

Los orígenes del diálogo entre la moda y el arte: el inicio de la moda moderna

The origins of dialogue between fashion and art: the beginning of modern fashion

ROCÍO LUQUE MAGAÑAS | r.luke.maga@gmail.com
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA | ESPAÑA

Recibido: 15 de junio 2017 | Aceptado: 6 de noviembre de 2017

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/Communiars.2018.i01.08>



Artículo bajo licencia Creative Commons BY-NC-SA

Cómo citar este artículo:

Luque-Magañas, R. (2018). Los orígenes del diálogo entre la moda y el arte: el inicio de la moda moderna. *Communiars. Revista de Imagen, Artes y Educación Crítica y Social*, 1, 78-97.

Resumen:

El presente artículo parte de un estudio histórico sobre las relaciones arte-moda, entendido esto, como fenómeno que nos permite conocer los lazos y vínculos existentes entre ambas disciplinas desde la aparición de la moda moderna. Período por el que no nos pasan desapercibidas la aparición de las vanguardias artísticas de finales del XIX y principios del siglo XX, etapa de creación de diversos movimientos cuya finalidad será la búsqueda de la innovación en la producción artística a través de planteamientos divergentes que abordaban la renovación del arte, punto de inflexión que influenciará sin duda a la Alta Costura y a la moda en sí.

Palabras Claves:

Arte; moda; comunicación; estética; vanguardias; vestido.

Abstract:

This article is based on a history study on art-fashion relationships, understood as a phenomenon that allows us to know the links and bows between both disciplines since the appearance of modern fashion. This period, for which we do not go unnoticed, the appearance of the artistic vanguards of the late 19th and early 20th centuries, stage of creation of various movements whose purpose will be the search for innovation in artistic production through divergent approaches that addressed the renovation of art, a turning point that will undoubtedly influence to haute couture and fashion itself.

Key Words:

Art; fashion; vanguards; communication; esthetic; vanguards; dress.



1. Introducción

En este milenio la moda y el arte promueven con impresiones cruzadas y compartidas, diálogos llenos de diferencias y coincidencias que se presentan como un acontecimiento visual, participativo y enriquecedor porque pone luz a aquellos aspectos que quedan encerrados en la trastienda creativa. La moda adaptada a la vida real siempre ha tenido la necesidad de ser funcional, su relación con el arte y la industria, parece estar lejos de cumplir los ideales del arte por el arte, incluso la moda es un concepto que no ha sido siempre representativo del mundo del arte. Esto ha ido cambiando en vías de un camino estético donde se ha aceptado la asimilación de ideas que corren en un sentido u otro, es decir, que pueden ir desde la moda al arte y viceversa. De esta manera, quedan equiparados sus estilos y se visualiza la dualidad que existe entre sus formas de sentir el arte, que aunque a priori tienen objetivos distintos, contemplan una finalidad común que tiene que ver con la puesta en escena de una estética plástica.

Por otro lado, la moda se puede analizar como un fenómeno desde el punto de vista sociológico con una enorme carga de cultura, de belleza, de capacidad de expresión (Pardo, 2008). Si alguien quiere ver la moda desde el punto de vista de la frivolidad, apenas la está vislumbrando. La moda denota algo más: quiénes somos, a dónde vamos y qué hacemos. Es un espejo de nuestro tiempo, un símbolo de los eventos y situaciones que dominan un período determinado de nuestras vidas. Es un fenómeno mediante el cual las generaciones expresan visualmente las ideas para llenar de imágenes las páginas de la historia. Estas características técnicas inscriben a la moda en el ámbito de la historia de la imagen visual desde sus orígenes hasta su plena consolidación. El estudio de la imagen y las comunicaciones visuales, en realidad, desborda lo estrictamente pictórico o visual, tal como pueden ser los análisis de colores, formas, iconos y composición, para dar paso a los elementos históricos y socio-antropológicos que forman parte de la semiótica de la imagen. Este proyecto de "semiótica visual" está circundado por el de una "semiótica de la cultura", es decir un análisis de los mecanismos semióticos dentro de la cultura, por lo que no se reduce únicamente al análisis de los códigos visuales, sino a la manera en la que una imagen forma parte de la representación social, mediando en su relación y construyendo visiones del mundo (Karan, 2006). Por todas estas razones aquí expresadas, la moda la podemos valorar como discurso social y como retórica del diseño pero también como un género artístico que día a día muestra abiertamente su profundidad e intensidad. Parece que la primera coincidencia entre arte y moda se revela en las pretensiones que ambos comparten, la de concretar una obra "bella", aunque la variación en la moda haga difícil identificar un ideal que cumpla con la función canónica que en el arte ocupan las "escuelas" o los "movimientos" (Aras, 2013).

Se trata como describía Veblen en su *Teoría de la clase ociosa* de una convergencia accidentada, no exenta de conflictos, que no puede ignorar los matices que señala la propia historia de la estética pero tampoco admitir una separación quirúrgica, precisamente en un terreno en el que se expresa la misma espiritualidad humana (Veblen, 2008). A colación de estas últimas palabras, el lingüista checo Jan Mukarovsky (1997), en su ensayo *Escrito de Estética y Semiótica del Arte* hablaba de la obra de arte como un signo, una estructura y un valor al mismo tiempo. Entendemos la moda como una disciplina artística interdisciplinar, cuyo fenómeno nunca podrá ser entendido a través de una sola ciencia. En él confluyen dada su complejidad

conceptos derivados de la semiótica, la estética, la psicología, la sociología, la antropología, la historiografía, la economía, la cultura, la etología, la prosémica y la etnología.

Nuestra intención es volver a dinamizar, promover de nuevo la interrogación sobre la moda realizando un viaje al pasado de estas primeras conversaciones entre estas dos disciplinas con el objetivo de poder vislumbrar el origen de este diálogo moderno que se ha establecido fuertemente entre el arte y la moda.

2. El origen del diálogo entre arte y moda

Las conversaciones entre el arte y la indumentaria se remontan a la antigüedad casi tanto como al género humano y probablemente se intensificó en el momento en el que Occidente inventaba aquel sistema de continua transformación de modelos a los que después llamarían moda (Morini, 2016). Durante siglos los artistas en sus obras representaban cada minuto los detalles de los vestidos que fueron moda y que simbolizaban el lujo y la riqueza de los monarcas, la aristocracia y de la burguesía, dictando hasta hoy el testigo visivo de gestos, posturas y gustos, patrones, trajes, materiales a medida, obras de tantos y tantos artesanos anónimos. El artesano no tenía ningún papel creador; habrá que esperar a la aparición de los mercaderes de moda, en la segunda mitad del siglo XVIII, para que a los oficios relacionados con la moda se les reconozca una cierta autonomía creadora. El talento artístico atribuido a los mercaderes de moda reside pues en el talento decorativo, en la capacidad para adornar, ennoblecer los trajes con los medios de fantasía de moda, no en la invención de líneas originales. De esta manera los artistas participaban activamente en las ferias y muestras del lujo, realizando diseños de telas, bordados, cordones e incluso de trajes para las continuas fiestas de la corte.

Con el fin del Antiguo Régimen todo cambió, en el transcurso del siglo XIX, la burguesía hace del mundo, un universo a su medida, transformando incluso las reglas de la apariencia, de la moda, hasta entonces privilegio de la corte, convirtiéndose en guía incondicional de la vanidad de los hombres y mujeres de la época, la moda se transformó en un atributo puramente femenino contribuyendo y potenciando así la aparición de las industrias textiles e incluso nuevas formas de distribución (Morini, 2017).

En la segunda mitad del siglo XIX la moda se dota de una estructura profesional hasta ahora inédita, la Alta Costura considerada como la expresión máxima de una experiencia lujosa al igual que el arte, por características tales como: la unicidad de la creación, la autoría, el estudio de la nobleza de sus materiales y su finalidad estética (Giorgi, 2006). Por un lado esta nueva categoría de moda se encargaba de crear y proponer nuevos modelos así como de establecer y organizar ciclos de producción. La Alta Costura francesa y las grandes revistas del momento se transforman en puntos de referencia para un público de consumidores compuesto y no por casualidad en los años setenta, los pintores impresionistas también utilizaron la moda como uno de los signos de aquella rompiente modernidad que estaba transformando París en una metrópolis (Morini, 2016).

Fue una metamorfosis total, que dio inicio a formas de diálogo originales entre el arte y la moda. Las relaciones entre los dos mundos se hicieron mucho más estrechas y frecuentes, los intercambios ya no se limitaban a una bella representación del mundo vestido a la última

moda. Algunos artistas crearon alternativas a las tendencias del momento, otros propusieron su propia moda, incluso algunos llegaron a trabajar para la industria de la moda. El mundo del arte en general, desdeñó al mundo de la moda sintiéndolo como algo frívolo y superficial, pero en algunos casos reconoció el valor creativo y la capacidad de representar el propio tiempo y explotando su popularidad. Por su parte, el mundo de la moda mutó el estereotipo del carisma artístico para imponer la figura del diseñador de moda, luego buscó en la inventiva de los artistas, compartiendo las propuestas más originales de las vanguardias pero sobretodo se inspiró en las obras más importantes de todos los tiempos convirtiéndose en un gran coleccionista y un potente mecenas.

3. La influencia del arte en la moda moderna

La nueva etapa se inició en 1848 cuando aún la moda parisina estaba viviendo la transición entre el pasado y la modernidad. Mientras en las calles de las ciudades europeas proliferaban las revueltas contra la Restauración impuesta en el Congreso de Viena, tres jóvenes pintores ingleses fundaron una hermandad que se oponía a la costumbre académica de considerar al afamado pintor italiano Rafael el modelo de enseñanza de toda forma de arte pictórico (Morini, 2016). Los pintores ingleses Dante Gabriel Rosseti, John Everest Millais e William Holman Hunt, influenciados por los escritos del sociólogo John Ruskin, eligieron volver la mirada a la naturaleza, pintando el verdadero detalle, no rechazando nada y no escogiendo nada al azar. Esta teoría también comprendía a los vestidos y, dado que los temas preferidos eran bíblicos o medievales, la decisión de no recurrir al vestuario teatral estaba destinada a producir nuevas ideas. Buscan soluciones, vistiendo a los modelos con prendas modernas y sencillas, buscando tejidos adaptables, proyectando así trajes y decoración, estudiando las obras conservadas en los museos e incluso investigando en la historia del vestuario. La única fuente de información no directa precisamente en aquel momento era la moda ya que en aquellos años vestía a la mujer con incómodas crinolinas y miriñaques. Se asistía a un rechazo de los pintores hacia los temas medievales, una clara oposición contra una forma de vestir que negaba la belleza natural del cuerpo femenino magnificado por otra parte en la mayoría de sus obras. El punto de ruptura está testimoniado gracias a un conjunto de fotografías tomadas el 7 de junio de 1965 por el fotógrafo irlandés John Robert Parsons, dirigidas por Dante Gabriel Rosseti. El cuerpo de la modelo se movía asumiendo poses naturales. Estas fotos sirvieron para que Rosseti, entre otros, estudiara los movimientos corporales y los juegos entre las líneas observando la relación entre el cuerpo y el vestido.



Figura 1.
Parsons, Robert J. (1865) Jane Morris.

A las fotos tomadas por Parsons se le sumaba el hecho de que la parte más refinada, educada y anticonformista de la Inglaterra victoriana decide que aquella moda alejada de los dictámenes y reglas inflexibles de la moda parisina, era cómoda, higiénica y bella. Concebida para respetar las formas naturales del cuerpo y sus movimientos, esta moda sustituye la antigua normativa en pro de nuevos conceptos de libertad e innovación, ideas que por otra parte estaban en sintonía con las nuevas teorías médicas de vanguardia feministas; confeccionados con tejidos exóticos y artesanales con formas inspiradas en los vestidos de las épocas clásicas, respondían completamente al modelo estético que el movimiento fundado por William Morris, Arts and Crafts¹ estaba proponiendo.

“Una mujer prerrafaelista es una mujer activa e independiente; no solo goza de movilidad en su forma de vestir sino que la pretende” escribe Mary Eliza Haweis (Morini, 2016, p. 23). Un nutrido grupo de mujeres emancipadas: pintoras, escritoras, fotógrafas y damas de alta sociedad se convirtieron en las modelos de los llamados vestidos artísticos.

La ética del confort, de la comodidad, que en el siglo XVIII había llevado a crisis a la fastuosa moda de la aristocracia francesa, se puso *in boga* descubriendo al público sus ventajas y practicidad. Una serie de conferencias feministas, donde participaban escritores, arqueólogos,

¹ Tendencia artística de la segunda mitad del siglo XIX que luchó por revitalizar la artesanía y las artes aplicadas durante una época de creciente producción en serie. Este movimiento surgió en 1861, fundado por diseñador inglés William Morris argumenta que la verdadera base del arte reside en la artesanía.

libres pensadores, médicos explicaban al mundo aquello que los pintores estaban expresando en sus lienzos: un mundo de heroínas con vestidos amplios, ligeros y suaves (Morini, 2016).

Era la alternativa inglesa al lujo opulento representado en la dama de la alta burguesía francesa. Esta corriente se hubiese quedado en un movimiento anti-moda si no hubiese encontrado la salida comercial que Arthur Lasenby Liberty² supo darle con su lanzamiento al gran mercado de la moda. Cuando en el 1883 se da cuenta que la mayoría señoras consumidoras de su negocio de *Regent Street* compraban aquellos tejidos exportados del Oriente. Esto le impulsó a abrir un negocio de moda en 1884. El estudio y la dirección creativa del proyecto no fue encargada a un sastre sino a un arquitecto, Edward William Godwin, miembro del Movimiento Estético y convencido partidario del vestido artístico. Godwin en dos años, dio vida a un taller capaz de proyectar y realizar modelos para las clientes de la revista londinense pero también para el resto del mundo, acabando por influenciar a la moda parisina (Cerrillo, 2010). La *Maison Worth*³ hizo suntuosos vestidos, dotados del aura exclusiva de las obras de arte, reflejando técnica, riqueza y un sello que marcó de autoría todas sus creaciones pero fue sobretodo Paul Poiret⁴ a partir de esa idea de libertad, el diseñador que vuelve a reflexionar sobre el procedimiento de la costura, rejuveneciendo así el gusto de la Alta Costura francesa. La idea inglesa de una moda estética y reformada había comenzado a difundirse por canales alternativos, de esta manera el movimiento de renovación de todas las artes comenzaba a atravesar Europa. En 1900, Henry Van del Velde⁵ organizó la exposición de vestidos femeninos modernos diseñados por artistas. Esta exhibición suscitó tal interés que en el trascurso de pocos años fueron organizadas nueve exposiciones dedicadas al vestido artístico: seis en Alemania, dos en Viena y una Zurich (Morini, 2016).

Pero fue en Viena donde el proyecto gozó de un surgimiento mayor. Los artistas austríacos Koloman Moser y Gustav Klimt se sumaron al movimiento, el primero dibujando bocetos de vestidos para las alumnas de la escuela *Kunstgewerbeschule*⁶, y para su familia, el segundo, acompañando y estimulando la actividad de su compañera Emilie Flöge, diseñadora y empresaria de modas, quien en 1904 abre la casa de alta moda *Schwester Flöge*⁷ junto a sus hermanas Helen y Paulina en una de las principales calles comerciales de Viena *Mariahilfer Strasse*. La comunión estética y la estrecha colaboración entre Klimt y Flöge emerge claramente de las fotografías que el artista tomó de su compañera en 1906 pero sobre todo por el diálogo entre las obras del artista vienés y los modelos de la sastrería de Emilie. Una conversación hecha con líneas, particulares costuras, motivos decorativos y tejidos. Estos vestidos conocidos como vestidos reforma se convertían en un espacio de manifestación política para la liberación, física y simbólica, de las presiones a las que era sometida la mujer. Al mismo tiempo generaban la posibilidad de superar el capricho de la moda y la obligación femenina de seguirla.

² Comerciante británico fundador de Liberty & Co.

³ Cuyo fundador Charles Frederick Worth elevó la costura y la función del diseñador a categoría de arte, sus espectaculares diseños se encuentran en las más prestigiosas colecciones del mundo del arte.

⁴ Modisto francés que con sus diseños contribuyó a la liberación de la mujer y a crear la estética que marcaría todo el siglo XX.

⁵ Arquitecto, diseñador industrial y pintor belga.

⁶ Conjunto de Escuelas dedicadas a diferentes artes y oficios, requeridos por los empleadores de la época. Siendo estas el precedente de las actuales escuelas secundarias o de nivel medio que imparten enseñanza con diferentes orientaciones: técnicas, industriales o tecnológicas, comerciales, de artes, etcétera.

⁷ Esta casa de moda se convirtió en el centro de la moda vienesa.

Figura 2.
Klimt, G. (1906). Emilie Flöge.



La moda de la Secesión encontró rápidamente su propio sitio en el gran proyecto de renovación de las artes aplicadas y del gusto colectivo al que en 1903 Hoffman y Moser dieron la forma con la *Wiener Werkstätte*⁸. En 1911 en los talleres artesanales, a los estudios de proyección de muebles y decoración y a los talleres joyeros se añade una nueva sección, la de la moda, dirigida por el también pintor austriaco Wimmer-Wisgrill hasta 1922. El proyecto de *Gesamtkunstwerk* guiaba la producción entera de los modistos vieneses e incluía la sección de indumentaria y moda: los diseños para los tejidos eran usados indiferentemente para tapizar sofás y realizar vestidos y los modelos de moda era vendidos junto a todos los demás objetos de diseño. Muchas de las principales clientes eran coleccionistas de las obras de los principales artistas de la Secesión, tenían casas decoradas por la *Wiener Werkstätte* y vestían los vestidos y las joyas de este mismo movimiento. La utopía de Hoffman y Moser se hacía realidad poniendo fin a la controversia sobre la posibilidad de considerar la moda como una de las artes aplicadas.

⁸ Agrupación constituida por artistas visuales, arquitectos y diseñadores, establecida en Viena en 1903 con la finalidad de formar a gente en diferentes disciplinas artísticas.

El verdadero vestido artístico, aquel que como una obra de arte hubiera desafiado el tiempo y los cambios más radicales de la moda, no fue creado en Inglaterra ni en Austria ni en Francia sino en Italia. Su autor fue un artista cosmopolita y ecléctico, Mariano Fortuny y Madrazo, granadino de origen que se establece en Viena en 1889, aquí realizaría pintura, fotografía, técnica escenográfica y luminotécnica pero sobretodo proyectó y produjo prodigiosos tejidos estampados. De sus manos en 1907 salió el modelo *Delphos* con hechura cilíndrica, inspirado en el chitón jónico realizado en raso de seda cargado de numerosos pliegues plisados con un cerrado y misterioso sistema de patente. Fortuny hizo realidad ese ideal intelectual de ninfa griega de los prerrafaelitas y las pinturas de Alma-Tadema (Luis, 2015).



Figura 3. Cordon Press/Cortesía Museo del Traje para el artículo de Nuria Luis.

El vestido de Fortuny respondía de manera perfecta a todas las teorías relativas al vestido artístico pero sobre todo era original, moderno, simple y de extraordinaria belleza. Las señoras de la alta sociedad y divas de la pantalla que visitaban frecuentemente Venecia, competían entre sí para vestir las famosas túnicas chitón. Marcel Proust será el autor que más brillantemente analice los trajes de Fortuny. Su novela *En Busca del tiempo perdido*, contiene más de veinte referencias a los vestidos del artista español (Greffulhe, 2015).

Resulta comprometido afirmar que la moda artística tuvo su origen en un movimiento de anti-moda. Aunque ciertamente se contrapone al modo de vestir que la burguesía del siglo XIX había adoptado. Ciertamente el cambio de perspectiva e interés sobre la funcionalidad de la moda hizo del vestido un signo de valores alternativos a los corrientes insertando a la moda

en un proceso de renovación cultural y estético destinado a transformar el gusto de toda la sociedad (Morini, 2016). Se trataba más bien de la creación de otra moda distinta y al mismo tiempo complementaria de la parisina.

4. La entrada del arte en la moda parisina

Ya a principios de siglo XX la moda parisina había captado la importancia y la potencia que representaba una alianza con el arte. La Alta Costura se había impuesto y además había conquistado un papel de centro internacional de la creación, pero también había dado vida a una sólida organización productiva y comercial y a un sistema de difusión de las nuevas tendencias perfecto para la estructura aún jerárquica de la sociedad burguesa. La moda que pasaba definitivamente por las manos de profesionales era ya capaz de influenciar los gustos de las privilegiadas mujeres de la alta sociedad, también a las señoras burguesas de medio mundo que leían con avidez la prensa especializada. París se dio cuenta que una colaboración entre moda y arte habría podido abrir un camino hasta entonces desconocido. El sector más carente era el de la comunicación, ya que la prensa de moda estaba envejeciendo, en aquellos momentos se utilizaba poco la fotografía aunque se podía intuir su potencia. La imagen de las casas de moda tenía que volverse a replantear su relación con el público, muy distinto al de medio siglo antes.

Lo primero que se movió fue una parte del mundo del arte, aquella que había explorado la potencialidad de la moderna sociedad industrial y de masa. Los herederos de la *Maison Goupil* que en el XIX habían fundado las bases de la industria cultural a través de la reproducción de prensa, de las obras maestras antiguas y modernas y el mercado de arte contemporáneo, fundaron en 1901 *Les modes* una lujosa revista ilustrada con fotografías de moda que daba mucho espacio al arte. Los artistas eran elegidos con un criterio concreto: los que se ocupaban del mundo femenino. En esta revista la mujer era la protagonista, gracias a ello se creó una especie de comunidad cultural y de imaginario colectivo de género. Fue un éxito que en el 1907 empujó al editor a experimentar el camino de una galería en el *Hotel des Modes* dedicada “al arte, el arte de la mujer, el arte de la decoración, y enmarcar a la mujer” (Morini, 2016, p. 25).

La exposición de inauguración se centró en exponer los retratos, que conocidos pintores como el italiano Giovanni Boldini, y los franceses Antonio de la Gandara, Gastón de La Touche y Henry Caro-Delvaile, realizaron a las actrices y mujeres célebres del momento con modelos de conocidos diseñadores como Doucet⁹, Paquin¹⁰ o Worth. El experimento no tuvo continuidad porque no resultaba conveniente para la industria de la moda ya que a través de la fotografía, los vestidos podían ser más conocidos por un gran público que por los cuadros. La idea de confiar la comunicación de la moda a los artistas era de enorme interés y estaba destinada a tener un gran futuro. Ya un año antes, el más genial de los modistos parisinos lo había puesto en práctica. Fue Paul Poiret quien abrió oficialmente la puerta de la moda a los artistas. En 1906, él había pedido dibujos publicitarios a Bernad Naudin, un pintor francés que

⁹ Diseñador de moda francés y coleccionista de arte.

¹⁰ Diseñadora francesa que tuvo un importante papel en el cambio de silueta femenina de finales del siglo XIX y principios del XX.

se había dedicado a la sátira política y dibujaba para revistas anárquicas y de izquierda radical. Del mismo ambiente de sátira política provenía el artista francés al que se dirigió dos años después: Paul Iribe. De esta colaboración salió el primer catálogo de una colección de moda y una obra gráfica de altísima calidad *Les Robes de Paul Poiret*.



Figuras 4.
Ilustración perteneciente al libro de *Les Robes de Paul Poiret* (1908) encontradas en el Internet Archive of the Getty Research Institute library.

Convencido de haber encontrado la solución al problema de la renovación de la comunicación de moda, continuó la búsqueda de talentos fuera de los canales tradicionales, confiando en jóvenes noveles como el fauvista George Lepape o artistas procedentes de mundos de vanguardia lejos de la moda como Eduard Steichen y Man Ray, con quienes también trabajó. Poiret también tuvo relación con artistas fauvistas como Maurice de Vlaminck y André Derain, había compartido experiencias que aportarían al modisto nuevos juegos de color. Con el artista gráfico y diseñador textil Raul Doufy había realizado una verdadera revolución en el campo de la impresión sobre el tejido, inmediatamente acogida por la industria de la seda lionesa. Creó junto al editor Lucien Vogel la revista *Gazette du Bon Ton*, de gran calidad estética. Amistad, colaboración, respeto recíproco, eran las claves con las relaciones con los artistas. En 1910 Poiret decidió experimentar nuevas formas de diálogo entre los artistas, convencido de que la moda debía y tenía que encontrar otros modos de sostener el arte contemporáneo: abrió una galería de arte (anticipándose un siglo a la reciente iniciativa de Miuccia Prada con su Fundación de arte en Milán). Identificó un espacio idóneo dentro de su propia *Maison* y lo

alquiló a un galerista, Henri Barbazanges. Hasta 1923, la galería alternó importantes iniciativas de carácter comercial con otras que mostraban los gustos y las intuiciones del modisto en el campo artístico. Los franceses Jean Louise Boussingault y André Dunoyer junto a Luis Albert Moreau tuvieron el honor de exponer en la inauguración, a ésta le siguieron dos colectivas dedicadas de nuevos diseñadores que la moda miraba con gran interés. Pronto, sin embargo, la atención se movió hacia artistas de vanguardia como los franceses Robert Delaunay y Mary Laurencin en 1912 y los rusos Natal`ja Goncarova y Michael Lironov en 1919. También la danza, la literatura y la música más modernas, encontraron un espacio en la galería de Poiret, desde el compositor francés Francis Poulenc a el también compositor ruso Igor Stravinskij.

La exposición más importante llevada a cabo por Poiret fue la llamada *Arte moderno en Francia* realizada en 1916. Modigliani, Derain, Matisse, Léger, estaban entre sus participantes. Un total de 166 obras. las mañanas literarias fueron amenizadas con obras de los franceses Max Jacob y Apollinaire, en los musicales se tocaron piezas de Satie, Milhaud, Stravinskij. Fue una ocasión excepcional también porque se expuso por primera vez las *Damas d'Avignon* de Picasso (Morini, 2016). Poiret hizo todo lo posible para revitalizar la cultura artística parisina pero se sentía incapaz de aceptar el nuevo mundo que había salido de la tragedia de la I Guerra Mundial perdiendo de esta forma la batalla contra la modernidad.

5. La visión de la moda para los artistas

La revolución que había cambiado desde sus fundamentos la manera de vestir femenina exigía aportaciones estéticas e ideas originales para ser transformadas en moda. Las mujeres habían entrado a combatir contra el corsé y las enaguas, la moda adopta una silueta más flexible, que sigue la línea natural del cuerpo. Las viejas costumbres de sastrería van desapareciendo a razón de una indumentaria más simplificada y sencilla. El vestido femenino no había sido nunca tan natural desde el mundo clásico: una túnica recta y corta apoyada en la espalda y las caderas permaneció durante un decenio. De esta manera, toda la inventiva tenía que concentrarse en la decoración y por esto, los nuevos protagonistas de la pasarela se dirigieron a los artistas. La aclamada diseñadora francesa de Alta Costura Madeleine Vionnet no perdió la ocasión de trabajar con el futurista italiano Thayaht (Ernesto Michahelles). Durante algunos años le pidió que creara bocetos para bordar en sus modelos, junto a él rehízo la Tutha (mono de una sola pieza) en versiones de alta moda, pero también le encargó que se ocupara de la comunicación de su casa de moda.



Figura 5. Boceto realizado por Thayah T. para Madeleine Vionnet.

Por su parte la aplaudida Gabriel Chanel encargó dibujos para tejidos a Iliadz, posteriormente le encargó la dirección de su fábrica de tela. A la casa Myrbor, la empresaria francesa Marie Cottuli, propuso vestidos bordados con el diseño de la artista rusa Natal`ja Goncarova, para las mujeres que amaban ver un Léger o un Lurçat o un Picasso en las paredes de su propia casa (Morini, 2016).

Los artistas se dieron cuenta de su valía: no solo la estructura geométrica del vestido ofrecía una superficie sin interrupciones para su decoración, sino que también a las mujeres les gustaban las formas y los colores que los artistas de vanguardia estaban inventando desde hacía años. Una de las principales artistas fue Sonia Delaunay que supuso un puente que habría podido poner en comunicación de modo definitivo los dos mundos: arte y moda, ligando la moda a la investigación artística más avanzada. En 1910 había trabajado con su marido el también artista Robert Delaunay buscando en el contraste y la simultaneidad rítmica de los colores, el poeta Apollinaire lo definiría como cubismo órfico¹¹. Expusieron juntos en el salón de los independientes de 1914, pero desde el principio Sonia experimentó el dinamismo

¹¹ Apollinaire crea este término aludiendo al mito de Orfeo, en el cual la luz está en el origen del mundo, como está también en el origen de los cuadros orfistas. El color es el principal medio. En palabras de Robert Delaunay, lo que buscan las obras orfistas es "la idea de una pintura que no tendrá técnicamente más que color, contrastes de color, pero que se desarrollan en el tiempo y se perciben simultáneamente, de un sólo golpe".

de los colores utilizando el tejido. Pero fue en los años veinte, cuando, después del tentativo comercial y de algunos experimentos de vanguardia ingresó oficialmente en la moda. En 1923 diseñó unas cincuenta relaciones de color con formas geométricas puras para las manufacturas de J.B. Martin de Lyon. Un año más tarde abriría su propio taller y, sus piezas de moda fueron expuestas en el Salón de Otoño, al mismo tiempo que publicadas en el *Boletín de las formas modernas* como adaptaciones originales del cubismo a la moda. La revista *Vogue Paris* también hizo eco del trabajo de la artista-diseñadora. Estaba ya claro que ambos mundos estaban dispuestos a aceptar las faltas de barreras, porque el espíritu profundo de la Modernidad que solo el arte y la arquitectura sabían captar y expresar, quería dar forma a todo el ambiente humano y la moda necesitaba esa modernidad para ser de verdad adecuada a los tiempos (Morini, 2016). Las fotos de los vestidos del *atelier* simultáneo y de la peletería de Jacques Heim (todos proyectos de Sonia) presentadas durante la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industrias Modernas de París en 1925 son un testimonio de este intercambio.

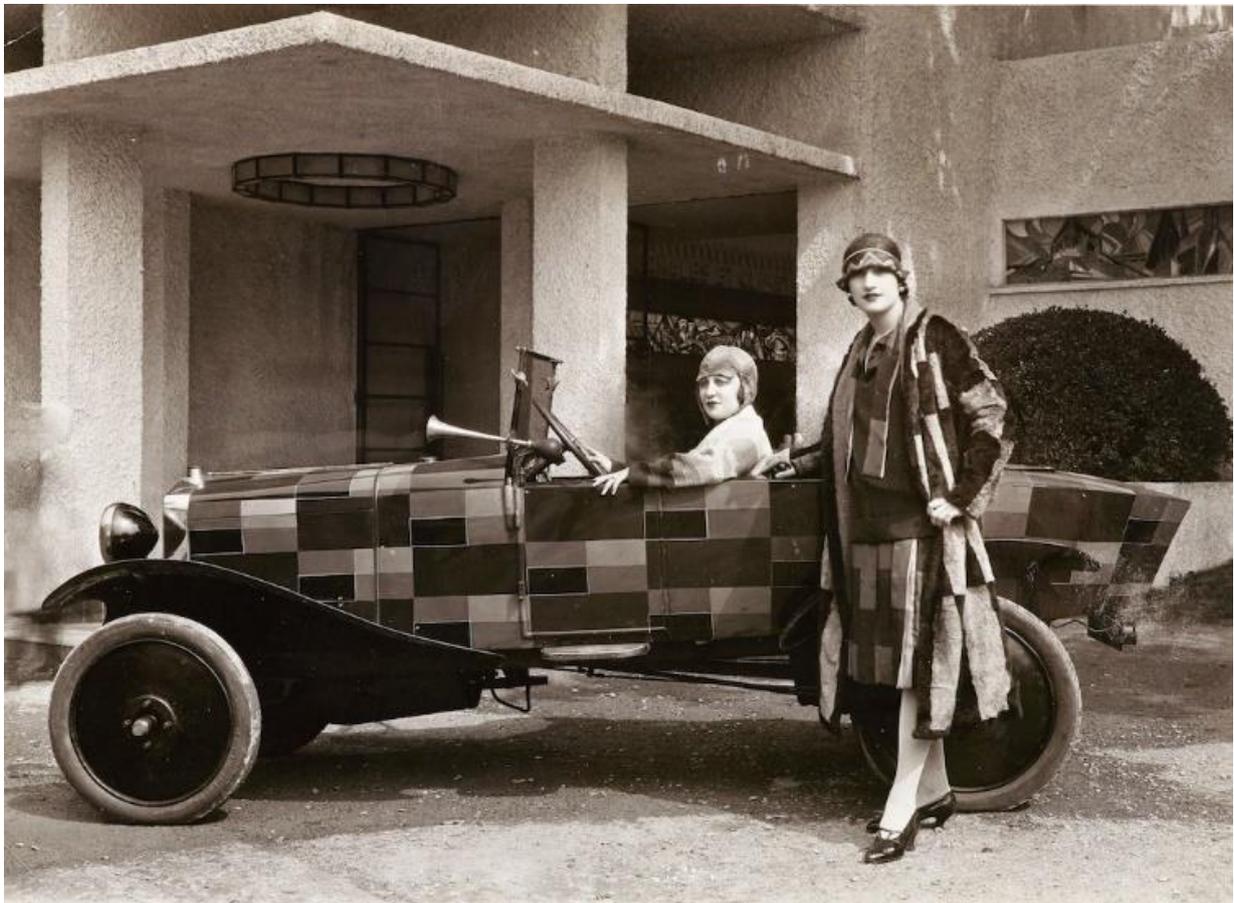


Figura 6. Citroën de colores simultáneos presentado por Delaunay en el Pabellón de Turismo de Mallet-Stevens (1925).

Publicaciones de arte, revistas de moda especializadas y simples periódicos femeninos de todo el mundo, dedicaron a la artista-diseñadora artículos y portadas, fascinados por el milagro que estaba sucediendo ante sus ojos: el arte de la vanguardia podía ser la llave para crear la moda del siglo XX. De esta manera, la moda podía ser un medio expresivo para el arte. Incluso la universidad se interesó por el fenómeno: en 1927 Delaunay fue invitada a dar una conferencia

en la Sorbona, donde habló de la influencia de la pintura en la moda. Fue sin embargo un breve periodo, ya que en 1927 algo en la sociedad y en la moda había comenzado a cambiar y los modelos del atelier simultáneo no se presentaban como innovadores. Sin embargo, la idea de que los artistas pudieran ser extraordinarios creadores de diseños para los tejidos sin embargo sobrevivió.

6. El vestido como obra de arte

La moda había entendido que colaborar con los artistas suponía un recurso extraordinario para generar y alcanzar nuevas formas. En diciembre de 1936 *Vogue Paris* escribió: “Las personas de gusto se inspiran recíprocamente y la moda vive de estos intercambios, de estas sutiles correspondencias” (Morini, 2016). Estaban hablando de la colección de la italiana Elsa Schiaparelli en la que se habían visto desfilas al enigmático personaje cubierto de cajones creado por Salvador Dalí, de esta manera el surrealismo entraba oficialmente en la moda. Schiaparelli conocida como uno de los baluartes de la moda surrealista fue quien confirmó la entrada del arte en la Alta Costura (Alexandrovich, 2006).



Figura 7.
Boceto creado por Salvador Dalí.

El surrealismo incursionó de múltiples maneras en el diseño de la indumentaria. La importancia que el surrealismo le dio al vestido, estaba vinculada con una especie de adoración perpetua al fetichismo, tanto de los accesorios como de toda la indumentaria de la mujer (Jiménez, 2009). Esto se evidencia en muchas de las pinturas de los artistas del movimiento, con lo que cabe decir que esta valoración del vestido no es solamente práctica sino también conceptual.

En un reciente ensayo la socióloga americana Diana Crane observa:

El término vanguardia que implica un fenómeno difícil de comprender porque reta los preconceptos del público y como consecuencia no es inmediatamente aceptado, parece incongruente si se aplica a la moda del vestir. En general se piensa que la moda se refiera a fenómenos que son nuevos, pero son rápidamente y ampliamente aceptados, subentendiendo en

esto que su aceptación no comporta un cambio importante de la visión del mundo por parte del público (Morini, 2016, p. 28).

Era exactamente lo que estaba sucediendo con el surrealismo a mitad de los años treinta: En Londres, Nueva York y París se dedicaron grandes exposiciones que tuvieron un gran éxito y atrajeron la atención de la industria cultural americana. El surrealismo fue sobretodo un proyecto de “hacer a las personas capaces de olvidar el mundo externo” llegando a ser “un antídoto a las preocupaciones de la Gran Depresión, al estado de la política mundial y también a la vida moderna en general” (Morini, 2016, p. 28).

Dalí llegó a ser la estrella más popular de esta forma simplificada y la moda rápidamente se sirvió de ello. Schiaparelli era insólita, homogénea al mundo de los artistas de vanguardia con los que había crecido y dotada de una concepción de la moda experimental y lúdica. Sabía que para las adineradas señoras americanas que frecuentaban su *atelier* de moda era un juego que servía para olvidar la crisis profunda que había afectado a su país. Los modelos que Salvador Dalí y Jean Cocteau diseñaron para ella, eran también una respuesta al frívolo deseo de vestir de los sueños no obstante los complejos significados psicológicos, psicoanalíticos y filosóficos que recogían. Piezas emblemáticas, que proponían una reflexión sobre el significado de la moda y que se encajaban como piedras preciosas en el interior de colecciones extremadamente inventivas en las cuales los lenguajes del dadaísmo y del surrealismo eran utilizados de manera ligera y fantasiosa.



Figura 8. A la izquierda vestido langosta por Schiaparelli y Dalí (1937). Derecha traje chaqueta de Schiaparelli en colaboración con Cocteau (1937).

Eran piezas que hacían hablar a los periódicos y que solo pocos tuvieron el valor de ponerse, pero que lanzaban la idea de que un vestido podía ser una obra de arte, un objeto de museo, no destinado ni siquiera a las poquísimas afortunadas que asistían a los *ateliers* de Alta Costura. Fue una intuición que había podido tener desarrollo pero fue pronto puesta de lado por la guerra y por los cambios en las maneras de vestir. Volvió a tener auge muchos años después, cuando las leyes de la comunicación poseyeron la moda y la necesidad de sorprender y crear emociones fuertes en los consumidores se terminaron imponiendo a la comodidad.

7. El vestido no funcional vs. Vestido revolucionario

También la idea o la realidad de un vestido que no se pudiera vestir, había representado el destino de todos los intentos realizados por los artistas fuera del sistema de la moda a partir de mayo de 1794, al final de la Revolución Francesa cuando el Comité de la Salud Pública encargó al neoclásico pintor francés Jacques Louis David que presentara sus ideas y proyectos sobre los modos de mejorar la manera de vestir nacional actual, de hacerlo más apropiado a las costumbres republicanas y al carácter de la revolución (Morini, 2016). Pese a los esfuerzos de David sus vestidos a pesar de que fueron producidos nunca tuvieron éxito y fueron considerados por el público como actores sin ninguna utilidad.

La misma situación fue la que vivieron los futuristas, los cuales consideraban la moda como un asunto pasadista, que no se acoplaba a sus intenciones de valorar el dinamismo y la velocidad, considerándola incluso dañina y fortalecedora de la debilidad femenina, tal como lo expresó Marinetti, fundador de dicho movimiento. No obstante, pensaron en el vestido como un asunto que competía al arte y que debía ser creado por artistas, proponiendo con ello nuevas morfologías del vestir. Si bien los artistas futuristas realizaron múltiples manifiestos, aquellos que estaban dedicados solamente a la indumentaria eran: *Le vêtement masculin futuriste* de Balla en 1914, *El vestito antineutrale* también de Balla del mismo año, *Manifiesto della moda femminile* futurista publicado en 1920 y *Manifiesto futurista sulla cravata italiana* de Di Bosso y Scurto publicado en 1933. Como afirma Radu Stern, su verdadero objetivo no era simplemente reemplazar una moda con otra sino abolir el sistema mismo de la moda diseñando la ropa como una obra de arte (Cruz, 2006). El traje chaqueta pantalón se hacía audaz con cortes asimétricos, pero sobre todo por el toque de color y sus principios de transformación (cada uno puede así no solo modificar, sino inventar en cada momento un nuevo vestido que responda a un nuevo estado de ánimo).

En los años veinte los futuristas se mostraban en público con el usual traje oscuro e iluminados y fantasiosos chalecos. Lo hicieron en el congreso futurista de Milán en noviembre de 1924, y un año después en París en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industrias Modernas de París, en la sala del *Grand Palais* fueron expuestos los trabajos de Balla, Fortunato Depero y Enrico Prampolini. Había sido Depero el que en la casa de arte de Rovereto había realizado el chaleco bordado. La idea había gustado a Balla y Pipo Rizzo. Eran piezas únicas, obras de arte con un fuerte impacto, que fueron vestidas en público para exaltar una vez más un movimiento fuerte, agresivo.



Figura 9. Gilet de Depero.

Durante toda su vida, Balla continuó vistiendo sus vestidos futuristas casi como un modo de completar sus casas, pensadas y decoradas en cada detalle según los principios de la reconstrucción futurista del universo.

Crear un nuevo universo con nuevas herramientas y visiones también había sido el objetivo de la Revolución de octubre, quienes abrieron este debate fueron los constructivistas renegando también de la herencia del pasado. Este rechazo comprendía obviamente a la moda, planteando las premisas para crear algo nuevo. Todo debía ser re proyectado en función de la nueva sociedad comunista, incluso el cotidiano y por lo tanto también la vestimenta. En los primeros años veinte empezaron a precisar su ideología sobre la proyección de la forma exterior de la producción industrial y del trabajo artístico dotado de un significado social. “Es labor de los grupos constructivistas de guiar el trabajo materialista, constructivista hacia fines comunistas” declararon en 1921 (Morini, 2016, p. 30). Una tarea que incluía la creación de ropa concebida para el trabajo.

Ljubov Popova y Varbara Stepanova empezaron a realizar vestidos para el teatro colaborando con Vsevolod Mejercho`d, contemporáneamente Aleksandr Rodcenko proyectó el mono bordado con piel y lleno de bolsillos con el que se hizo fotografiar en 1922 y la Stepanova, su mujer, dibujó los bocetos del uniforme de trabajo prozodezhda (ropa industrial) y los cuatro uniformes deportivos que publicó en el segundo número de Lef, la revista del grupo.



Figura 10. Izquierda ropa deportiva de Varvara Stepanova.

La colaboración con la producción industrial llegó en 1923 cuando Stepanova y Popova respondieron a la llamada del nuevo director de la primera fábrica del algodón estampado de Moscú, con la intención de renovar la empresa. Mostrando una concreta visión de los procesos industriales de los tejidos. Ambas artistas impusieron condiciones: “La fábrica nos debía explicar los procesos de producción y dejarnos intervenir en todas las etapas en las que el aspecto artístico se pone en juego: elección de los motivos, comercialización, exposición” (Morini, 2016, p. 30) entre 1923 y 1924 crearon centenares de dibujos geométricos trazados con regla, escuadra y compás. Queda el testimonio en las fotografías que en 1924 Rodcenko hizo a su mujer, a Lilja Brik.

Figura 11. Retrato de Lilja Brik por Rodcenko (1924).



La dificultad del proceso industrial, los atormentados procesos de la nueva política económica con las consiguiente apertura a la moda, los desarrollos del debate político interno y de la estructura burocrática estatal obstaculizaron la pureza revolucionaria del proyecto ideológico de los constructivistas que acabaron por dedicar su creatividad a otras cuestiones.

8. Conclusiones

El recorrido histórico que nos proporciona esta investigación, nos ha servido para entender como la Modernidad ha sido de hecho el campo en el cual se han estrechado todas las alianzas entre arte y moda. Un época y espacio ideal que actúa como laboratorio experimental para artistas y diseñadores que, junto con la elevación de la figura del diseñador a categoría de artista y la aparición de Alta Costura como género que permite solidificar las bases de la moda, hace posible vehicular mensajes a través del vestido del mismo modo que puede expresarlo una pintura, escultura, una música o un poema. De esta manera los vestidos se han convertido a lo largo del tiempo en una armónica interacción con el cuerpo dotándose finalmente de un lenguaje visual articulado. La moda ha pedido al arte nuevos instrumentos sintácticos o nuevas formas lingüísticas para poder continuar su eterna y siempre renovada narración, inventando formas de diálogo y de colaboración que permanecen in boga en la actualidad. Los diseñadores no han cesado de mirar al arte como fuente de inspiración para sus creaciones de vanguardia, se han convencido de ser artistas asistiendo a escuelas creadas para ellos, pero sabiendo perfectamente que el arte verdadero puede estar a su lado sobre todo en la difícil tarea de interpretar siempre del mejor modo los tiempos. Los artistas por su parte han colaborado y colaboran con la moda por las razones más variadas y complejas: desde la sencilla cuestión económica al deseo de popularidad, desde la propia realización personal a la curiosidad, desde el proyecto de *Gesamtkunstwerk* a la utopía revolucionaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Apollinaire, G. (1914) *Les Réformateurs du costume*, *Mercure de France*, 397.
- Aras, R. (2013). Arte y moda. ¿Fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas. *Cuadernos del Centro de estudio de Diseño y Comunicación*, 44, 59-70.
- Balla, G. y Depero, F. (1915). *Manifiesto de la Reconstrucción Futurista del Universo*. Direzione del Movimento Futurista, Milán (10 de marzo).
- Baudelaire, C. (2013) *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Taurus.
- Cerillo, L. (2010). *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*. Madrid: Siruela.
- Cruz, W. (2006). *Los surrealistas y la moda*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Giorgi, A. (2006). *Artísticamente moda* publicado en la revista online TONOS.

- Greffulhe, E. (10 de noviembre de 2015). La musa de Proust. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2015/11/06/eps/1446825990_309614.html
- Jiménez, R. (2009). *El surrealismo y la modernidad*. Barcelona: Universidad Ouberta de Catalunya.
- Luis, N. (10 de octubre de 2015). Por qué Anna Wintour quiere ensalzar a Mariano Fortuny. *El País Smoda*. Recuperado de: <https://smoda.elpais.com/moda/por-que-anna-wintour-quiere-ensalzar-a-mariano-fortuny/>
- Luque, R. (2016). *Relaciones entre el arte y la moda: diálogos y juegos de identidad*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.
- Morini, E. (2016). *Arte e moda. Le origini del dialogo moderno. Tra Arte e Moda*. Florencia: Fondazione Ferragamo.
- Morini, E. (2017). *Storia della moda XVIII-XX secolo*. Bologna: Skira editore.
- Mukarovsky, J. (1997). *Escrito de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Editorial Plaza & Janes.
- Pardo, B. (2008). *La moda. Arte e influencia artística*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Poiret, P. (1989). *Vistiendo la época*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- Veblen, T. (2008). *Teoría de la clase ociosa*. Madrid: Alianza Editorial.

IMÁGENES¹²

Figura 1. Parsons, Robert J. (1865) Jane Morris. Recuperado de: <http://bit.ly/2D0hLHW>

Figura 2. Klimt, G. (1906). Emilie Flögue. Recuperado de: <http://bit.ly/2r2Bfdt>

Figura 3. Cordon Press/Cortesía Museo del Traje para el artículo de Nuria Luis. Recuperado de: <http://bit.ly/2DewXEB>

Figura 4. Ilustración de *Les Robes* de Paul Poiret (1908). Recuperado de: <http://bit.ly/2mwU6rk>

Figura 5. Boceto realizado por Thayaht para Madeleine Vionnet. Recuperado de: <http://bit.ly/2DbFND7>

Figura 6. Citroën de colores simultáneos presentado por Delaunay en el Pabellón de Turismo de Mallet-Stevens (1925).

Figura 7. Boceto creado por Salvador Dalí. Recuperado de: <http://bit.ly/2mxANOX>

Figura 8. A la izquierda vestido langosta por Schiaparelli y Dalí (1937). Derecha traje chaqueta de Schiaparelli en colaboración con Cocteau (1937). Recuperado de *Arte y Moda: Surrealismo II*: <http://bit.ly/2D0hV20>

Figura 9. Gilet de Depero. Recuperado de: <http://bit.ly/2EHNkX9>

Figura 10. Izquierda ropa deportiva de Varvara Stepanova. Recuperado de: <http://bit.ly/2r5Essr>

Figura 11. Retrato de Lilja Brik por Rodcenko (1924). Recuperado de: <http://bit.ly/2DbFSqp>

¹² Las imágenes tienen su propia licencia y aparecen tal y como han sido referenciadas por la autora. Si no se especifica no están bajo la misma licencia adoptada por la propia de la revista.