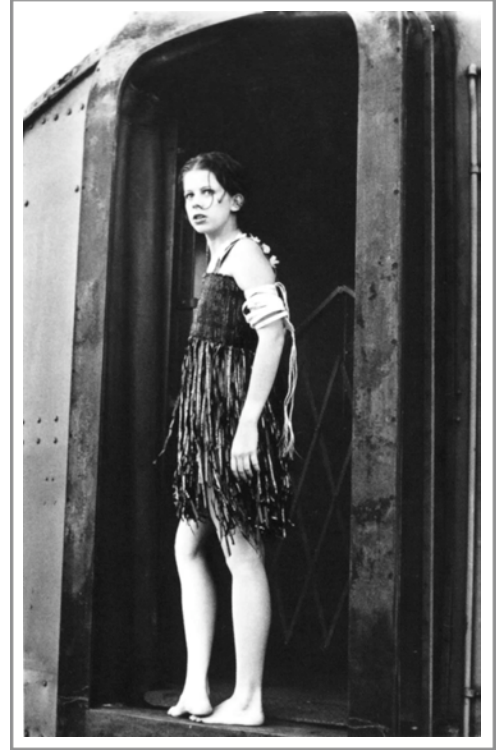


FIGURA 5.6: Vestido.
Estelle Akamine, 1993.
Cintas de máquina de escribir,
nylon y espuma.

FIGURA 5.7 (SIGUIENTE): Rayo
azul y rayo verde amarillento, de
la serie “Los siete rayos”.
Kaisik Wong, 1974.
Gasa, lamé, brocado,
aplicaciones.

⁷⁵ Melissa Leventon. *Artwear, Fashion and Anti-fashion*, p. 71.



propiedades estéticas y formales de la prenda, y existe una tendencia a asignar mayor valor y relevancia a los trabajos significantes. Algunos de los temas que se exploran a través del vestido-arte son la naturaleza (formas orgánicas y paisajes), el lenguaje (se incorporan textos, palabras sueltas, mantras, e incluso algunas prendas funcionan como libros “vestibles”), las imágenes de lo cotidiano y la transformación (fig. 5.8). Este último tema evoca la idea de que la transformación es el concepto universal de la indumentaria: “El acto de vestirse transforma el yo privado y desnudo en el yo vestido y público”.⁷⁶ El vestido-arte tiene un mayor alcance que el vestir cotidiano porque el usuario se convierte en el portador de la visión del artista y el usuario implica una transformación casi teatral: “El *artwear* podría ser justamente el arte del disfraz comunal”.⁷⁷

Esa misma teatralidad del vestido-arte lo acerca al *performance*: por ejemplo, Salvador Dalí encargó una serie de trajes artísticos a Kaisik Wong para un *performance* que se realizó durante la apertura del Museo Dalí en Figueras, España. Esta serie se llamó “Los siete rayos” y consistió en siete espléndidos trajes ceremoniales cuyo críptico significado se relacionaba con los matices del espectro luminoso, los centros vitales del cuerpo y algunos conceptos budistas sobre el color (fig. 5.7).

El concepto del vestido como una metáfora se desarrolló con ciertas prendas “investibles”. La idea de un traje que no se pueda usar resulta casi un oxímoron, pero esto puede convertirse en una ventaja: “Debido a que el traje está lleno de significados



FIGURA 5.8: Foto de “Harper’s Bazaar”.
Kaisik Wong y Hanae Mori, 1972.
Chaqueta, falda-pantalón,
sombbrero y kimono.

⁷⁶ Melissa Leventon. *Artwear, Fashion and Anti-fashion*, p. 93.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 93.

engañosos y subjetivos que se descodifican de forma casi inconsciente cuando este se lleva puesto, el hecho de eliminar la funcionalidad de la prenda puede ayudarnos a observar y analizar la prenda objetivamente”.⁷⁸ De este modo, la ropa no vestible se enfoca en la naturaleza simbólica del vestido y, como ha explicado la historiadora y teórica de la moda Anne Hollander, el vestido suele tomarse en serio sólo cuando funciona como una metáfora o como una ilustración, de modo que uno se pueda concentrar sencillamente en lo que las prendas tratan de expresar, en vez de lidiar con el “frívolo” tema de la moda.

Usualmente, la ropa artística “investible” se confecciona de tal manera que aparente ser funcional, aunque esto no sea así en la práctica. Existen varias razones por las que un traje pierde su función: en primer lugar, la escala y la proporción del traje pueden convertirlo en una pieza monumental o en una miniatura, y ambas opciones imposibilitan el uso. En segundo lugar, los materiales que se utilizan pueden ser tan frágiles o tan incómodos que eliminan la posibilidad de vestir las prendas (fig. 5.9). En último lugar, el contenido simbólico del traje puede provocar que nadie lo quiera usar; este es el caso de prendas que tratan temas traumáticos o dolorosos.



FIGURA 5.9: *El sueño americano.*

Gaza Bowen, 1990.

Productos de limpieza y materiales mixtos.

⁷⁸ Melissa Leventon. *Artwear, Fashion and Anti-fashion*, p. 139.

Además, estos trajes no funcionales suelen incorporar temas sobre la sexualidad, la pérdida y la identidad, y utilizan algunos aspectos del vestido (cercanía al cuerpo, accesibilidad, familiaridad y riqueza de simbolismo) para reconocer la importancia del traje en la sociedad. A pesar de que un factor muy importante al confeccionar un traje es su relación con el cuerpo humano, algunos artistas del vestido han creado trajes vacíos (fig. 5.10). Por ejemplo, la artista británica Caroline Broadhead “produjo una serie de vestidos fantasmagóricos, suspendidos o que se sostienen solos, los cuales producen sus propias sombras y, paradójicamente, aparentan estar llenos con cuerpos ausentes y deformes”.⁷⁹



FIGURA 5.10: Vestido inestable.
Caroline Broadhead, 1992.
Tela, alambre.

Este concepto del traje vacío resulta especialmente útil para los artistas que desarrollan trabajos sobre los temas de la identidad y la pérdida. Este tipo de trajes suelen colgarse de las paredes o del techo, sostenerse con monturas invisibles o exhibirse sobre maniqués sin cabeza, de tal modo que el destinatario de la prenda sea un misterio. Los problemas de identidad de las minorías o de las mujeres suelen expresarse por medio de estos trajes

⁷⁹ Melissa Leventon. *Artwear, Fashion and Anti-fashion*, p. 142.



vacíos: “La ropa encaja naturalmente con esta perspectiva dado que el vestido ha sido históricamente una de las pocas formas de expresión abiertas a las mujeres y a las minorías étnicas para que se expresen de manera artística o cultural”.⁸⁰

MODA, ARTE Y VESTIDO ARTÍSTICO

El concepto original de vestido-arte ha ido evolucionando: en la actualidad, las fronteras entre el *artwear*, la moda y el arte se han difuminado, y estas tres disciplinas se han integrado de formas insospechadas. Las nuevas prendas artísticas son artesanales, táctiles y artísticas y mezclan nuevas herramientas, tecnologías y materiales con procesos tradicionales de costura y decoración textil.

Por su parte, la moda se ha acercado al arte a través de piezas que se conocen como *wearable art*: prendas que incorporan reproducciones de imágenes y motivos de las bellas artes. Estos trajes suelen apropiarse de una obra artística a fin de usarla como un símbolo de *status* tanto para el diseñador como para el usuario.



FIGURA 5.11 (IZQ.): Botas Mondrian.
Hi Brows, 1965-1969.

Imitación de cuero blanco, azul, rojo y negro, cosido al estilo de Mondrian.

FIGURA 5.12 (DER): Colección Mondrian.

Yves Saint Laurent, 1965.
Vestido de línea recta de punto.

⁸⁰ Melissa Leventon. *Artwear, Fashion and Anti-fashion*, p. 146.

Un ejemplo clásico de este tipo de prendas es el vestido Mondrian creado por Yves Saint Laurent para su colección de 1965 (figs. 5.11 y 5.12). El Pop Art de la década de 1960 influyó en los diseñadores de moda, quienes con frecuencia se apropiaban de imágenes artísticas: Saint Laurent creó colecciones inspiradas en Picasso (1979), en el surrealismo (1984) y en van Gogh (1988); los motivos de Andy Warhol aparecieron en las colecciones de Jean-Charles de Castelbajac (1984) y de Gianni Versace (1990); mientras que, en 1986, Paco Rabanne incluyó secciones del lienzo de una pintura de Georges de la Tour en cuatro vestidos de noche pintados y bordados a mano.

Por otro lado, se han dado colaboraciones entre artistas y diseñadores de moda, entre ellos Elsa Schiaparelli, quien incorporó imágenes surrealistas y otras de sus amigos Picasso y Cocteau en sus trajes y accesorios (fig. 5.13). A su vez, diseñadores más actuales han colaborado con artistas visuales, como es el caso de Issey Miyake y su colección *Pleats, please*. La moda también se ha acercado al *artwear* a través del trabajo de diseñadores de moda como Miyake, Rei Kawakubo, Hussein Chalayan y Martin Margiela. Estos poseen una idea más conceptual del vestido, la cual aparece en los cortes y materiales experimentales de sus colecciones.



FIGURA 5.13: Diseño de Jean Cocteau.
Jean Cocteau, sin fecha.
Diseño para la casa Schiaparelli.

Generalidades sobre el diseño de modas

El diseño de modas consta de varios elementos básicos, de los cuales dependen tanto la forma como la función última de la prenda. “En el caso de la vestimenta, podría decirse que el diseño es la forma que surge entre el cuerpo y el contexto, ya que el vestido es un elemento relativo cuyo mismo planteo se determina a partir de una relación: viste, descubre y modifica al cuerpo en función de un contexto específico”.⁸¹

El cuerpo

Se dice que la forma humana es el punto de partida del diseño de cualquier prenda y también que el cuerpo es la culminación de los diseños. El cuerpo dicta la proporción de las prendas, las cuales lo limitan y condicionan, al tiempo que dependen de la forma humana para ser descubiertas al mundo.

La creación y la recreación sucesivas permiten que la indumentaria delimite las capacidades de quien la viste. “[El vestido] crea una nueva piel que, así como califica al cuerpo, lo habilita

⁸¹ Andrea Saltzman, *El cuerpo diseñado*, p. 13.

o inhabilita para adaptarse a las diferentes circunstancias y condiciones del ambiente. Por todo esto, el vestido puede ser experimentado como lastre o teatralidad, como protección, impedimento, armadura o levedad”.⁸²

A su vez, existen cinco componentes que influyen en el desarrollo del cuerpo: la herencia, la actividad física, la vida emocional, la nutrición y el ámbito espacial, social y psicológico. Según Saltzman, existen otros factores culturales que modifican el aspecto físico de las personas; entre ellos se consideran la moda y la vestimenta.

Las proporciones del cuerpo dependen de los factores antes mencionados y sirven para determinar el tamaño de las partes de una prenda y la ubicación de los accesorios, como bolsillos, botones, etc. Los primeros cinco elementos crean cuerpos únicos y variados, mientras que los elementos culturales tratan de lograr un ideal de formas, fácilmente inalcanzable y repetido hasta la saciedad. El dilema de la moda comienza aquí porque, usualmente, la moda *prêt-à-porter*, lista para ser vestida, toma un cuerpo idealizado como base para sus proporciones.

Intervenido por las modas, el cuerpo se convierte en una construcción cultural, que no toma en cuenta las diferencias evidentes entre unos y otros. La moda homogeniza, la moda obliga a encajar dentro de los límites ya establecidos: “[...] es claro que la forma estándar del cuerpo de la mujer es relativa al rol social que se le atribuye y determina su función, delimita su capacidad de acción y establece formalmente su ‘situación’ cultural”.⁸³

⁸² Andrea Saltzman. El cuerpo diseñado, p. 10.

⁸³ *Ibíd.*, p. 34.

La tela

La tela permite materializar los diseños de moda. Está conformada por fibras que se relacionan entre sí, creando diversas estructuras regulares, variables, abiertas, livianas o enmarañadas. Las cualidades de las fibras utilizadas, la manera de entretrejerlas y los procesos alternativos que se les apliquen, producen una inmensa variedad de productos textiles. Según las fibras que componen los tejidos, estos se pueden clasificar en:

1. Naturales: animales (lana, seda) y vegetales (algodón, lino).
2. Minerales (amianto, mallas metálicas).
3. Artificiales (celulosa).
4. Sintéticos (derivadas del petróleo).

El origen de los tejidos se encuentra muy relacionado con la cestería ya que las fibras vegetales fueron de las primeras en ser entretrejidas. Desde sus comienzos, los tejidos fueron concebidos “simultáneamente como vestido y como casa”.⁸⁴ Así, los géneros textiles sirvieron para delimitar el espacio físico de los hogares, como utensilios indispensables para la supervivencia de los seres humanos y como protección y adorno del cuerpo.

Según la misma autora, los primeros intentos en el arte del tejido fueron imitaciones, en materiales más blandos, de los entrelazados de la cestería, en la que se usaban fibras semirrígidas. Se cree que la cultura egipcia predinástica ya conocía el telar horizontal, con el que se aceleraba el ritmo de trabajo y el volumen de la producción. La modernización de las técnicas de tejido y los avances tecnológicos han permitido crear una enorme variedad de te-

⁸⁴ Andrea Saltzman, *El cuerpo diseñado*, p. 40.

las: foto y termocrómicas, con fibras “inteligentes” y microestructuras.

Por otro lado, el tejido también posee cualidades mnemotécnicas y simbólicas muy importantes para las sociedades humanas. Desde tiempos remotos, la tela se ha considerado un nexo entre la vida material y lo trascendente. En su *Diccionario de símbolos*, Juan-Eduardo Cirlot propone la idea de que el tejido se utiliza como “un telón que oculta la visión de lo verdadero y lo profundo”.⁸⁵ A su vez, el velo significa la envoltura de la materia; también simboliza una suerte de escondite para ciertos aspectos de la verdad y de la deidad.

La tela funciona como una segunda piel, tanto simbólica como materialmente. Por lo tanto, es necesario investigar las cualidades sensoriales de un determinado tejido antes de aplicarlo a un diseño. Las sensaciones táctiles, visuales, olfativas y sonoras del tejido representan detalles que deben cuidarse para lograr el efecto deseado en un diseño. “Por otra parte, y en su papel de nexo entre el cuerpo y el ambiente, resulta imprescindible que el diseño involucre las cualidades intrínsecas del material para responder al clima o cumplir funciones de protección, de resistencia a la fricción, de aislamiento [...], de permeabilidad o impermeabilidad y de ventilación, entre otras”.⁸⁶

⁸⁵ Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, p. 428.

⁸⁶ Andrea Saltzman, *El cuerpo diseñado*, p. 44.

La superficie

La cubierta exterior representa las cualidades del ser, mediante la temperatura, la dureza o suavidad, el color, el diseño y la forma. La superficie exterior revela la identidad del contenido y lo ayuda a camuflarse o distinguirse en el medio ambiente. Esta comunicación ocurre mediante el vestido, cuya superficie resulta muy expresiva.

De este modo, el diseño de moda se convierte en una reinterpretación del cuerpo humano a partir de diferentes superficies. Las telas se recrean sobre los volúmenes, articulaciones y movimientos del cuerpo, con lo cual se revelan o esconden sus formas y detalles.

Así, la superficie de las telas actúa como un tatuaje intercambiable, que puede ser alterado por medio de estampados, calados, bordados, hilados, etc. Del mismo modo, las líneas constructivas de la prenda pueden alterar significativamente su superficie o fundirse con esta. Incluso, la integración de accesorios y joyería a la misma prenda se utiliza como un recurso para dotar a la superficie de una textura inusual.

La silueta

El contorno del cuerpo y del vestido implica una representación tridimensional, más allá de la silueta plana de las representaciones bidimensionales. De esta manera, la silueta cambia según el ángulo en que se observe el cuerpo. La indumentaria permite jugar con las líneas anatómicas y los volúmenes, proyectar y replantear las formas del cuerpo.

La tela interviene directamente en la silueta de una prenda ya que las características del género permiten lograr efectos muy distintos entre sí. Los tejidos más rígidos crearán siluetas más geométricas, mientras que aquellas telas más blandas insinuarán las formas del cuerpo.

Además, la vestimenta crea territorios internos y externos, y puede comprimir o ensanchar tanto el espacio personal como el movimiento del cuerpo. La ropa logra afectar las relaciones del individuo con su entorno y consigo mismo, lo cual es especialmente cierto en la moda femenina. Son famosos los efectos y significados del corsé, de los tacones altos, de las larguísimas colas de los vestidos de novia y de las ajustadas faldas de las ejecutivas.

Esta alteración de la silueta natural del cuerpo se relaciona con la simbología del vestido como una extensión del yo. Según Squicciarino, esta modificación ocurre a través de los elementos del vestuario que mantienen una estrecha cercanía con el cuerpo. Así, “nuestras proporciones visuales y táctiles se prolongan más allá de nuestra figura, creando una sensación de aumento”.⁸⁷

Las elongaciones del cuerpo varían la altura (con sombreros altos, coronas y tiaras), el volumen (con vestidos aparatosos y hombreras), el espacio (con largas colas en los vestidos) y la distancia interpersonal (con crinolinas y polisones). Todo logra atraer la atención sobre una persona o su rango económico o jerárquico.

La silueta altera simultáneamente dos dimensiones: la interna y la externa. Al funcionar como espacio contenedor, el vestido interviene en las sensaciones y funciones del cuerpo que contiene. Exteriormente, “el modo de intervenir sobre la anatomía a través de la silueta determina un juicio de valor acerca de la se-

⁸⁷ Nicola Squicciarino. *El vestido habla*, p. 104.

xualidad, el pudor, la capacidad de realizar, exhibir u ocultar, y hasta el modo de interactuar con los otros, demarcando un tipo de territorialidad”.⁸⁸

A su vez, la silueta se considera una creación cultural, que cambia según el momento histórico. “Las convenciones sociales establecen la pauta entre los que se muestra u oculta y la actitud corporal y el tipo de movilidad aceptados, creando un estándar de naturalidad o compostura en el comportamiento y el aspecto individual a partir de la imaginación colectiva”.⁸⁹ Las progresiones en la línea de la silueta ocurren en lapsos más prolongados que los cambios en las tendencias de la moda. Esto sucede porque las variaciones en la silueta plantean una nueva concepción de la forma y los valores relativos al cuerpo, con lo cual el cambio es más profundo y significativo.

⁸⁸ Andrea Saltzman. El cuerpo diseñado, p. 71.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 93.

Procedimientos metodológicos

Los procedimientos metodológicos de este proyecto se derivan del método propuesto por Bruno Munari en su obra *¿Cómo nacen los objetos?*.

DEFINICIÓN DEL PROBLEMA:

El problema principal de este proyecto es cómo representar un determinado concepto a través de un traje. Esto se suma a la necesidad de proponer un concepto novedoso del vestido como forma de arte, y utilizar los recursos de la indumentaria por su carácter expresivo. La definición del problema implica la creación de un vestido de tamaño normal, confeccionado con materiales propios del proceso de costura (telas, entretelas, papel, cintas, pasamanería, hilo, etc.). Las piezas finales deben ser “no vestibles”, es decir, imprácticas, incómodas, excesivamente restrictivas o voluminosas. Los vestidos deben representar los conceptos escogidos para cada uno de ellos de una manera artística y estéticamente agradable.

SOLUCIÓN:

La solución que se busca para este problema es artística y única, separada del sistema de la moda. Esto significa que las pie-

zas finales interesan más por su valor estético que por sus atributos prácticos. Los trajes serán piezas únicas, cuyo largo tiempo de confección los aleje del sistema de reproducción masiva de la moda *prêt-à-porter* y los acerque a la creación de una obra de arte.

ELEMENTOS DEL PROBLEMA:

Concepto general y conceptos específicos: ¿cómo se representaron en cada pieza?, ¿qué simbolizan los diferentes elementos? Se realizó un análisis simbólico de cada vestido para encontrar la mejor manera de representar los conceptos escogidos.

Tipo de materiales: ¿cuáles materiales son los más idóneos para cada prenda? Se experimentó con distintas telas, entretelas, cintas, elementos de pasamanería y papeles para lograr los efectos deseados.

Tipos de intervenciones y texturas (visuales y táctiles) para cada vestido.

Construcción de las prendas: costuras, cierres, abotonaduras, fijaciones y modos de sujeción de las piezas; *fittings* y modificaciones de los patrones originales; formas de sostener el peso y el volumen de las piezas.

Montaje de las piezas finales: ¿cómo se vestirán los trajes?; maniqués con los modelos a escala y los vestidos de tamaño normal; fotografías y diseño gráfico de la propuesta de montaje.

RECOPIACIÓN Y ANÁLISIS DE DATOS:

Este paso se realizó a través de la investigación previa sobre el concepto y la historia del vestido como forma de arte.

RECOPIACIÓN DE DATOS SOBRE MATERIALES Y TECNOLOGÍAS:

Se investigaron brevemente los medios utilizados para la realización del trabajo de creación de los trajes.

EXPERIMENTACIÓN Y MODELOS:

Esto formó parte del trabajo de creación, en el que se comprueba la idoneidad de las técnicas y los materiales escogidos. Las muestras obtenidas se fotografiaron y coleccionaron como anexo al trabajo.

Bocetos: se realizaron dibujos preparatorios como base para las prendas. Estos dibujos se detallaron y modificaron según se avanzó en el trabajo de creación.

Modelos a escala: se realizaron modelos a escala de las tres prendas finales.

CREACIÓN DE LA PIEZA FINAL:

Medidas: se tomaron medidas estándar de un maniquí de costura.

Patrones: se crearon patrones para las piezas nuevas, los cuales fueron alterados para acomodarse a los conceptos definidos anteriormente.

Creación del vestido: la creación de las piezas nuevas implica un proceso de patronaje, corte y confección.

Aplicaciones y alteraciones en las prendas: se escogieron las texturas para cada prenda (fruncidos, telas desgarradas, repeticiones de patrones, entretejidos, etc.).

Marco teórico

Montaje final: se escogió presentar los trajes en maniqués de costura. Adicionalmente, se tomaron fotografías con modelos que complementaron la exposición.

El vestido como una forma de arte

Varios autores coinciden en manifestar que la moda parece superficial en una cultura basada en tradiciones filosóficas que privilegian la búsqueda de la verdad tras las apariencias engañosas. El acto de vestirse se encuentra tan afianzado en lo cotidiano que “ni mucho menos contemplamos la posibilidad de que sea el tema de una reflexión filosófica, sociológica o psicológica de cierto alcance”.⁹⁰

Monneyron plantea una inversión del pensamiento, de modo que el vestido se revele como “elemento principal, fundador, determinante tanto de los comportamientos individuales como de las estructuras sociales”.⁹¹ Así, esta función de la moda de crear modelos que luego se imitan y reproducen, dicta los comportamientos y anticipa los cambios sociales. De lo anterior se desprende que la moda ofrece una aguda perspectiva para comprender los procesos de nuestra sociedad, en vez de ser un mero obstáculo para la revelación de verdades filosóficas profundas.

Además, el vestido se relaciona estrechamente con otro de los fenómenos sociales más importantes: el arte. Esta asociación

⁹⁰ Frédéric Monneyron, *50 respuestas sobre la moda*, p. 9.

⁹¹ *Ibíd.*, p.81.

nace precisamente de su origen compartido. El acercamiento del vestido al arte rescata ese vínculo primigenio de ambos con la magia simpática: las personas dan parte de sí al vestido, y a la vez asimilan las características y los valores de las prendas.

La vestimenta suele estar más cerca de nuestra experiencia que el arte pues la moda se relaciona directamente con el cuerpo. Así, el vestido actúa de forma mucho más inmediata que el arte, el cual está sujeto al capricho y a la distracción de la vista y los demás sentidos. El acto de vestirse se realiza diariamente, y siempre nos encontramos en contacto con las manifestaciones de la moda, tanto debido a la publicidad como mediante la convivencia con otras personas. La información que aporta el vestuario se interpreta de manera casi automática e inconsciente. De este modo, el vestido se convierte en una forma de comunicación que se practica ininterrumpidamente.

La relación entre el vestido y el arte se refleja en la alta costura, uno de los segmentos más importantes del sistema actual de la moda. Squicciarino demuestra un cierto paralelismo entre la alta costura, la arquitectura y la decoración de los distintos momentos históricos, lo que a su vez propone una asociación entre la moda y el estilo artístico: “el estilo es ‘expresión de la época’, lo cual se manifiesta en el comportamiento, en la forma del cuerpo y, de manera más inmediata, en la indumentaria”.⁹²

Lipovetsky coloca el centro de la alta costura en París, “fenómeno que tiene concordancias con el arte moderno y sus pioneros, concentrados en París y ordenando un estilo expurgado de

⁹² Wölfflin, citado por Nicola Squicciarino. *El vestido habla*, p. 172.

caracteres nacionales”.⁹³ Además, la aparición de la alta costura renovó el *status* social del creador de modas: “[...] desde Worth, el modista se impone como un creador cuya misión consiste en elaborar modelos inéditos, en lanzar con regularidad nuevas líneas de vestir que, idealmente, son reveladoras de un talento singular, reconocible, incomparable. [...] El modista, tras siglos de relegación subalterna, se convierte en un artista moderno cuya ley imperativa es la innovación”.⁹⁴

Aún así, el modista nunca tuvo la misma libertad que el artista o el músico en lo que respecta a atravesar las fronteras del arte: “[...] el vestido debe seducir y realzar a la persona que lo lleva; aunque nuevo, no debe llegar demasiado pronto ni enfrentarse demasiado a las conveniencias o los gustos”.⁹⁵

Por oposición, el vestido-arte rompe con esta necesidad funcional y estética. Las prendas investibles no necesitan realzar ni ser cómodas y pueden oponerse drásticamente a las conveniencias, los gustos y al mismo sistema masivo de la moda.

Al considerar todo lo anterior, se propone en esta investigación un concepto de vestido-arte que rescata tanto la importancia de la indumentaria en nuestra cultura como su cercanía con el arte. La proximidad física y psicológica de las personas y sus ropas permite elaborar una propuesta artística que penetre en el ámbito cotidiano. El vestido-arte permite un comentario acerca de la sociedad utilizando precisamente uno de los elementos culturales más omnipresentes, significativos y mutables. La vestimenta es

⁹³ Gilles Lipovetsky. El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas, p. 81.

⁹⁴ *Ibíd.*, p. 88.

⁹⁵ *Ibíd.*, p. 89.

uno de los procesos más habituales, que se completa con una profunda identificación personal con lo que se viste, por lo cual la reinterpretación de la indumentaria le otorga nuevos significados y altera las percepciones usuales.

El concepto de vestido-arte que se utilizará en esta investigación corresponde a una combinación de las definiciones históricas y de los conceptos personales. En general, el vestido-arte se presentará como una prenda que subvierte las definiciones cotidianas del vestido y de la moda en algunas áreas importantes: las funciones prácticas de la ropa, el valor moral del vestido y el sistema de la moda.

LAS FUNCIONES PRÁCTICAS DE LA INDUMENTARIA

La definición tradicional de vestido se refiere a una prenda que sirve para una función práctica, espiritual o moral. La utilidad práctica de la ropa es fundamental en esta definición: una prenda sirve para proteger el cuerpo de los elementos, y a la vez permite realizar trabajos físicos. En cambio, el vestido-arte puede ser una prenda que no cumpla con ninguna función práctica de protección al cuerpo: una prenda que por sus propias características resulte “investible”: demasiado frágil, voluminosa, pesada, asfixiante o incluso peligrosa para cumplir con la función más básica del vestido cotidiano. Bourdieu plantea esta misma negación de la utilidad en su definición del campo del arte, el cual anula la función práctica mediante su interés en depurar y sublimar las necesidades primarias: “[...] la ‘estilización de la vida’, es decir, la prioridad conferida a la forma *sobre la función*, que conduce a la *negación de la función* [...]”.⁹⁶

⁹⁶ Pierre Bourdieu. La distinción, criterios y bases sociales del gusto, p. 176.

EL VALOR MORAL DEL VESTIDO

Por otra parte, el vestido-arte también puede alterar el valor moral de la ropa. En vez de cubrir pudorosamente el cuerpo, puede convertirse en un objeto revelador y transparente, o deformante y engañoso de la forma corporal. El vestido hace alarde de su capacidad de opacar la verdad y de transformarla.

EL SISTEMA DE LA MODA

Mediante el vestido-arte pueden ser subvertidas tanto las características personales de la ropa como también los fenómenos propios de la institución de la moda. Un vestido único, irrepetible y desligado de las tendencias del mercado niega el concepto de la moda cíclica. Cuando se crean prendas que, por su complejidad o por su carencia de función práctica, no pueden ser reproducidas masivamente, aparece una crítica del proceso de la moda. El vestido-arte puede convertirse en un espejo crítico del proceso casi ineludible de la moda: una prenda artística no se puede incorporar a la maquinaria de la moda porque no es utilizable o porque no puede ser repetida, debido a su elaboración complicada y poco rentable.

El vestido-arte cumple con la función de “extensión del yo” planteada por Nicola Squicciarino en su libro *El vestido habla*. La vestimenta se convierte en una extensión de la piel: “ [...] por causa de aquellos elementos de la indumentaria que mantienen una estrecha relación con el cuerpo, nuestras percepciones visuales y táctiles se prolongan más allá de nuestra figura, y crean una ilusión de aumento”.⁹⁷ De este modo, se asocia la vestimenta con el cuerpo, en una relación que conduce a la existencia del ser hu-

⁹⁷ Nicola Squicciarino. *El vestido habla*, p. 104.

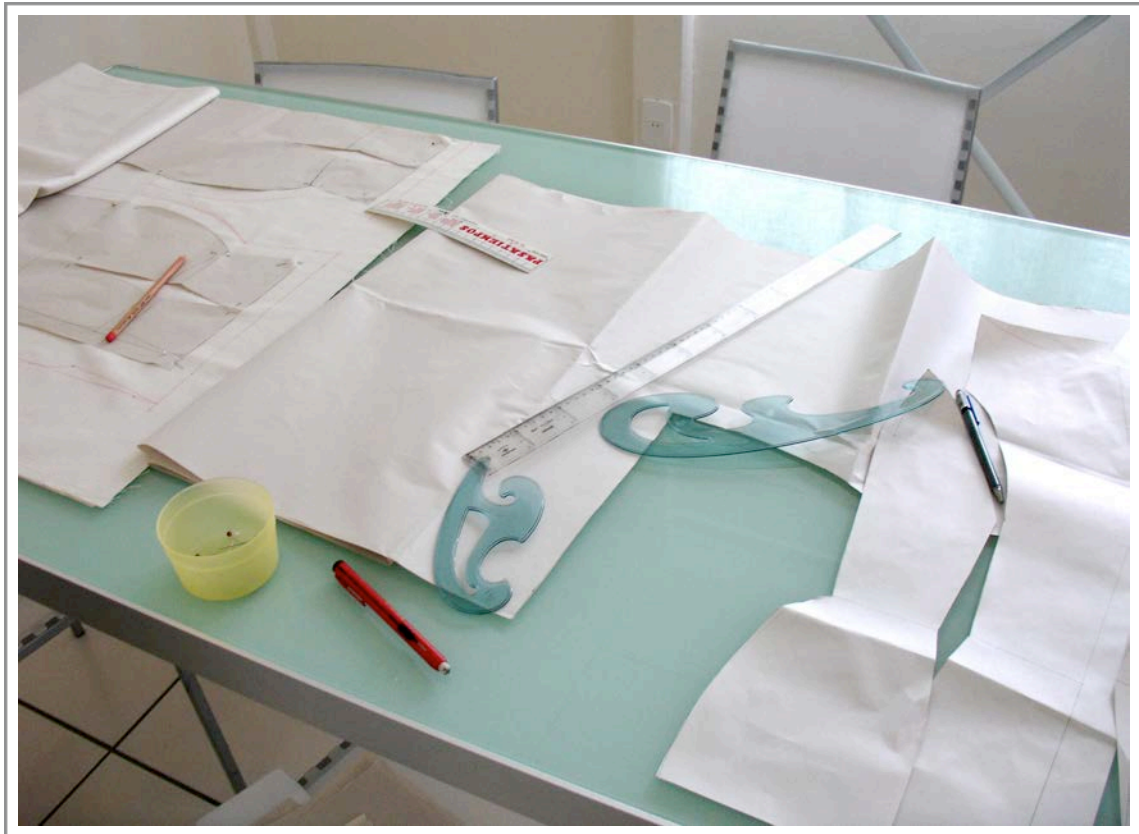
mano a través del vestido: “[...] el autor sostiene que, para el hombre, existir sólo es posible en la personificación de un papel, asumiendo la propia corporalidad a través de la imagen histórica y culturalmente condicionada que de esta nos ofrece el vestido”.⁹⁸

El vestido-arte se convierte, entonces, en una expresión crítica del sistema de la moda. Se apela al complejo lenguaje no verbal de la indumentaria para recrear la imposibilidad de encajar dentro de los moldes sociales impuestos por la moda.

⁹⁸ Nicola Squicciarino. El vestido habla, p. 186.

Capítulo 3

Trabajo de creación



Concepto del trabajo de creación

Concepto

El concepto principal del trabajo de creación es el desbordamiento. Se parte de la premisa de que la moda es un sistema que impone valores, estereotipos y papeles sociales mediante objetos de uso cotidiano, como la ropa y los accesorios. La omnipresencia del sistema de la moda permite que este sea un método muy efectivo para transmitir todo tipo de conceptos, los cuales son rápidamente adoptados por la masa de compradores. Los valores que se diseminan mediante la moda son muy variados y comprenden desde roles sociales y sexuales estereotipados hasta valoraciones que afectan la autoestima y la imagen corporal.

Este proyecto tratará únicamente con vestidos femeninos. La moda ha sido un fenómeno casi exclusivamente femenino, como se explicó anteriormente, por lo que las posibilidades de reinterpretación se prestan mejor al atuendo femenino. Además, las imposiciones del sistema de la moda suelen dirigirse a las mujeres, sobre todo mediante la publicidad en los medios.

En este trabajo se propone que la moda actúa como un elemento restrictivo, que trata de confinar a las personas dentro de una sola identidad. Esta identidad se representa mediante la ropa y es un rol que la moda trata de imponer sobre las personas. Las facetas más complejas de la personalidad se pierden pues la moda pretende homogeneizar al grupo. Así, el vestido funciona casi como una prisión, que se puede intercambiar por otras semejantes cuando se cambia el vestido.

El trabajo de creación pretende mostrar el concepto del desbordamiento del mismo vestido. El traje es incapaz de contener a las personas dentro del encierro y termina por derramar sus capas de tela, con lo que se crea un efecto de ruptura del molde. A la misma vez, existen ciertos moldes que resultan demasiado grandes para las personas, lo cual se representará por medio de desproporciones. En este último caso, el vestido (el rol) se le desborda a la persona.

Para subvertir la forma en que la moda homogeneiza al grupo, se crearán vestidos únicos, que no se puedan repetir en serie. Esto deviene del concepto de vestido-arte como prendas únicas que no se inscriben dentro del sistema "masificante" de la moda.

Leitmotive

Los vestidos que se realizarán como parte del trabajo de creación se encontrarán unidos por una serie de motivos comunes.

1. SILUETAS:

Por una parte, mostrarán exageraciones en las siluetas, que convertirán las prendas en objetos sumamente imprácticos. Lo anterior remite a los grandes polisones y crinolinas, que abultaban las faldas de las mujeres y les ocasionaban dificultades para caminar y realizar tareas básicas. Por otra parte, es innegable la influencia del *New Look*, ideado por Christian Dior después de la Segunda Guerra Mundial, el cual incluía trajes que usaban hasta 40 metros de tela en las faldas y resultaban muy pesados.

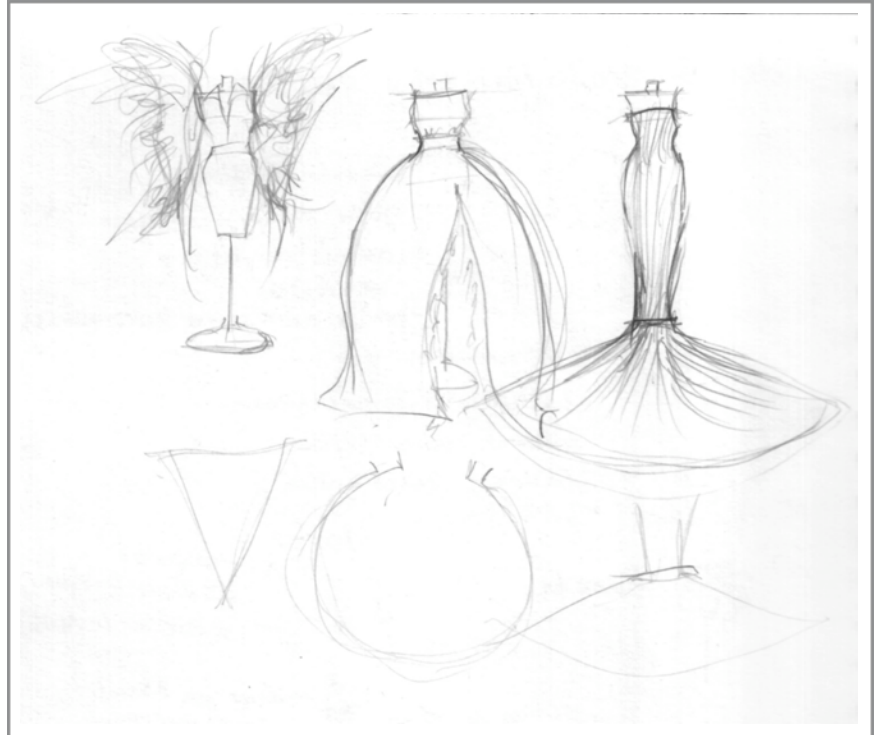


FIGURA 2.1: Bocetos de los vestidos.
Se muestran las distintas formas de crear desbordamientos en los trajes.

Las exageraciones han aparecido en varias etapas de la moda, casi siempre con el fin de limitar el movimiento de las mujeres. La moda ha actuado como un elemento represor, por lo que los vestidos artísticos que se plantean incluirán esto como uno de los elementos en común más importantes (fig. 2.1).

2. RESTRICCIONES:

Los volúmenes exagerados se contrapondrán a elementos restrictivos. Las piezas mostrarán siluetas que comenzarán siendo muy ajustadas, pero que se irán abriendo y soltando paulatinamente. Este aparente estallido del material sirve para reforzar el concepto básico del desbordamiento. Las piezas mostrarán grandes cantidades de tela que parecen abrirse descontroladamente sin



poder ser contenidas por los elementos de ajuste del vestido (corsés, cinturas altas).

FIGURA 2.2: "Toiles".
Estudiantes armando una *glasilla* o "toile"; ejemplos de "toiles" terminadas.

3. COLOR:

Los materiales que se utilizarán serán de tonos neutros. La escogencia de esta gama de color remite a la *glasilla*, muselina o *toile*, un elemento de la alta costura (fig. 2.2). Los trajes de la *haute couture* suelen elaborarse primero con una tela simple de muselina, sobre la cual se trabaja para hacer las modificaciones y drapeados necesarios. Se utiliza un género de colores neutros para que las indicaciones se lean con mayor claridad: "El material blanco o crudo resulta más fácil de trabajar que las ropas oscuras o estampadas. Sin las distracciones del color o diseño, es posible ver el corte y las hechuras del patrón con más claridad".⁹⁹

⁹⁹ Sue Jenkyn Jones. *Diseño de modas*, p. 119.

De este modo, la *toile* resulta un elemento plástico muy interesante, tanto por su cercanía al oficio de los sastres y costureras como por la posibilidad de enfatizar en las texturas de las telas y de las aplicaciones.

4. MATERIALES:

Se usarán materiales propios del vestido y de su proceso de fabricación, entre ellos: telas, papeles, entretelas, cintas, plumas y otros elementos de pasamanería en tonos neutros. No se incluirán elementos de otro tipo porque se procura reinterpretar el vestido utilizando el mismo lenguaje y los mismos elementos que lo conforman. De este modo, se ofrecerá un comentario más sutil y una crítica efectiva, dejando de lado las lecturas obvias.

5. TEXTURAS:

Uno de los elementos más significativos serán las texturas de las telas y de las aplicaciones. En ausencia del color, la textura de las piezas se vuelve sumamente importante. Los vestidos mostrarán ciertas aglomeraciones exageradas de texturas que puedan resaltar los elementos más llamativos (fig.2.3). Se contrastarán así



FIGURA 2.3: Texturas de los trajes. La parte interna de la crinolina posee una textura muy exuberante, que contrasta con la superficie lisa del vestido.

Trabajo de creación

las partes más lisas y más tradicionales del vestido con las partes de mayor textura, que corresponderán al elemento artístico y discordante. La textura de múltiples capas de tela también resulta primordial para lograr efectos de transparencias y oscurecimientos. Esto remite a la capacidad de la moda para ocultar algunas partes del cuerpo y revelar otras.

Análisis de la simbología de los vestidos

Los vestidos del trabajo de creación presentan varias características que comparten sus significados. En primer lugar, los vestidos comparten la subversión del concepto de la practicidad. En sus orígenes, la ropa tenía funciones eminentemente prácticas: ofrecer protección contra la intemperie y permitir la realización de actividades físicas con comodidad. Con el pasar del tiempo, las ropas comenzaron a utilizarse con fines simbólicos, por lo cual la relativa comodidad que ofrecían fue disminuyendo para favorecer una interpretación de los roles sociales y de las jerarquías simbólicas. Actualmente se considera que el atuendo cumple con tres funciones principales: la utilidad, la seducción y la demostración de la jerarquía.

Además, “la identificación con un grupo social y la participación activa en él siempre implican al cuerpo humano y a su adorno y su vestido.’ Cuanto más significativo sea un rol social para un individuo, más probable es que se vista de una manera especial para desempeñarlo. Cuando dos intereses se contrapongan, se reflejará el más importante o los conjugará, a veces con resultados incongruentes [...]”.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Alison Lurie. El lenguaje de la moda, p. 33.

En segundo lugar, todos los trajes ostentan cinturas muy estrechas, ceñidas de diferentes maneras. Esto remite a la historia del corsé, una prenda diseñada para comprimir, moldear y sostener el torso femenino (fig. 3.1). Se creía que las mujeres no eran lo suficientemente fuertes para sostener su propio cuerpo, por lo que precisaban de un corsé que las ayudase a superar esta debilidad estructural.

El corsé limitaba la movilidad de las damas, “y a menudo se les atrofiaban los músculos dorsales hasta el punto de no poder sentarse ni estar de pie durante mucho tiempo sin apoyarse. El corsé también deformaba los órganos internos y hacía imposible respirar hondamente”.¹⁰¹ De este modo, la moda adquiere la capacidad de deformar el cuerpo e incapacitarlo de realizar funciones básicas, por lo que se termina dependiendo de la ropa como una coraza que sostiene las debilidades del cuerpo.



FIGURA 3.1: Corsé.
Europa, década de 1880.
Raso de seda azul, varillas de acero,
ballenas.

Traje sastre con alas

Esta pieza incorpora el significado y la historia del traje sastre femenino. Este tipo de atuendos de tres piezas (saco, camisa y falda) fueron adaptados de la indumentaria masculina. Esta apropiación comenzó poco antes de la Revolución Francesa, cuando se incorporaron chaquetas de equitación (*robe-redingote* o *riding-coat*) al atuendo femenino con la intención de hacerlo más práctico: “La afición de los ingleses por la vida al aire libre y la caza dio pie a que el redingote y la chaqueta al estilo húsar, origi-

¹⁰¹ Alison Lurie. El lenguaje de la moda, p. 242.

nalmente prendas masculinas, pasaran a formar parte del vestuario de la mujer".¹⁰²

El traje sastre femenino, también llamado *tailleur*, resurgió en popularidad a finales del siglo XIX por dos razones: en primer lugar, resultó muy apropiado para las mujeres de clase media que se incorporaron a la fuerza laboral como institutrices y oficinistas; en segundo lugar, le sirvió a las mujeres de clase alta como atuendo para viajar y practicar deportes (fig. 3.2).

Las mujeres consiguieron librarse de los pesados y complicados vestidos de su época con el uso del *tailleur*, el cual les permitía mayor libertad de movimientos e independencia. Curiosamente, muchas de las "liberaciones" de la mujer mediante la ropa ocurren al adoptarse prendas masculinas dentro del atuendo femenino. El *tailleur* mantuvo un aire de modernidad y comodidad sin ser excesivamente revolucionario: los trajes sastre de las mujeres siempre incorporaban una falda, casi nunca un pantalón. "El uso de ropa de hombre puede significar muchas cosas distintas. En los años treinta, actrices sofisticadas como Marlene Dietrich, vestidas con sombrero de copa, frac y trajes de elegante corte, proyectaban sofisticación, poder y un peligroso erotismo".¹⁰³

El atuendo que se plantea en el trabajo de creación consiste de una blusa camisera y una falda muy estrecha, con la cintura muy alta. La falda tubo, en combinación con el traje sastre, se considera contrarrevolucionaria pues "las faldas estrechas y los zapa-



FIGURA 3.2: Traje femenino para jugar golf.
Autor desconocido, 1907.
Traje sastre con falda amplia.

¹⁰² Akiko Fukai, et al., Moda. La colección del Instituto de Indumentaria de Kyoto, p. 116.

¹⁰³ Alison Lurie. El lenguaje de la moda, p. 255.

tos de tacón alto hacen que la actividad normal sea difícil e incluso peligrosa. La profesional que lleva este tipo de ropa está proclamando ante el mundo que quiere estar en situación de inferioridad con respecto a los hombres, y los hombres la premian encontrándolas atractivas a ellas y a su ropa".¹⁰⁴

Este tipo de aseveraciones demuestra la dificultad que la mujer afronta para competir en el campo laboral. El traje sastre se ha convertido en la imagen preferida de la mujer exitosa en su carrera profesional, pero, a la vez, se transforma en un arma de doble filo que puede mostrar visualmente su incompetencia y su indefensión en el competitivo mundo laboral.

El traje sastre que forma la base del trabajo de creación ha sido alterado con dos enormes "alas" de tela y pasamanería, las cuales salen de la bocamanga de la blusa camisera. El concepto general del desbordamiento se presenta por medio de esta "explosión" de las mangas, que convierte los brazos en alas. Las alas son símbolo de la libertad pues remiten a la capacidad voladora de las aves.

Este desbordamiento implica la aparente destrucción del estereotipo de la mujer eficiente y preocupada únicamente por su carrera profesional, limitada por una cintura excesivamente ceñida y una falda estrecha que le impide caminar libremente. Aún así, las alas son tan voluminosas que le impiden mover los brazos, limitan su campo de visión y resultan ásperas al tacto.

Esto simboliza la dificultad de destruir completamente un estereotipo tan arraigado que es imposible de demoler por completo. Además, esta ambigüedad en la aparente liberación remite a dos conceptos. En primer lugar, muchos de los intentos de libera-

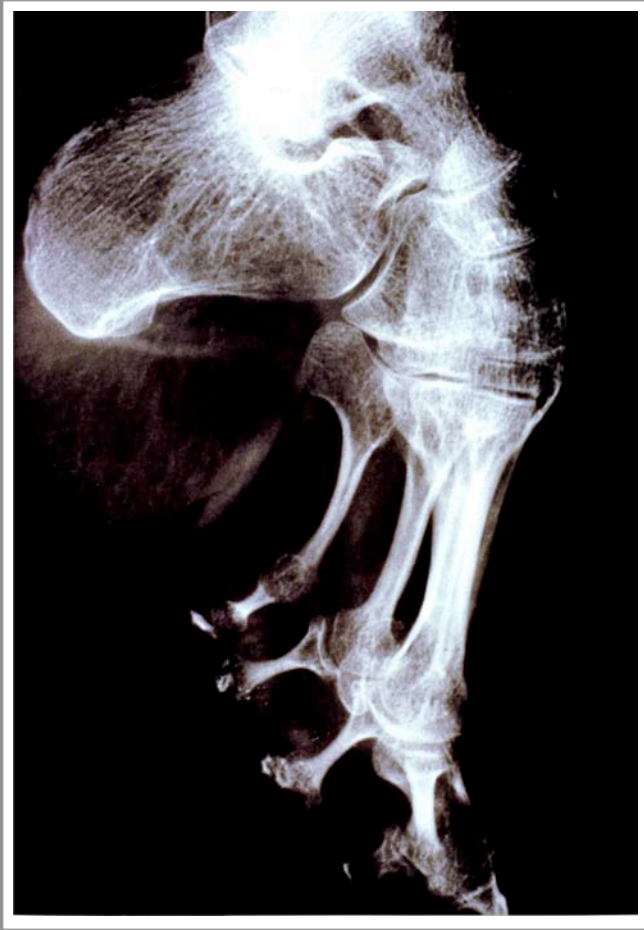
¹⁰⁴ Alison Lurie. *El lenguaje de la moda*, p. 253.

ción femenina mediante las ropas han fracasado, especialmente cuando se conjugan las nuevas prendas liberadoras con otras marcadamente conservadoras (traje sastre masculino con falda tubo). En segundo lugar, no siempre equivalen simbólicamente a la libertad. Existen aves dotadas de alas pero que son incapaces de volar (tal es el caso de los avestruces); otras utilizan los despliegues de plumas como reclamo sexual (entre estas aves se encuentran los pavos reales y las aves del paraíso). La cautividad femenina ha sido uno de los propósitos de la indumentaria, lo cual remite al pájaro enjaulado.

Vestido de cintas

Este traje incorpora la larga tradición de atar los pies o las piernas de las mujeres para imponerles pasividad e incapacidad de realizar actividades físicas. Un vestido que impide casi por completo dar un paso permite dos explicaciones: en un primer lugar, la mujer que lo lleva es sumisa y dócil, se deja atar por las convenciones y estereotipos; en segundo lugar, la dama en cuestión no puede moverse porque no necesita hacerlo.

En el primer caso, la interpretación es mucho más literal. La ropa se convierte en una prisión, algo que las sociedades machistas han convertido en una sutil tortura. Los famosos “pies del loto” de las mujeres chinas son uno de los ejemplos más reveladores de esta tendencia: a las mujeres de la alta sociedad en China se les vendaban fuertemente los pies desde muy niñas (figs. 3.3, 3.4 y 3.5). Con estos amarres se conseguía romper la estructura ósea normal y detener el crecimiento de los pies: las mujeres adultas



poseían unos pies delicadísimos y diminutos, doblados sobre sí mismos, que les dificultaban enormemente dar un paso.

Por otro lado, en Occidente existieron prendas que imposibilitaban los pasos de las mujeres. La falda trabada (*hobble skirt*) fue diseñada por el modista Paul Poiret en 1910. Él se preciaba de haber desterrado el corsé en 1906, pero trató de imponer la moda de las faldas trabadas inspiradas en el “estilo harén” (fig. 3.6). Esta consistía en una falda larga que se estrechaba fuertemente en los tobillos. De este modo, las mujeres únicamente podían caminar con pequeños pasos (“pasos de geisha”, según Poiret). Para evitar que las mujeres partieran las enaguas al intentar un paso más largo, se confeccionaban frenos de tela con los que se les ataban las piernas (fig. 3.7).

FIGURA 3.3 (IZQ.): Radiografía de un pie del loto.
China, ca. 1970.

FIGURA 3.4 (DER. SUPERIOR): Botas de luto para pie del loto.
China, 1870-1910.

FIGURA 3.5 (DER. INFERIOR): Zapatos de novia para pie del loto.
China, 1900-1931.



FIGURA 3.6 (IZQ.): Faldas trabadas.
Autor desconocido, 1910.

FIGURA 3.7 (SUPERIOR): Frenos para
faldas trabadas.
Autor desconocido, 1910.

Esta incapacidad de moverse refleja la idea machista de que “en todo el mundo se han utilizado estratagemas similares para asegurarse de que, una vez que se ha atrapado a una mujer, no se pueda escapar, y que, aunque se quede, no te pueda seguir. [...] Los andares vacilantes y de puntillas se consideran provocativos, quizá porque garantizan que ninguna mujer pueda correr mas de prisa que el hombre que la persigue”.¹⁰⁵

Por otra parte, la pasividad femenina representa lo que Thorstein Veblen llamó el “ocio ostentoso”. La historia de la moda incluye una enorme variedad de estilos con los cuales era imposible realizar alguna actividad física productiva. Este tipo de indumentaria demostraba que el portador no necesitaba realizar traba-

¹⁰⁵ Alison Lurie. El lenguaje de la moda, p. 253-254.

jos manuales porque se podía permitir un ejército de sirvientes que los realizaban por él. La incapacidad de desplazarse no era necesariamente un problema, sino que se consideraba elegante, distinguido y sumamente femenino el no caminar ni un paso. Se decía que el hombre victoriano de clase alta sólo le pedía dos cosas a su mujer: primero, que fuera un modelo de valores domésticos; segundo, que no hiciera absolutamente nada.

Aquellas actitudes derivan en la llamada “ostentación vicaria”¹⁰⁶, un concepto también propuesto por Thorstein Veblen en su obra *La teoría de la clase ociosa*. Una mujer que se vista de manera ostensiblemente incómoda e impráctica denota que no necesita trabajar porque su marido, su padre, o su amante (quienquiera que la mantenga) se encuentra en una posición social lo suficientemente acomodada para no exigirle que aporte económicamente a su propia manutención. Así, las prendas restrictivas e incómodas son un indicador económico muy significativo.

El vestido que se incluye en este trabajo de creación incorpora esos significados. Formalmente, el traje de cintas se desborda en el escote y en los tobillos. La silueta es muy ajustada en el resto del cuerpo, y se marca gracias a la colocación de cintas en sentido diagonal, que dan vueltas alrededor del torso y las piernas. La manera de atar la silueta corresponde visualmente a la forma en que se amarran los ramos de flores.

Se dice que “el tejido siempre simboliza a la persona que hay debajo”,¹⁰⁷ por lo que ese trenzado de cintas remite visual-

¹⁰⁶ Se usa la frase “ostentación vicaria” para referirse a un tipo de ostentación que sirve para denotar y exhibir la posición socioeconómica de la persona que financia el objeto consumido. En este caso, la mujer se convierte en un escaparate de la riqueza de su padre, esposo o amante. No se encontró una traducción española más conveniente.

¹⁰⁷ Alison Lurie. *El lenguaje de la moda*, p. 261.

mente a una persona atada y sujeta fuertemente. De este modo se materializa el concepto de que la moda ata a las mujeres con los estereotipos y con los roles que se le imponen a las prendas.

Vestido con crinolina

El tercer vestido que integra el trabajo de creación parte de los significados de la crinolina. Esta estructura tuvo su origen en la Francia pre-revolucionaria, cuando se usaban los *paniers*, muy similares a los guardainfantes españoles del siglo XVI, para dar mayor volumen a las faldas de las damas de alcurnia. Los *paniers* derivaban su nombre de la palabra francesa para 'canasta', pues eran estructuras de junco o de ballena muy similares a un cesto, y se usaban como prendas interiores. Los *paniers* daban a las enaguas una forma de cúpula muy característica (fig. 3.8).

Hacia 1750, la estructura sufrió una transformación: se dividió en dos partes que se colocaban a ambos lados de la cintura. Los *paniers* llegaban a tener tamaños sumamente imprácticos: los más elegantes podían medir hasta cuatro metros y medio de ancho.

Durante el siglo XIX, apareció una estructura derivada los *paniers*: la crinolina. Hacia 1850, la crinolina se confeccionaba con aros de acero flexibles, que se cosían a una falda interior o se sos-



FIGURA 3.8: El adiós.
Autor desconocido, 1777.
Dama francesa en la Ópera, con un
vestido de enormes *paniers*.



tenían con tiras de tela de lino (fig. 3.10). Con el uso de las crinolinas, los vestidos llegaban a ostentar diámetros realmente imprácticos, que impedían a dos mujeres cruzar juntas una puerta o sentarse en el mismo sillón (fig. 3.9).

El propósito de estas prendas era exagerar el tamaño de las caderas, uno de los atributos femeninos que se relacionan más estrechamente con la fertilidad. Desde las Venus esteatopigias hasta las desmesuradas crinolinas victorianas, las caderas amplias han simbolizado la capacidad de procreación.

Dentro de la rígida moralidad victoriana, las crinolinas parecían cumplir con el propósito de mantener alejados a los hombres. Un caballero no podía acercarse con facilidad a una mujer cuya falda tuviese varios metros de diámetro y que, además, estuviera profusamente decorada con todo tipo de encajes, volantes, cintas y frunces. La crinolina simbolizaba la lejanía inalcanzable de las damas victorianas de buena cuna.

FIGURA 3.9 (IZQ.): Vestido de calle.
Europa, fines de la década de 1860.

Una crinolina le da forma a este vestido de tartalana de algodón con rayas.

FIGURA 3.10 (DER.): Crinolina.
Europa, ca. 1865.
Aros de alambre de acero y tiras de lino.

A pesar de esto, se reconoce que la época victoriana escondía una doble moral bastante escandalosa, algo que las crinolinas demostraban. La estructura situada debajo de las faldas no era sólida ni estática como un iglú, sino que se agitaba constantemente como un globo gracias a la flexibilidad de los aros de acero que la conformaban (fig. 3.11). Si se le imprimía un leve empujón a un costado, la crinolina saltaba violentamente hacia el otro extremo. Cuando las damas caminaban, sus faldas estaban en constante agitación, mostrando los delicados tobillos y las medias bordadas que enloquecían a los hombres. Se dice que “la crinolina ciertamente no era una prenda moral, y el período en el que alcanzó su mayor popularidad, la Francia del Segundo Imperio, no fue un período moral. La historia social del Segundo Imperio es la historia de la gran *cocotte* [la cortesana de lujo]”.¹⁰⁸



FIGURA 3.11: Crinolinas.
Autor desconocido, sin fecha.
Caricatura de la incomodidad de las crinolinas.

Así, la crinolina llega a simbolizar tanto la lejanía sexual como las características sexuales más visibles. En este trabajo de creación, el vestido crinolina representa los intentos de seducción a través de la ropa: por un lado se demuestran las capacidades sexuales, y por el otro se establece una imposibilidad de acercamiento. Esta hipocresía se corresponde con los intentos de reprimir la sexualidad femenina.

¹⁰⁸ James Laver. Costume And Fashion: A Concise History, p. 184 y 185.

La parte interna de la crinolina, compuesta por una gran cantidad de tiras de distintos tipos de telas y cintas, demuestra la complejidad interna de la persona, que se ve cubierta por un estereotipo que no se puede contener bajo la crinolina. La abertura en la falda permite vislumbrar esa riqueza personal que se desborda por fuera de la falda. Además, las telas utilizadas remiten a la ropa interior pues se usaron encajes, rasos y organzas para dar un aspecto delicado y romántico, pero que a la vez es excesivamente profuso. La abundancia bajo esta falda se asemeja a la espuma que crece descontroladamente e invade el espacio.

Proceso de trabajo

Traje con alas

PATRONES

Se elaboraron patrones para la blusa camisera (sin mangas) y para la falda. Esta última tiene la particularidad de llevar una cintura muy alta, que llega hasta debajo del busto. Esto se logró modificando el patrón básico de la falda para agregar una parte más alta por encima de la cintura, que ciñe el abdomen muy estrechamente. En general, la silueta de la falda es muy ajustada al cuerpo y contrasta con el excesivo volumen de las alas en la parte superior del torso (ver figs. 1.3 y 1.4 en el Anexo 1).

CORTE Y COSTURA

Se escogieron telas de tonos neutros (blanco y marfil) para confeccionar las prendas. Para la blusa se eligió una manta de algodón con textura arrugada y algo de cuerpo, de modo que se sostuvieran las alas. Para la enagua se usó una tela de algodón más tupida y con una textura gruesa, que permite ceñir el cuerpo de manera más firme.

Se cortaron los patrones necesarios de las telas seleccionadas para cada pieza, con el cuidado de dejar unos 5 cm de costura en los costados para poder ajustar las prendas al maniquí. Se pasó *overlock* a los bordes de las telas para evitar que se deshilaran al momento de manipular las piezas cortadas. Posteriormente, se cosieron las pinzas en la falda y en la espalda de la blusa; los bretelles en el frente de la blusa y las vistas en la abotonadura de la blusa. Luego se cosieron los costados de las piezas. Finalmente, se cosieron los detalles finales: la doble costura para la abotonadura de la blusa, el cuello y el ruedo de la blusa, el *zipper* escondido y la pretina en la falda, los broches y los ruedos en ambas prendas.



FIGURA 4.1: “Ala” en proceso de construcción.

Primeras capas de la textura del ala. Se usaron pequeños triángulos de cinta de raso y de organza.

El siguiente paso consistió en ajustar las prendas a las medidas del maniquí. Aunque estas prendas se realizaron tomando las dimensiones del maniquí, suele ser necesario ajustarlas para lograr mayor precisión. Esto se logra probando las piezas y marcando con alfileres los puntos en los que es necesario recoger o soltar la tela.



CREACIÓN DE TEXTURAS

La textura de “plumas” de las alas se formó con una gran cantidad de capas de tela. En primer lugar, se cortaron triángulos de cinta de organza y de raso, los cuales se deshilaron en los bordes para obtener una textura similar al plumón (fig.4.1). Los triángulos se organizaron en tamaño creciente hacia fuera; las “plumas” más pequeñas se colocaron en la parte interna del ala. Cada una de las piezas se cosió individualmente a mano sobre una cinta ancha que les da soporte al ser colocadas en el interior de la bocamanga de la blusa. Además de las plumas de organza y raso, se agregaron cuadrados de tul doblados en triángulo. Estos otorgan mayor volumen y un aspecto más etéreo a las alas.

El orden que se siguió para formar las alas fue el siguiente, desde la parte más interna hasta la más externa:

1. Triángulos de organza de 4 cm.
2. Triángulos de raso de 5 cm.
3. Triángulos de tul.
4. Piezas de organza de 7.5 cm.

*FIGURA 4.2 (IZQ.): Detalle de las “plumas”.
Raso, organza y triángulos de tul.*

*FIGURA 4.3 (DER.): Detalle de las “plumas”.
Detalle de “plumas” más grandes,
sostenidas con alfileres.*

5. Triángulos de raso de 9 cm y de 12 cm.
6. Cinta de tul fruncida.
7. Piezas de organza de 11.5 cm.
8. Tira de *voile* doble, con bordes en zigzag.
9. Piezas de organza de 18 cm.
10. Cinta de raso de 10 cm de ancho, fruncida.
11. Cuadrados de tul doblados en diagonal.
12. Triángulos de raso de 21 cm, almidonados para mayor rigidez.
13. Triángulos de raso de 7.5 cm y de 5 cm.

Las tiras de “plumas” se colocaron alrededor de la boca-manga, sobre el hombro y en la sisa de la blusa. Al acomodar las piezas, se trató de que las texturas fuesen más abundantes y exageradas en la parte superior del hombro y en torno a la espalda y que además colgaran de la parte inferior de la sisa, de tal modo que la forma recordara un ala. Las “plumas” más largas se colocaron para aumentar la altura de las alas cerca del hombro.

Las alas se fijaron con alfileres a la blusa, de forma que fuera posible reacomodarlas en el proceso de ajuste de las prendas. Por último, se cosieron a mano las distintas partes de las alas en sus posiciones finales.



FIGURA 4.4: Traje terminado. Falda con cintura alta, blusa y “alas”.



Vestido “burbuja” con crinolina

PATRONES

Se confeccionaron patrones para el vestido, modificados a partir del patrón básico. Las modificaciones que se hicieron incluyen un corpiño fruncido bajo el busto con escote ojal, la espalda abierta, la cintura ceñida y una falda muy amplia con cuchillas y un pequeño polisón. Se colocaron varias adiciones en la enagua para aumentar su volumen, de modo que el bajo de la falda mide 4 metros de circunferencia. Además, la falda lleva una abertura en el lado izquierdo del frente, que sirve para mostrar la textura de la crinolina interna (ver fig. 2.6 en el Anexo 2).

Proceso de trabajo

FIGURA 4.5 (IZQ.): Vestido sin la crinolina

Detalle de la espalda abierta, aún en proceso de costura.

FIGURA 4.6 (DER.): Crinolina.

Detalle de la estructura interna, junto con el polisón. Se perciben las texturas de las cintas debajo de la tela de base.

El efecto que se buscaba era el de una prenda ceñida y de escote muy cubierto, con pocos detalles que permitan ver el cuerpo (apertura en la falda, espalda descubierta). La falda se modificó para obtener un efecto de “burbuja” sumamente voluminoso y desbordante.

CORTE Y COSTURA

Se escogió una tela de poliéster blanca, con caída y peso, de tal modo que se drapeara sobre el volumen de la crinolina que se colocó por dentro de la enagua.

Se cortaron los patrones necesarios de la tela, y se pasó *overlock* por los bordes de las piezas. El corpiño se frunció bajo el busto hasta calzarlo con las piezas de la espalda. Se cosieron los hombros y las sisas. Luego se cosieron las cuchillas del frente y las de la espalda, se agregaron el polisón de la parte trasera y unas cuchillas triangulares en los costados de la enagua. Finalmente, se unieron las partes de la espalda y del frente, y se cosieron los bordes del escote y de la bocamanga y el borde de la abertura de la falda. Finalmente, se cosió el *zipper* invisible al costado derecho del vestido y se hizo el ruedo de la falda. Seguidamente, se siguió el proceso arriba descrito de ajuste de las prendas según las medidas del maniquí.



FIGURA 4.7: Costura con la máquina de “overlock”.

Una vez que se cortaron las cintas, estas se cosieron con “overlock” para fruncir uno de sus lados y evitar que se deshilachasen.

CREACIÓN DE TEXTURAS

La crinolina se construyó usando como base una pieza de tela de *voile*, de peso ligero, translúcida y de color blanco. Esta tela se cortó en un rectángulo de aproximadamente 1,30 metros por 4 metros y se usó como base para coser las cintas de tela que le dan volumen a la crinolina.



Las cintas se cortaron de distintos materiales: organza, encaje, cinta de raso, tul grueso y delgado, librete y *voile*. Estas telas se escogieron por ser materiales que se relacionan visualmente con la ropa interior, especialmente el encaje, el raso y la malla de tul. Algunas de estas telas llevan bordados, que remiten aún más a la esfera de lo íntimo. Se escogieron colores de la gama del blanco y el marfil para armonizar con las otras prendas. Se usaron nuevamente el raso, el tul y la organza, que ya están presentes en las alas del traje, anteriormente mencionadas.

Se cortaron 44 tiras de estas telas de unos 6 metros de largo y de varios anchos (desde 4 cm hasta 20 cm), las cuales luego se fruncieron con *overlock* para aumentar aún más su volumen. Las cintas se dispusieron en graduación de tamaños, es decir, las más anchas más cerca del ruedo de la crinolina y las más delgadas en la parte superior de esta. Además, se intercalaron las texturas de las telas para que hubiera un predominio de tules y algunos acen-

FIGURA 4.8: Proceso de costura de las cintas a la base. Se cosieron primero las cintas más anchas y más cercanas al ruedo de la crinolina.

tos de tiras de organza, librete, raso y encaje.

El tul sirvió para mezclar las texturas de manera más sutil, de modo que se cubrieran ciertas texturas más fuertes (como los encajes o los libretes) con varias capas de tul hasta que los bordes desaparecieran. Además, se cortó el borde del encaje siguiendo el bordado, de

tal forma que tuviese un acabado más armónico con el resto de la pieza. Los bordes de las cintas se dejaron sin tratar para que se deshilaran algunas de las tiras (especialmente las de organza) y se obtuviera un efecto armonioso con la textura de las alas del vestido anterior.

Las tiras de tela se cosieron a la base con espacios de aproximadamente 3 cm entre ellas, cubriendo la base de forma horizontal. La crinolina terminada se frunció por el borde superior hasta que se obtuvo un largo total de unos 80 cm, y este borde se cosió a una cinta que sirve para sujetar la crinolina al cuerpo. En esta misma cinta se cosieron dos paneles de tul de 5 metros de largo, también fruncidos para reducir el borde superior a 80 cm. Estos paneles sirven para aumentar el volumen de la crinolina y dejar espacio entre ésta y la parte interior del vestido. Por último, se cosió un panel fruncido de 5 metros de tul sobre la parte trasera de



FIGURA 4.9: Montaje de la crinolina.
Primeras capas de tul y organza
cerca de la parte inferior
de la crinolina.

la crinolina, de tal modo que funcionara como un pequeño polisón.

La crinolina y el vestido se confeccionaron como piezas separadas para que el proceso de montaje del vestido no fuese tan complicado como si hubieran sido una sola pieza. La cinta que sostiene la crinolina se abrocha en el frente, de forma que los bordes de la crinolina coincidan con los bordes de la abertura en la falda. La textura de la crinolina queda por dentro, es decir el lado liso de la crinolina se coloca contra el revés del vestido, de tal modo que la textura de la crinolina llena la cavidad de la falda y se desborda por la abertura en el frente de la enagua.

Vestido de cintas

PATRONES

Se confeccionó un patrón para un vestido *strapless* con breteles al frente. El patrón se cortó de tela de organza y sirvió como base para coser las cintas que conforman el traje (ver fig. 3.5 en el Anexo 3). Este vestido se confeccionó de manera un tanto distinta de los anteriores: la base se colocó sobre el maniquí con alfileres y las cintas se pusieron una a una sobre la base, sostenidas con alfileres; luego se cosieron a mano, capa por capa.

CORTE Y COSTURA

Después de armar el vestido, se colocaron las cintas una a una; al completar una capa se procedió a coser a mano las cintas a

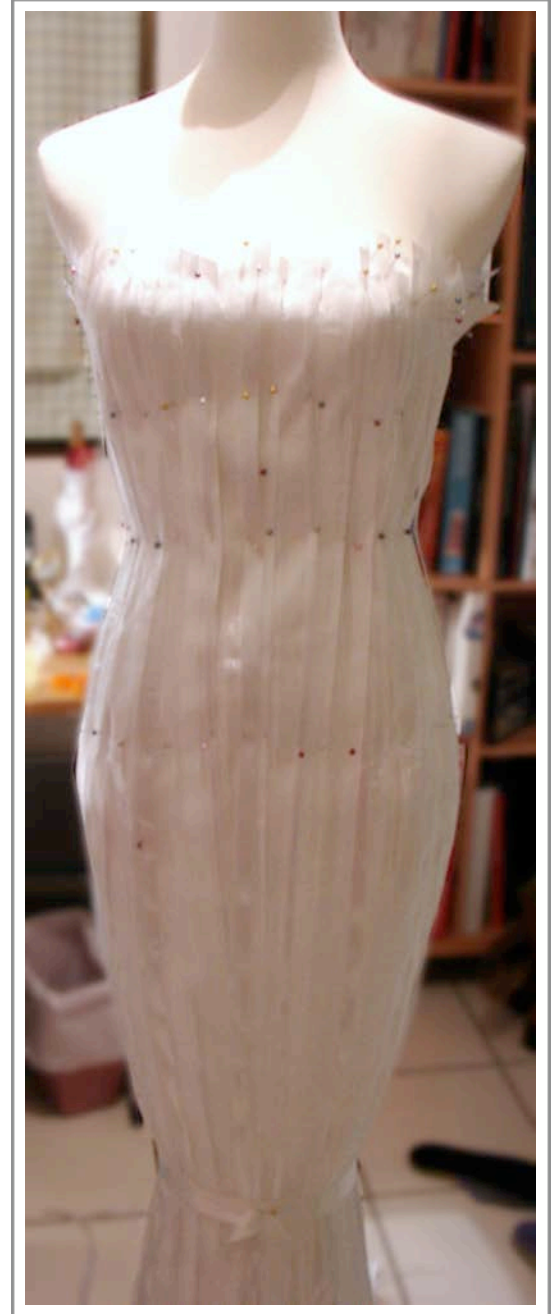


FIGURA 4.10: Vestido de cintas en proceso.

Las cintas se cosieron siguiendo las líneas que se marcaban con alfileres sobre el maniquí: en el escote, bajo el busto, en la cintura, las caderas y las rodillas.

la base. Este proceso se repitió con las capas restantes. Para formar la figura, las cintas se cosieron respetando los volúmenes del cuerpo y ciñéndose en las partes más angostas, como la cintura y la parte superior del escote. El vestido no lleva cierre en la espalda, sino que se envuelve alrededor del cuerpo y se sostiene con otras cintas que amarran la figura.

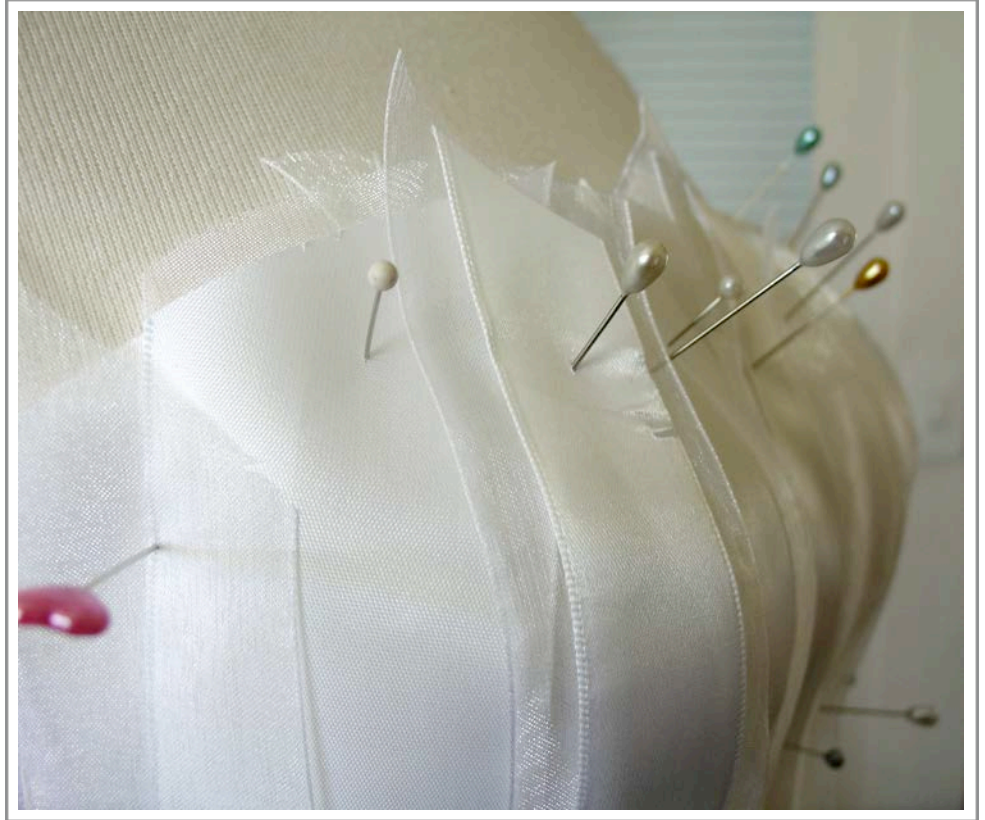


FIGURA 4.11: Cintas sostenidas con alfileres sobre el maniquí.

CREACIÓN DE TEXTURAS

La textura se creó con varias capas de cinta de raso y organza, de distintos grosores, desde 0,5 cm hasta 5 cm. Las cintas se colocaron en varias capas: primero se añadieron las cintas más gruesas (desde 3 cm hasta 5 cm de ancho); en segundo lugar, cintas de tamaño intermedio (desde 1 cm hasta 3 cm); y, finalmente, cintas delgadas (desde 0,5 cm hasta 2 cm).

Se aprovechó la transparencia de la organza para otorgarle mayor profundidad a la textura, de forma tal que se pudieran entrever las cintas inferiores. El raso se usó tanto por el derecho (de textura satinada y brillante) como por el revés (de efecto mate). De este modo, se creó una variedad de texturas interesantes, las cuales reflejan la luz de formas distintas.

Trabajo de creación

Tanto la parte superior como el ruedo inferior del vestido muestran las puntas de las cintas cortadas en diagonal, para evitar que estas se deshilachen. Esto además ofrece una ornamentación interesante y que recuerda en cierto modo el tallo de las plantas en un florero.

Conclusiones

Esta investigación aspira a servir como base teórica y práctica para otros proyectos similares. Con el objetivo de sentar un precedente histórico sobre el tema del vestido como forma de arte, se investigaron los movimientos artísticos de vanguardia que se interesaron en incorporar el traje como parte de su filosofía estética. Esto permite comprender la relevancia histórica del tema del vestido artístico; además, aclara las razones por las cuales la moda fue objeto de críticas y rebeliones casi desde sus mismos comienzos. De este modo, se pretende ofrecer un fundamento para otros artistas interesados en expresarse por medio del traje.

La relación primigenia entre el vestido y el arte resulta también un interesante punto de partida para iniciar futuras investigaciones. Este proyecto se convirtió en una investigación pionera en la Escuela de Artes Plásticas porque es la primera vez que se realiza una investigación formal sobre los recursos artísticos del vestido y sobre su relación con diversas corrientes artísticas. Estos temas podrían ampliarse en otras investigaciones, de tal modo que se produzca una serie de trabajos centrados en los distintos aspectos del vestido artístico (joyas, accesorios, trajes masculinos, etc.)

Conclusiones

La investigación teórica pretende brindar conceptos básicos, útiles para otros artistas visuales que deseen explorar las posibilidades expresivas de la indumentaria. Se investigaron algunos de los conceptos más importantes sobre el diseño de modas y sobre las posibilidades comunicativas de la indumentaria, de modo que el vestido pueda utilizarse como un lenguaje artístico.

Incluso, se formuló un breve glosario que puede servir de orientación a los lectores. Las palabras que aparecen allí son las que se usaron en esta investigación, pero la idea del glosario puede servir como punto de partida para una pequeña guía de términos de costura con la adición de imágenes y ejemplos.

Considero que el tema del vestido-arte aún puede desarrollarse, tanto en la parte teórica como en la práctica. El sistema de la moda se transforma y crea una profusión casi inagotable de conceptos, teorías e imágenes que sirven de inspiración para nuevas investigaciones.

La cercanía entre la ropa y el cuerpo ofrece una forma de incorporar el arte dentro de la vida cotidiana. Esta incorporación resulta algo inesperada, aunque ya había sido propuesta por las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX. Así, sería muy enriquecedor continuar con este tipo de investigaciones, de manera que el vestido pueda incorporarse en el lenguaje plástico.

Una parte fundamental de este proyecto consistió en el desarrollo de ciertas posibilidades plásticas de la tela, desde la creación de volúmenes y de texturas hasta la confección de prendas específicas que incorporasen los conceptos de este trabajo. Uno de los objetivos de esta investigación fue utilizar los mismos materiales y procesos de la costura para convertirlos en un lenguaje plás-

tico, a fin de que los vestidos se transformen casi en esculturas basadas en el cuerpo femenino.

Para lograr ese propósito, se realizó un considerable aprendizaje técnico. Por un lado, se tomaron como base patrones estándar, que debieron ser modificados para las medidas del maniquí. Además, estos patrones básicos sufrieron alteraciones tanto en la silueta como en los volúmenes y restricciones que se le impusieron al cuerpo. El proceso de alteración de los patrones se tornó una enriquecedora etapa de pruebas y errores, en la cual se pusieron a prueba mis propios conocimientos y mi capacidad de resolver los problemas mediante técnicas propias de la costura. Aparecieron algunos problemas con los patrones básicos, los que no siempre se adaptaban correctamente a la figura. Para solventar estas dificultades, se necesitaron varias pruebas de ajuste, tanto sobre el maniquí como sobre el cuerpo.

Este proceso creativo me permitió aprender varias técnicas especializadas: la forma correcta de realizar ciertas costuras especiales (bretelles, cuellos y abotonaduras); cómo coser *zippers* normales e invisibles; cómo realizar costuras a mano específicas; cómo emparejar y ajustar el bajo de las faldas, y muchas técnicas más.

Por otra parte, la creación de las texturas en los trajes requirió un proceso de aprendizaje técnico similar. Se realizaron pruebas con distintos materiales, cortes y alteraciones en las piezas, de modo que se pudieran escoger las texturas idóneas para representar los conceptos. La confección de modelos a escala resultó sumamente útil, en especial para comprender la relación existente entre las texturas y las prendas. Además, fue posible recabar mucha información de los resultados de la experimentación:

desde la forma en la que se sostenían las texturas hasta la relación de las prendas con el cuerpo.

Aun así, las pruebas a escala no pueden predecir el comportamiento de las texturas en el tamaño normal. Por esto, fue necesario confeccionar muestras pequeñas que ayudasen a solucionar los problemas de trabajar en el tamaño normal. Las mayores dificultades se presentaron al crear texturas que debían sostenerse en el aire y al moldear el cuerpo con las delicadas cintas de pasamanería, sin que estas se dañasen.

La solución de esos inconvenientes implicó aprender varias técnicas: se usó almidón de yuca para sostener las plumas que debían permanecer rígidas; se probó una forma de costura a mano directamente sobre el maniquí para coser las cintas sin desgarrarlas con la aguja de la máquina de coser, y se experimentó con muchas telas distintas (tul de varios grosores, cancán, encajes y otros materiales) para alcanzar los volúmenes que se habían propuesto en la idea inicial. Las soluciones que se propusieron estaban limitadas al ámbito de la costura, por lo cual no se incorporaron materiales ajenos a este medio.

Al final, estos procesos de experimentación resultaron sumamente satisfactorios. Considero que la información y la experiencia que se obtuvieron de este proyecto serán muy útiles para emprender trabajos similares posteriormente.

Recomendaciones

Al reflexionar sobre el proceso de este trabajo, puedo formular varias recomendaciones.

Conclusiones

En cuanto a la investigación bibliográfica, se debe tomar en cuenta que no es fácil conseguir información sobre teoría del vestido. Es importante buscar libros u otros textos sobre el tema en bibliotecas especializadas, como las que se encuentran en universidades que ofrezcan la carrera de diseño de modas. Asimismo, es posible encontrar datos útiles en libros sobre antropología, sociología o psicología.

Además, se puede recabar información directamente de personas que se dedican a la moda o al vestuario. Entrevistarse con diseñadores de modas y vestuaristas puede ser muy enriquecedor para los interesados en este tema. Estos profesionales pueden brindar sus experiencias y recomendaciones para realizar trabajos de vestido artístico.

En lo que respecta al trabajo de creación, se recomienda utilizar libros de patrones más completos, de modo que se faciliten el ajuste y la modificación de las prendas. Resultaría muy útil contar con un compendio de patrones básicos y de alteraciones a estos para que el proceso de patronaje y corte de las piezas sea menos arduo.

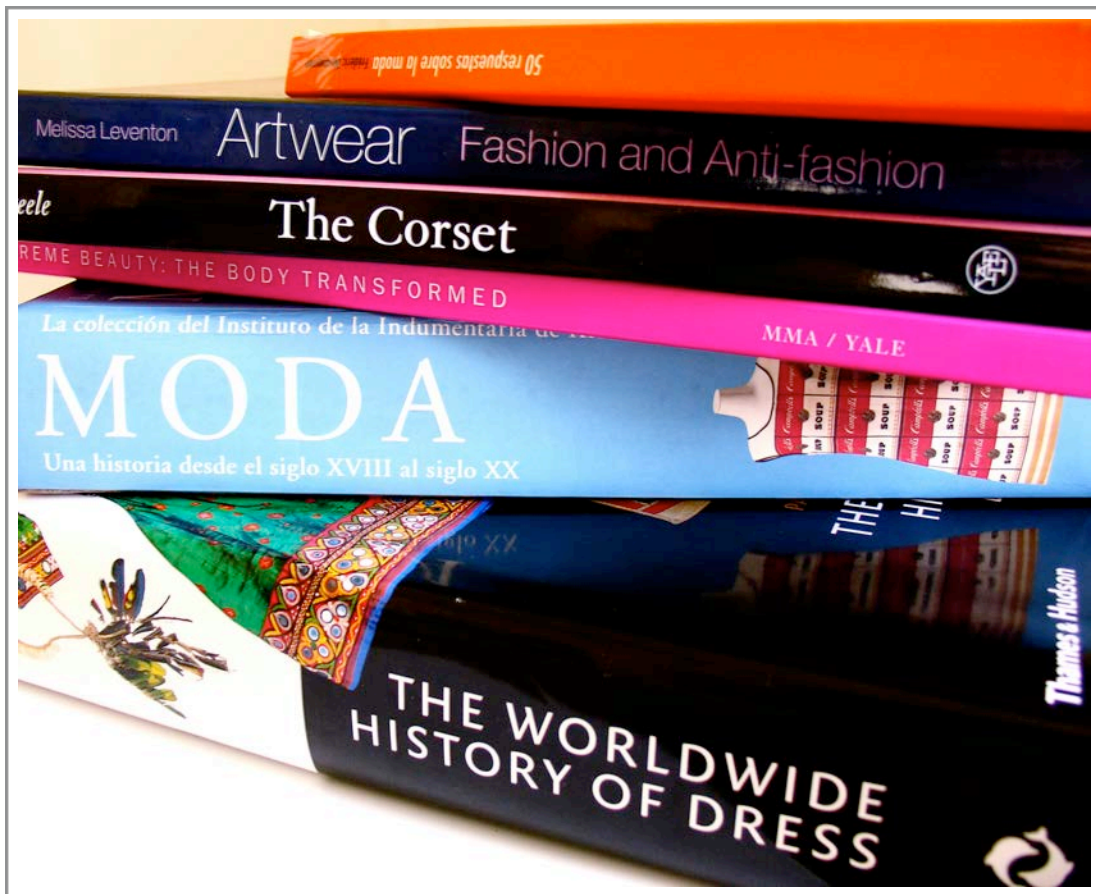
El conocimiento sobre los materiales también simplificaría la tarea de escoger las telas, hilos y pasamanerías idóneas para cada proyecto. Existen algunos manuales especializados en este tema, pero debe tenerse en cuenta que no todos los materiales existentes pueden obtenerse en el país.

Es recomendable seguir un proceso muy organizado para convertir un boceto en una prenda completa. Es de gran importancia realizar bocetos claros, tanto de la pieza completa como de ciertos detalles que puedan ser problemáticos, antes de trabajar con la tela. Cualquier pormenor de la confección que resulte con-

Conclusiones

fuso en el papel debe probarse en un modelo a escala o en un prototipo antes de elaborar la prenda. Esto resulta primordial para no equivocarse en la costura y para así evitar el desperdicio de materiales. Además, es importante probar cualquier técnica (teñido, bordado, calado, estampado, deshilachado, etc.) en un retazo de la tela que se utilizará, de modo que se pueda comprobar si el material es adecuado y si resistirá las modificaciones que se planeen realizar.

Bibliografía y anexos



Glosario de términos de costura

BOCAMANGA

Parte circular u ovoide de la blusa o camisa que conecta el torso con la manga. En caso de que no haya mangas, es el círculo por el cual sale el brazo.

BRETEL

Tipo de pinza. Los breteles son cortes largos en el patrón de una prenda (usualmente vestidos o camisas), en los cuales se separa el patrón por la línea que seguiría la pinza. De este modo, se elimina el exceso de tela que se recoge en la pinza y se alarga la costura de un extremo al otro de la prenda. Los breteles se conocen también como costuras de 'corte princesa'.

CRINOLINA

Estructura interna que se coloca bajo las faldas para darles mayor amplitud y volumen. Originalmente, este efecto se conseguía con una multitud de fustanes puestos unos encima de los otros. Posteriormente, estos se reemplazaron con faldas confeccionadas de una tela reforzada con crin de caballo, del cual proviene

su nombre. Hacia 1840, las enaguas se sustituyeron con una especie de jaula o canasta hecha con aros de acero.

CUCHILLA

Pieza triangular de tela que se cose a una falda para aumentar su amplitud. También se le da este nombre a un corte que se realiza en las enaguas siguiendo la línea del bretel, de tal modo que se pueda incluir más tela o, incluso, realizar una abertura para dejar ver las piernas.

ESCOTE OJAL

Escote recto o ligeramente curvo que abarca de hombro a hombro y carece de cuello. También se conoce como 'escote barco'.

LIBRETE

Tela de algodón o lino que lleva un diseño calado y bordado con hilo del mismo color que la tela. Este tipo de tela ornamentada también suele usarse como borde decorativo.

ORGANZA

Tela delgada y semitransparente, con cierto brillo. Se confecciona con hilos de seda o con poliéster y suele usarse en vestidos de novia o trajes de noche.

OVERLOCK

Tipo de costura elástica que se realiza con una máquina especial, también llamada *overlock*. Esta costura sirve además para

evitar que los bordes de una pieza de tela se deshilachen, para fruncir la tela o para estirla.

PINZA

Recogido en la tela que sirve para dar forma y volumen a las prendas y adaptarlas a la forma del cuerpo. Usualmente se coloca en la parte de las prendas correspondiente al busto, a la cintura y al *derrière*. Suele hacerse de forma triangular o romboidal.

POLISÓN

Relleno que se coloca bajo las faldas y sobre el *derrière*, para aumentar el volumen de la parte trasera. El polisón se sujeta a la espalda bajo el nivel de la cintura y sirve como base para drapear las enaguas. Generalmente se elabora con materiales ligeros que produzcan mucho volumen, como corcho o plumas, o puede confeccionarse con canastas de mimbre, de alambre de acero o de ballenas. Las faldas con polisón fueron muy populares a finales del siglo XIX.

PRETINA

Parte superior de prendas como faldas y pantalones. Esta pieza rectangular se cierra alrededor de la cintura y sostiene todo el peso de la prenda. La pretina suele llevar botones, broches o cierres.

RASO

Tela gruesa, de tejido apretado y con cuerpo, de acabado liso y lustroso. Originalmente, el raso se confeccionaba con seda,

pero en el siglo XX comenzaron a utilizarse rayón y otras fibras sintéticas para su elaboración. Se conoce también como 'satén' o 'satín'. Se utiliza comúnmente en la confección de vestidos de novia y trajes formales, así como en la industria de lencería y ropa de cama.

SISA

Costura en cada uno de los lados de las camisas, blusas y vestidos.

STRAPLESS

Palabra inglesa que significa sin tiras o sin tirantes. Se usa para denominar vestidos o blusas de escote recto por encima del busto, que carecen de tirantes para sostenerlos de los hombros.

TEÑIDO *SHIBORI*

Término japonés que se refiere a una gran variedad de técnicas de tintura similares al *tie-dye* (teñido con amarras). La tela se dobla, arruga, hilvana, pliega, retuerce, ata o anuda antes de teñirse y estos dobleces producen áreas de tela que no reciben el color, con las cuales se forma un diseño.

TUL

Tela hecha con una rejilla formada por pequeños hexágonos u octógonos. Es ligera, fina y rígida. Suele usarse como base para encajes bordados y en la confección de velos de novia y de tutúes para bailarinas de ballet.

VISTA

Reborde de tela que se cose en el margen de los cuellos y abotonaduras para otorgarles mayor firmeza.

VOILE

Tela fina, ligera y translúcida, que se elabora con algodón, lana, seda o poliéster. Suele usarse para confeccionar cortinas, blusas o vestidos. Su nombre proviene de la palabra francesa que designa el velo.

Lista de imágenes

Capítulo 2: Marco teórico

TEORÍAS SOBRE EL ORIGEN DEL VESTIDO

- 1.1 Patricia Rieff Anawalt. The Worldwide History of Dress, p. 23.
- 1.2 Patricia Rieff Anawalt. The Worldwide History of Dress, p. 38.
- 1.3 Patricia Rieff Anawalt. The Worldwide History of Dress, p. 23.

¿QUÉ SIGNIFICA LA MODA?

- 2.1 Akiko Fukai et al. Moda. La colección del Instituto de Indumentaria de Kyoto, p. 137.
- 2.2 Richard Martin y Harold Koda. Haute Couture, p. 18.
- 2.3 Akiko Fukai et al. Moda. La colección del Instituto de Indumentaria de Kyoto, p. 138.
- 2.4 Adaptados de Sue Jenkyn Jones. Diseño de moda, p.33.

EL VESTIDO COMO SISTEMA COMUNICADOR

- 3.1 Cally Blackman. 100 años de ilustración de moda, p. 194.
- 3.2 Cally Blackman. 100 años de ilustración de moda, p. 22.
- 3.3 Marie-France Pochna. Dior, p. 36.
- 3.4 Charlotte Seeling. Moda. El siglo de los diseñadores, p. 54.

3.5 Charlotte Seeling. Moda. El siglo de los diseñadores, p. 400.

3.6 Cally Blackman. 100 años de ilustración de moda, p. 255.

3.7 Gene Krell. Vivienne Westwood, p. 51.

BREVE HISTORIA DE LAS VANGUARDIAS DE LA ANTIMODA

- 4.1 Richard Martin y Harold Koda.. Haute Couture, p. 75.
- 4.2 James Laver. Costume And Fashion: A Concise History, p. 182.
- 4.3 Melissa Leventon. Artwear, Fashion and Anti-fashion, p. 16.
- 4.4 James Laver. Costume And Fashion: A Concise History, p. 200.
- 4.5 Melissa Leventon. Artwear, Fashion and Anti-fashion, p. 15.
- 4.6 Gertrud Lehnert. Historia de la moda del siglo XX, p. 13.
- 4.7 Melissa Leventon. Artwear, Fashion and Anti-fashion, p. 18.
- 4.8 Christian Brandstätter. Klimt y la moda, p. 26.
- 4.9 Gabrielle Fahr-Becker. Modernismo, p. 371.
- 4.10 Gertrud Lehnert. Historia de la moda del siglo XX, p. 17.

LAS VANGUARDIAS DE LA MODA EN EL SIGLO XX

5.1 Laurence Benaim. Issey Miyake, p. 56.

- 5.2 Melissa Leventon. Artwear, Fashion and Anti-fashion, p. 17.
- 5.3 Melissa Leventon. Artwear, Fashion and Anti-fashion, p. 76.
- 5.4 Melissa Leventon. Artwear, Fashion and Anti-fashion, p. 117.
- 5.5 Melissa Leventon. Artwear, Fashion and Anti-fashion, p. 11.
- 5.6 Melissa Leventon. Artwear, Fashion and Anti-fashion, p.71.
- 5.7 Melissa Leventon. Artwear, Fashion and Anti-fashion, p. 131.
- 5.8 Melissa Leventon. Artwear, Fashion and Anti-fashion, p. 38.
- 5.9 Melissa Leventon. Artwear, Fashion and Anti-fashion, p. 143.
- 5.10 Melissa Leventon. Artwear, Fashion and Anti-fashion, p. 144.
- 5.11 Akiko Fukai et al. Moda. La colección del Instituto de Indumentaria de Kyoto, p. 590.
- 5.12 Pierre Bergé. Yves Saint Laurent, p. 34.
- 5.13 François Baudot. Elsa Schiaparelli, p. 30.
- 3.3 Harold Koda. Extreme Beauty: The Body Transformed, p. 153.
- 3.4 Harold Koda. Extreme Beauty: The Body Transformed, p. 151.
- 3.5 Harold Koda. Extreme Beauty: The Body Transformed, p. 151.
- 3.6 James Laver. Costume And Fashion: A Concise History, p. 224.
- 3.7 James Laver. Costume And Fashion: A Concise History, p. 224.
- 3.8 James Laver. Costume And Fashion: A Concise History, p. 144.
- 3.9 Akiko Fukai et al. Moda. La colección del Instituto de Indumentaria de Kyoto, p. 236.
- 3.10 Akiko Fukai et al. Moda. La colección del Instituto de Indumentaria de Kyoto, p. 281.
- 3.11 François Boucher. A History of Costume in the West, p. 374.

PROCESO DE TRABAJO

Fotografías de Ángela Hurtado.

Capítulo 3: Trabajo de creación

CONCEPTO DLE TRABAJO DE CREACIÓN

- 2.1 Sue Jenkyn Jones. Diseño de moda, p.121.

ANÁLISIS DE LA SIMBOLOGÍA DE LOS VESTIDOS

- 3.1 Akiko Fukai et al. Moda. La colección del Instituto de Indumentaria de Kyoto, p. 276.
- 3.2 James Laver. Costume And Fashion: A Concise History, p. 221.

Bibliografía

- ▶ Abling, Bina. Fashion Sketchbook, editorial Fairchild Publications, Nueva York, quinta edición, 2007.
- ▶ Barthes, Roland. “El sistema de la moda” y otros escritos, Ediciones Paidós, Barcelona, 2003.
- ▶ Baudot, François. Elsa Schiaparelli, Ediciones Assouline, París, 1997.
- ▶ Bénaïm, Laurence. Issey Miyake, Ediciones Polígrafa, Barcelona.
- ▶ Bergé, Pierre. Yves Saint Laurent, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1997.
- ▶ Berger, John. Modos de ver, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, séptima edición, 2002.
- ▶ Blackman, Cally. 100 años de ilustración de moda, Editorial Blume, Barcelona, 2007.
- ▶ Boucher, François. A History of Costume in the West. Thames and Hudson, Nueva York, 1997.
- ▶ Bourdieu, Pierre. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto, Editorial Taurus, Madrid, 1998.
- ▶ Brandstätter, Christian. Klimt y la moda, Editorial Kliczkowski, Madrid, 1998.
- ▶ Breward, Christopher. Fashion, Oxford University Press, Oxford, Inglaterra, 2003.

- ▶ Cirlot, Juan-Eduardo. Diccionario de símbolos, Editorial Labor, Barcelona, tercera edición, 1994.
- ▶ Evans, Caroline. Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness, Editorial Yale University Press, Londres, segunda reimpresión, 2007.
- ▶ Everitt, Sally y David Lancaster. Christie's Twentieth Century Jewelry, Watson-Guption Publications, Nueva York, 2002.
- ▶ Fahr-Becker, Gabrielle. Modernismo, Editorial Könemann, 1996.
- ▶ Falk, Fritz y Cornelia Holzach. Schmuck der Moderne. Modern Jewellery, Editorial Arnoldsche, Stuttgart, Alemania, 1999.
- ▶ Fukai, Akiko et al. Moda. La colección del Instituto de Indumentaria de Kyoto, Editorial Taschen, Colonia, 2003.
- ▶ Gombrich, Ernst. Historia del arte, Editorial Alianza Forma, Madrid, decimoquinta edición, 1992.
- ▶ Jenkyn Jones, Sue. Diseño de modas, Editorial Blume, Barcelona 2002.
- ▶ Johnson, Kim y Stone, Jeff. Clothes, Editorial Knopf, Nueva York, 1993.
- ▶ Johnson, Kim y Stone, Jeff. What Should I Wear?, Editorial Knopf, Nueva York, 1998.
- ▶ Koda, Harold. Extreme Beauty: The Body Transformed, editorial del Metropolitan Museum of Art, Nueva York, tercera reimpresión, 2005.

- ▶ Krell, Gene. Vivienne Westwood, Ediciones Assouline, París, 1997.
- ▶ Laver, James. Costume And Fashion: A Concise History, Editorial Thames and Hudson, Londres, cuarta edición, 2002.
- ▶ Lehnert, Gertrud. Historia de la moda del siglo XX, Editorial Könemann, Colonia, Alemania, 2000.
- ▶ Leventon, Melissa. Artwear, Fashion and Anti-fashion, Editorial Thames and Hudson, Nueva York, 2006.
- ▶ Lipovetsky, Gilles. El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas, Editorial Anagrama, Barcelona, 2004.
- ▶ Lurie, Alison. El lenguaje de la moda, Ediciones Paidós, Barcelona, 1994.
- ▶ Martin, Richard y Harold Koda. Haute Couture, editorial del Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1995.
- ▶ Monneyron, Frédéric. 50 respuestas sobre la moda, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- ▶ Munari, Bruno. ¿Cómo nacen los objetos?, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, séptima edición, 1997.
- ▶ O'Hara Callan, Georgina. Enciclopedia de la moda, Ediciones Destino, Barcelona, 1994.
- ▶ Obligado, Clara. ¿Qué me pongo?, Editorial Plaza y Janés, Barcelona, 2000.

- ▶ Phillips, Clare. Jewelry: From Antiquity to the Present. Editorial Thames and Hudson, Londres, primera reimpresión, 2004.
- ▶ Pochna, Marie-France. Dior, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1997.
- ▶ Repinski, Karyn. The Complete Idiot's Guide to Successful Dressing, Alpha Books, Nueva York, 1999.
- ▶ Rieff Anawalt, Patricia. The Worldwide History of Dress, Editorial Thames and Hudson, Nueva York, 2007.
- ▶ Sagrera, Martín. El descubrimiento del hombre, Editorial Ruedo Ibérico, 1973.
- ▶ Saltzman, Andrea. El cuerpo diseñado, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2004.
- ▶ Seeling, Charlotte. Moda. El siglo de los diseñadores, Editorial Könemann, Barcelona, 2000.
- ▶ Squicciarino, Nicola. El vestido habla, Editorial Cátedra, Madrid, cuarta edición, 2003.
- ▶ Steele, Valerie. The Corset: A Cultural History, Editorial Yale University Press, Londres, quinta reimpresión, 2007.
- ▶ Stern, Radu. Against Fashion: Clothing as Art, 1850-1930, editorial del Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts, 2004.
- ▶ Veblen, Thorstein. Teoría de la clase ociosa, Editorial Fondo de Cultura Económica, México, D. F., 1966.

Bibliografía y anexos

- ▶ Verona de García, Loly. Diseño industrial de modas, Lehmann Editores, Costa Rica, 1986.
- ▶ Zavala, Lauro. *El vestido en la vida urbana contemporánea*. www.geocities.com/filosofialiteratura/ModaVidaUrbana.htm

Anexo 1

Patrones, bocetos y fotografías del traje con alas





FIGURA 1.1: Primer boceto del traje con alas.
Vistas de frente y de perfil.



FIGURA 1.2: Boceto del traje con alas.
Detalle de la cintura ceñida.

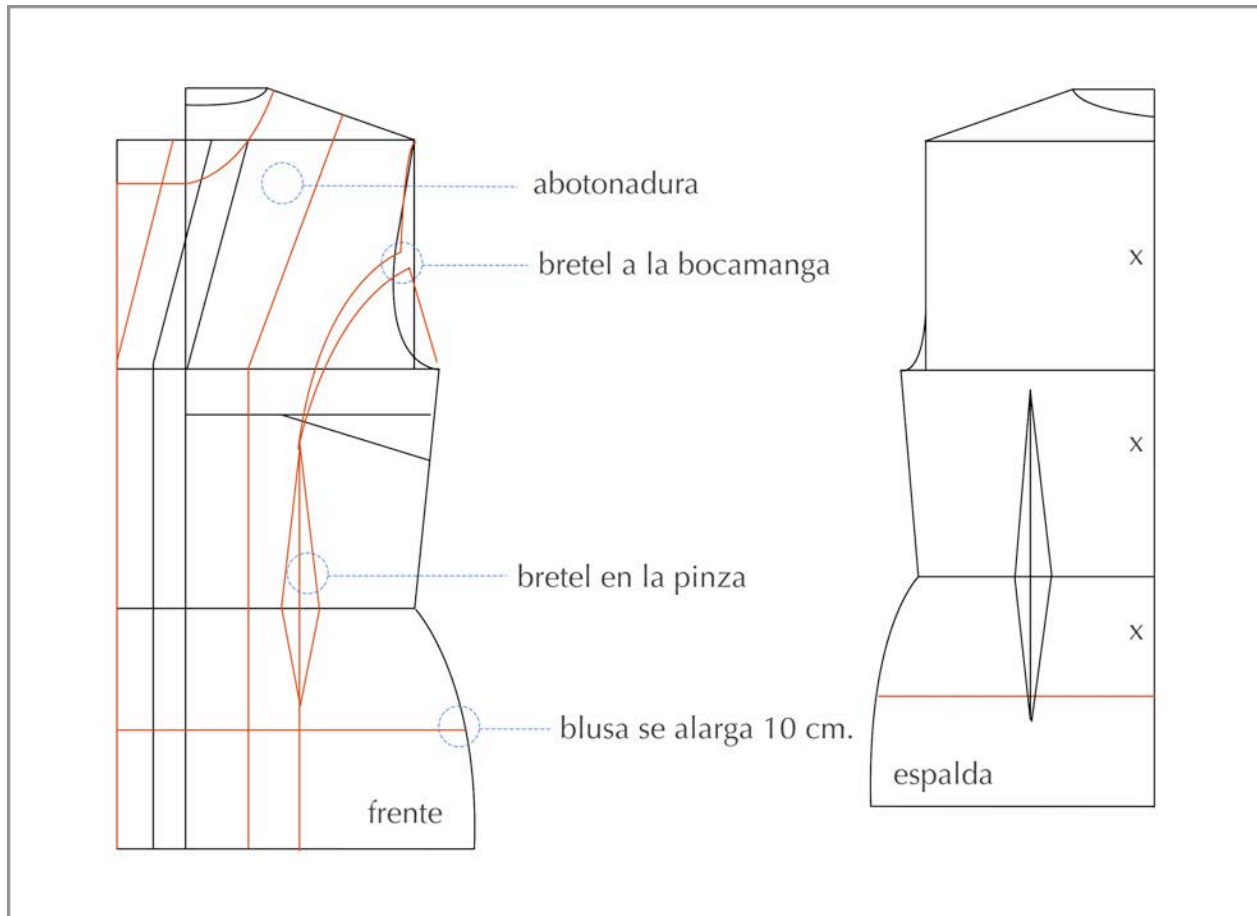


FIGURA 1.3: Patrones para la blusa del traje con alas.
Las líneas en negro corresponden al patrón básico. En rojo se muestran las alteraciones: abotonadura al frente, alargamiento de la blusa y breteles.

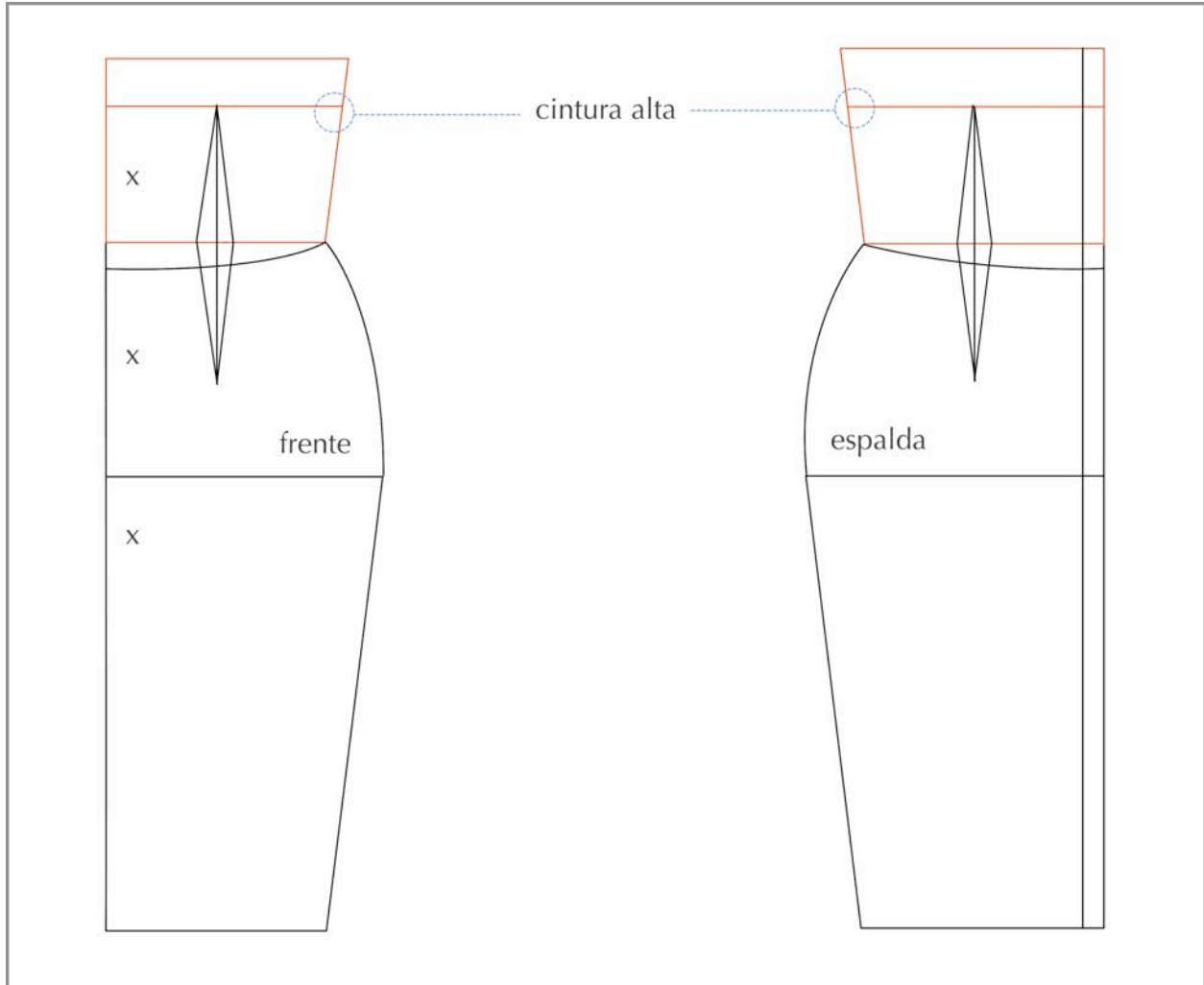


FIGURA 1.4: Patrones para la falda del traje con alas.
Las líneas en negro corresponden al patrón básico. En rojo se muestran las alteraciones: cintura alta en el frente y en la espalda.



FIGURAS 1.4 (SUPERIOR IZQ.), 1.5 (SUPERIOR DER.) Y 1.6 (INFERIOR IZQ.): Modelo del traje con alas, escala 0.25:1.

Vistas de frente, de perfil y de espaldas del modelo.



FIGURAS 1.7 (SUPERIOR IZQ.), 1.8 (SUPERIOR DER.) Y 1.9 (INFERIOR IZQ.): Detalle de la textura de las alas.



FIGURA 1.10: Traje completo.

Anexo 2

Patrones, bocetos y fotografías del vestido con crinolina





*FIGURA 2.1: Primer boceto del vestido con crinolina.
Vista del frente.*



FIGURA 2.2: Boceto detallado del vestido con crinolina.
Se muestra la abertura en la falda y un detalle de la colocación de las texturas.

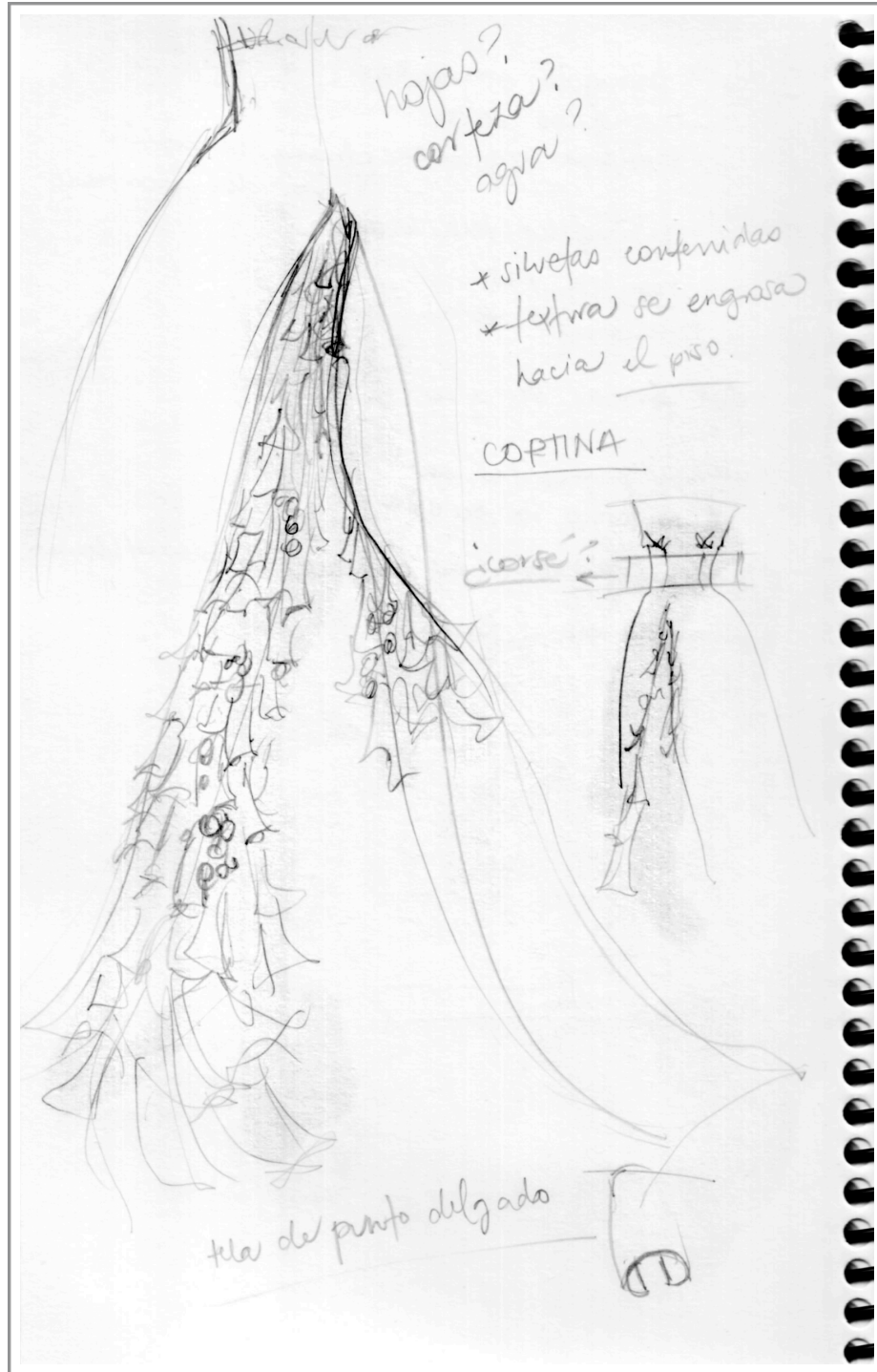


FIGURA 2.3: Boceto del vestido con crinolina.
Exploración de texturas y diferentes inspiraciones.
Detalle de la cintura ceñida.



FIGURA 2.4: Boceto del vestido con crinolina.
Formación de la "burbuja" en la falda.

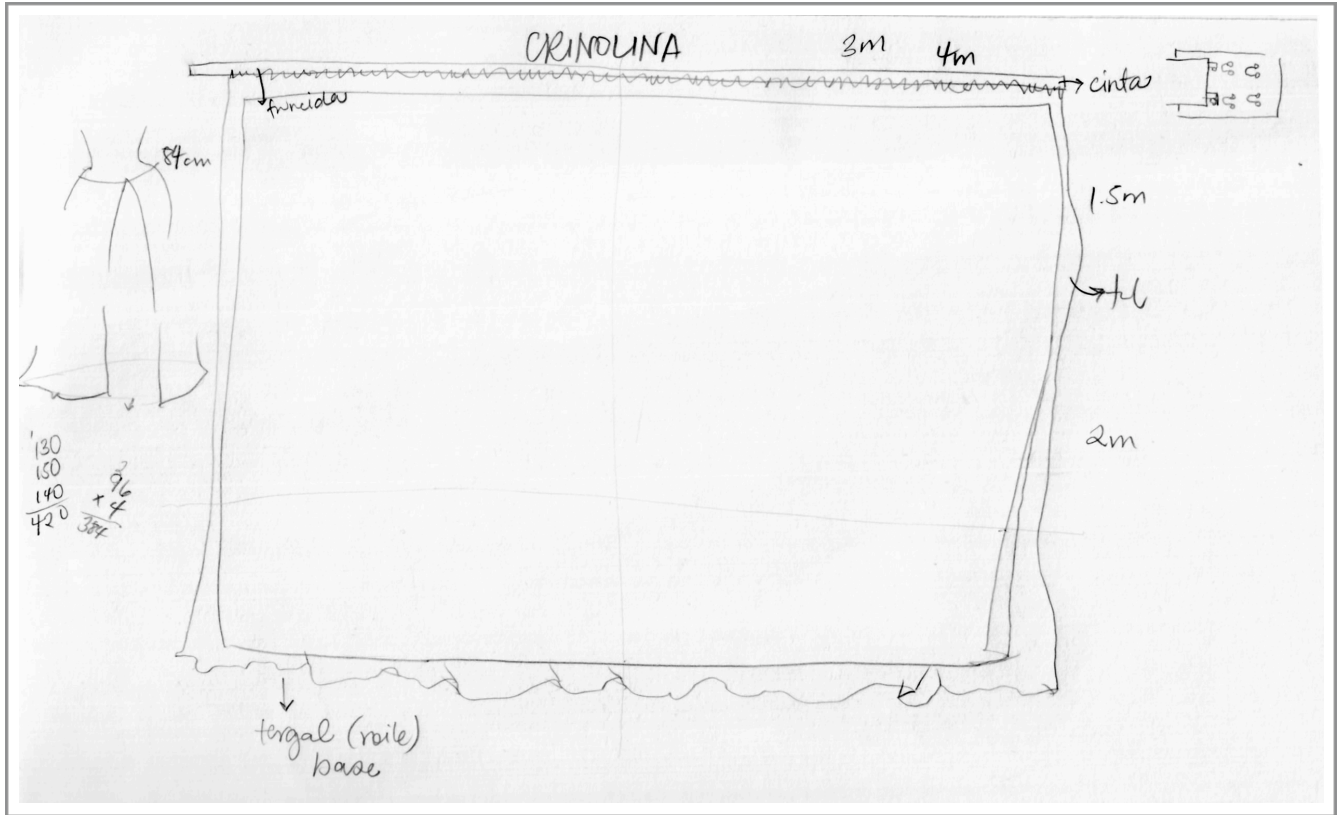


FIGURA 2.5: Dibujo preparatorio para la crinolina.
Detalle de la base y de las distintas capas.
Detalle del cierre de la crinolina.

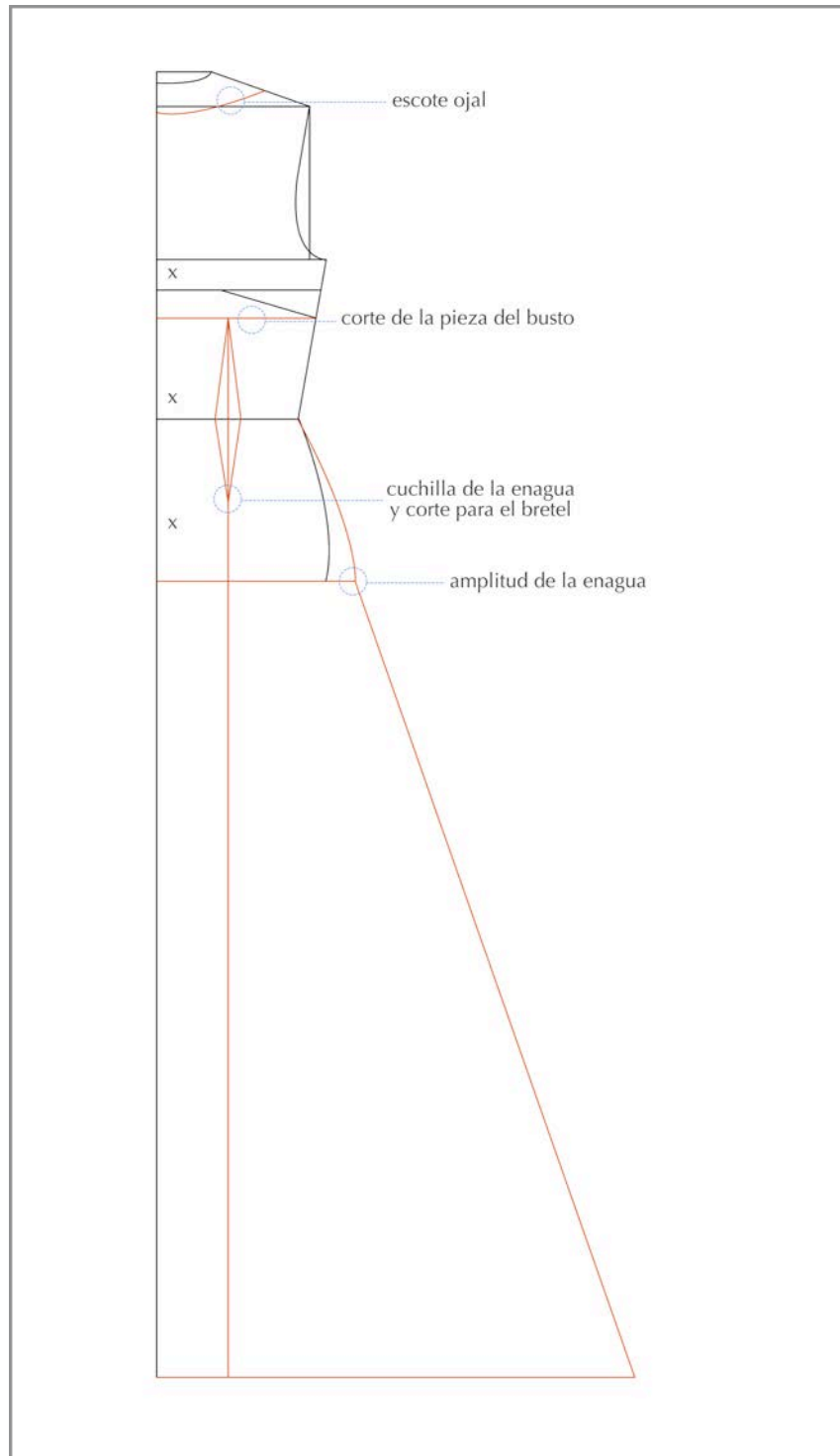


FIGURA 2.6: Patrones para el frente del vestido con crinolina. Las líneas en negro corresponden al patrón básico. En rojo se muestran las alteraciones: escote ojal, corte bajo el busto, falda amplia y cuchillas.



*FIGURA 2.7: Modelo del vestido con crinolina, escala 0.25:1.
Confección del vestido modelo.*



FIGURA 2.8: Los tres vestidos terminados.

Anexo 3

Patrones, bocetos y fotografías del vestido de cintas



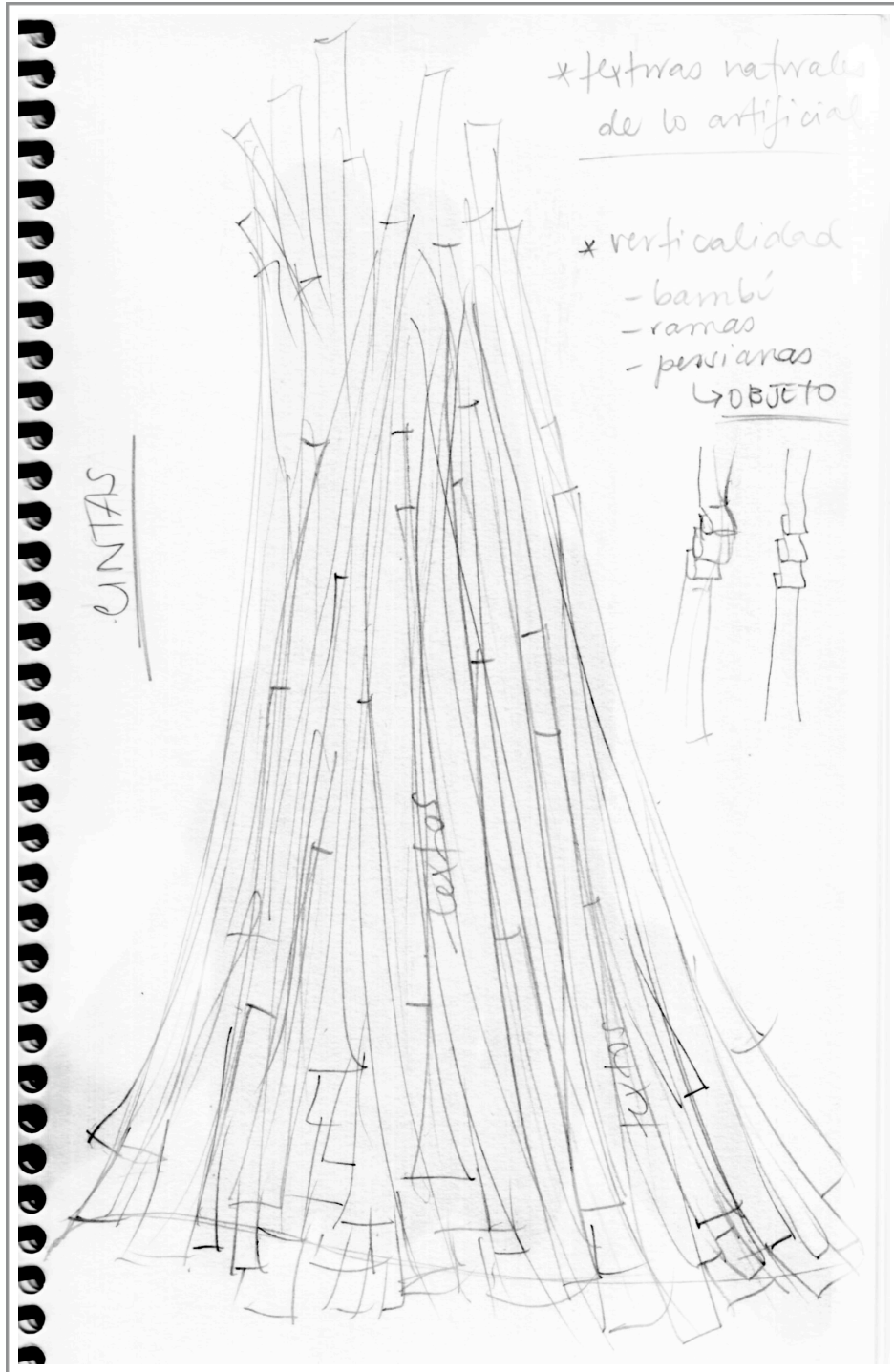


FIGURA 3.1: Primer boceto del vestido de cintas.
Progresión de la idea: desde la textura hasta la forma del vestido.



FIGURA 3.2: Boceto del vestido de cintas.
Silueta y sugerencia del amarre del traje.

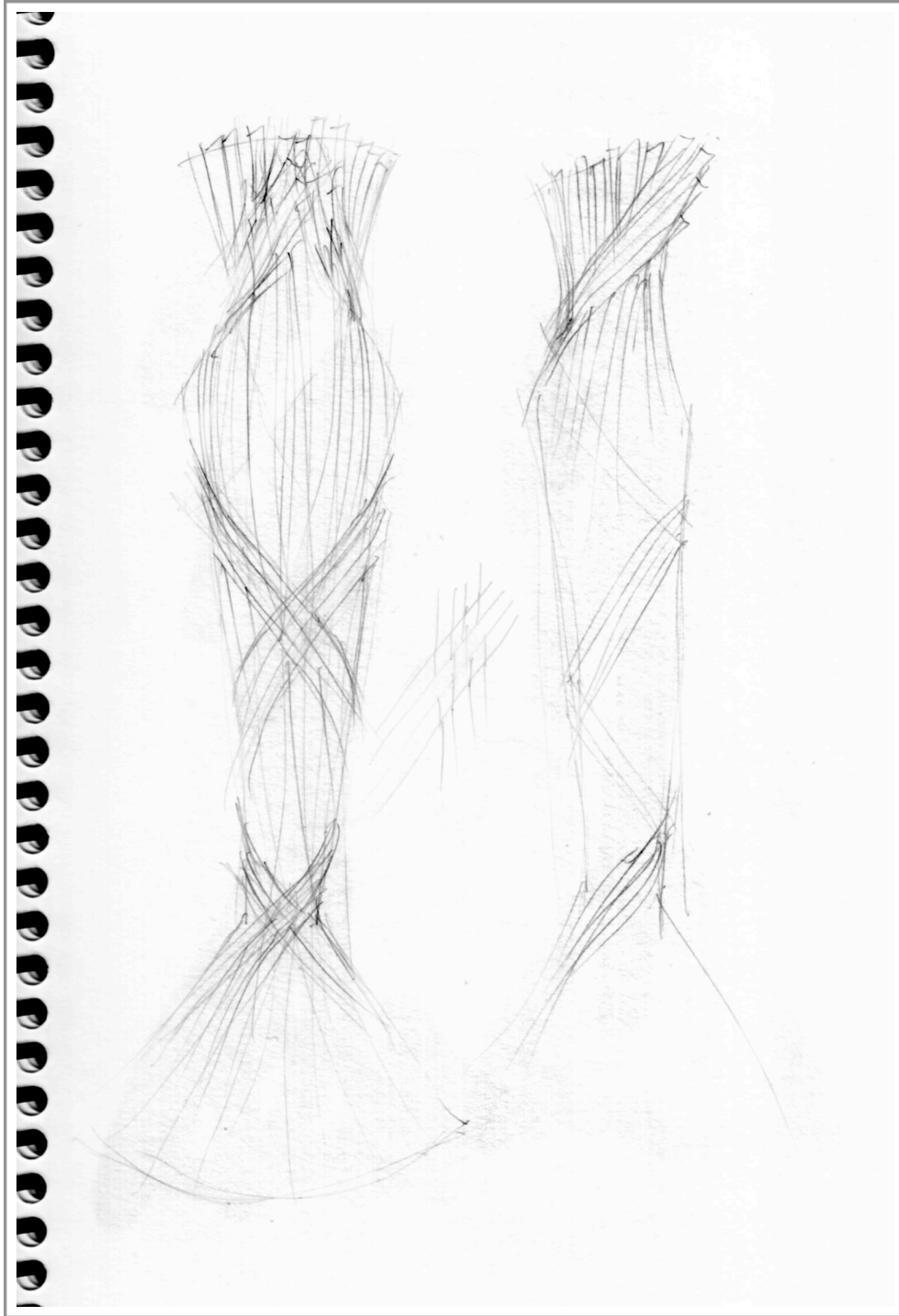


FIGURA 3.3: Boceto del vestido de cintas.
Vistas de frente y de perfil.

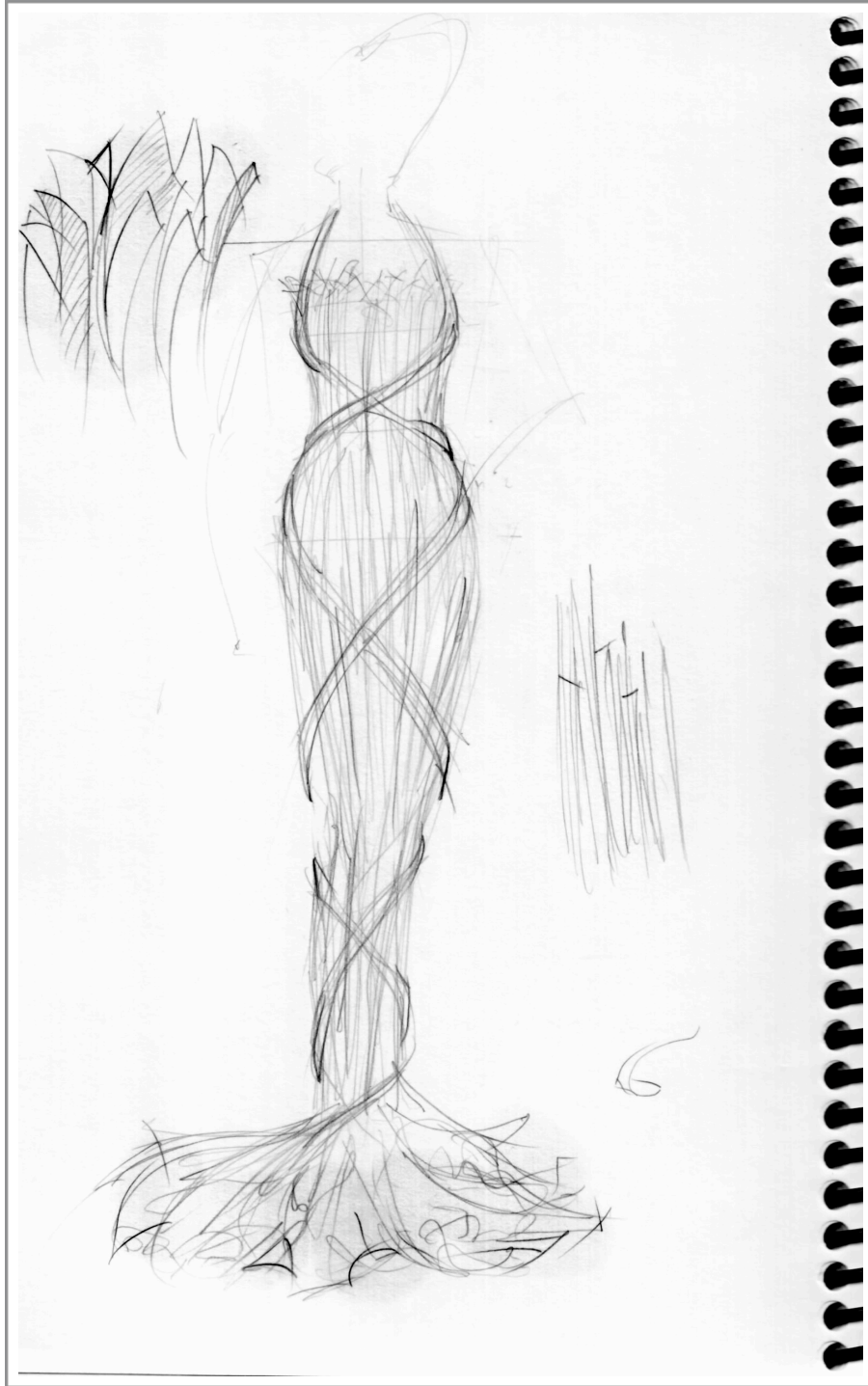


FIGURA 3.4: Boceto del vestido de cintas.
Textura desbordada en el escote y en el bajo.
Detalle del corte diagonal de las cintas.

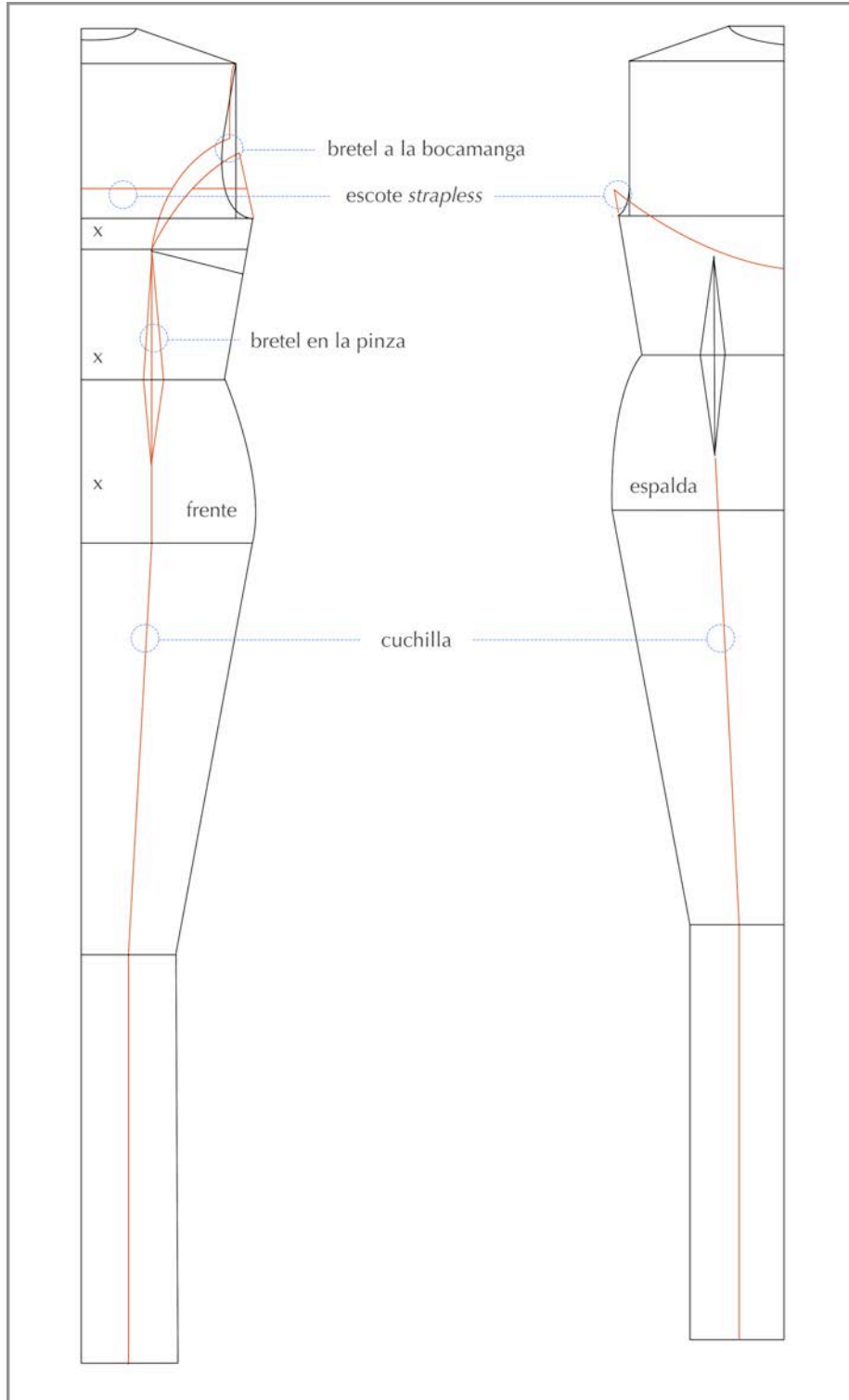
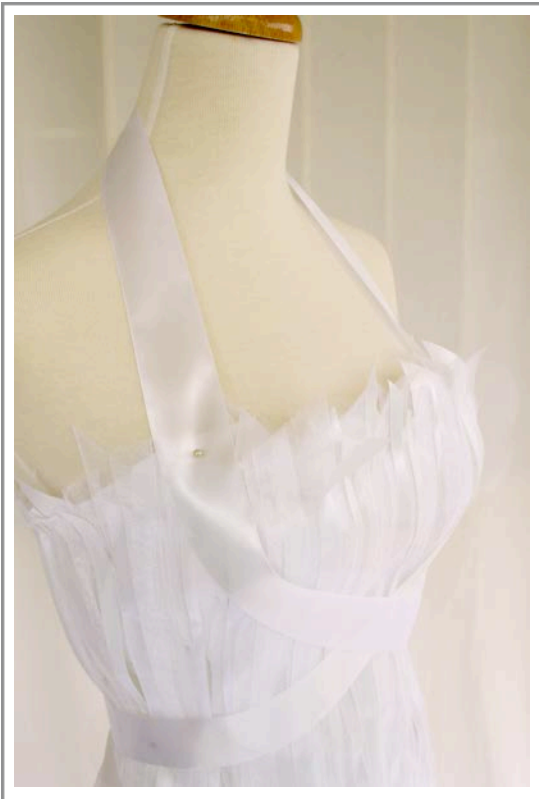


FIGURA 3.5: Patrones del vestido de cintas.
Las líneas en negro corresponden al patrón básico. En rojo se muestran las alteraciones: bretelles, escote strapless y cuchillas.



FIGURA 3.6: Modelo del vestido de cintas, escala 0.25:1.



FIGURAS 3.7 (SUPERIOR IZQ.), 3.8 (SUPERIOR DER.)
Y 3.9 (INFERIOR IZQ.): Detalles de la textura de cintas.



FIGURA 3.10: Los tres vestidos terminados.

Anexo 4

Fotografías de los vestidos con modelo



FIGURA 4.1: Traje con alas.

