

**PROYECTO DE GRADUACION**

Trabajo Final de Grado

**Arte y Moda: disciplinas independientes**

Jacqueline Davini

Cuerpo B del PG

12.09.2012

Diseño de indumentaria y textil

Facultad de Diseño y Comunicación

Universidad de Palermo

## Índice

<b>Introducción</b>	p. 1
<b>Capítulo 1. La confusión terminológica</b>	p. 8
1.1 Artista y diseñador de indumentaria	p. 8
1.2. Formación académica	p. 13
1.3. La colección	p. 15
<b>Capítulo 2. Recorrido histórico sobre la evolución del traje</b>	p. 19
2.1. El Mundo Antiguo	p. 20
2.2. La Edad Media	p. 25
2.3. Modernidad	p. 27
2.4. Posmodernidad	p. 31
2.4.1. El Diseño de Autor	p. 34
2.4.2. El reciclaje	p. 34
<b>Capítulo 3. Breve historia del Arte</b>	<b>p. 37</b>
3.1. Arte Antiguo	p. 38
3.2. Edad Media	p. 43
3.3. Modernidad	p. 47
3.4. Posmodernidad	p. 53

3.4.1. Instalaciones	p. 56
<b>Capítulo 4. Sobre lo eterno y lo fugaz</b>	p. 59
4.1. Aproximación a la definición del concepto Tiempo	p. 60
4.2. La permanencia en el tiempo de la obra de arte y de la pieza de indumentaria	p. 64
<b>Capítulo 5. El mensaje contenido</b>	p. 68
5.1. Intención y contenido de la obra de Arte	p.69
5.2. Puesta en escena de la colección de indumentaria y campaña publicitaria	p. 72
<b>Conclusiones</b>	p. 77
<b>Bibliografía de referencia</b>	p. 82
<b>Bibliografía</b>	p. 84

## Introducción

En un mundo cada vez más interconectado, el Arte y la Moda cruzan fronteras, se vuelven cada vez más universales y se convierten en motivo de interés social. Pero se trata de dos disciplinas independientes; la Moda no es Arte, únicamente comparte con éste recursos y características, tales como el espíritu creativo, algunas técnicas, la puesta en escena y el juzgamiento del público.

La autora encuentra la raíz del problema en la confusión terminológica entre Moda y Arte percibida en el ámbito social y, en oportunidades, en el ámbito académico. Mientras que el Arte es permanente, la Moda es efímera y fugaz. Este será el punto de partida del presente Proyecto de Grado. Se interpretará cómo el mundo del Arte, en especial las Artes plásticas y visuales, y el de la Moda se han acelerado, expandido, y son cada vez más demandados y divulgados. Se ensayará sobre el alcance de las Artes Plásticas y la Moda como dos disciplinas distintas y, sobre cómo aún así han entrado en auge paralelamente en el contexto posmodernista, en la actualidad, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina.

De acuerdo con el cuaderno “Escritos en la facultad”, N° 73, el presente Proyecto de Grado se encuadra en la categoría de Ensayo:

Estos son trabajos centrados, básicamente, en la escritura. Se trata de proyectos en los que el autor reflexiona sobre una determinada temática o sobre cuestiones del quehacer profesional o académico estrechamente vinculadas a su carrera y/o su perspectiva de desarrollo laboral. Es un trabajo que se sostiene en el aporte original de la mirada del autor sobre un tema (...) (p. 13)

Y pertenece a la línea temática de Pedagogía del diseño y las comunicaciones:

La originalidad y movilidad permanente de las disciplinas del diseño y la comunicación, requiere de acciones continuas orientadas a enriquecer la relación enseñanza-aprendizaje. La constante producción académica en la elaboración de herramientas metodológicas solidifica la actualización de los campos disciplinares, permite actualizaciones curriculares y valida las innovaciones en las tareas propias de la formación universitaria (...) (p. 14)

El objetivo principal de este proyecto es arribar a una clara y correcta definición y diferenciación entre las áreas del Arte y la Moda, precisando en dónde empiezan y terminan los límites que separan una de otra. En consecuencia, se desprenden objetivos secundarios con los cuales se busca analizar cómo es que el Arte y la Moda en el marco de la Posmodernidad han crecido y se han vuelto más populares; cuáles son los puntos de encuentro entre estas dos disciplinas que hacen creer que una podría ser parte de la otra; y arriesgar hipótesis a cerca de qué rumbo podría tomar la Moda en el futuro.

El presente Proyecto toma como punto de partida la observación personal de la autora, y la técnica utilizada en la búsqueda de información relevante será de tipo bibliográfica, sumándole los testimonios publicados de personas vinculadas a la temática estudiada.

Habiéndose planteado la problemática existente, sobre la confusión terminológica entre Moda y Arte en el contexto posmoderno, es preciso recorrer algunas consideraciones sobre los conceptos planteados.

En primer lugar es preciso hacer una correcta definición del fenómeno comunicacional; para eso se considera la interpretación que Valdés de León (2010) hace del fenómeno: "(...) la comunicación es un atributo exclusivamente humano, gracias a la facultad innata del Lenguaje propia de nuestra especie (...) "(p. 64).

(...) la comunicación, en tanto interacción social, es un fenómeno sumamente complejo que no puede ser reducido (...) al esquema Emisor – Receptor (...). Entendemos por comunicación un proceso interactivo que se despliega en el tiempo mediante el cual entran en relación simbólica recíproca, mediante algún tipo de signos, sujetos humanos. Como toda relación, la Comunicación carece de materialidad observable – no así, por supuesto, los actores y los signos que éstos utilizan – y solamente poseen entidad empírica y observacional sus efectos prácticos.

(p. 82)

En segundo lugar deben aclararse algunas cuestiones sobre el contexto que toma el presente Ensayo como punto de partida: la Posmodernidad. Existen varias concepciones sobre dicho fenómeno, en este Proyecto de Grado se analizarán las correspondientes a: Jameson F. (1996), Lipovetsky G. (2006) y Bauman Z. (2002), siendo la posición de éste último la que se toma como contexto de referencia.

La hipótesis de Jameson F. (op.cit.) sostiene que el posmodernismo es una dominante cultural que corresponde a un momento histórico que él denomina de “Capitalismo Tardío”. Jameson realiza una lectura nueva de la teoría cultural del marxismo y establece una estrecha relación entre economía y cultura. Una conexión causal entre el arte y las circunstancias en las que se produce la creación y la recepción. Para Jameson, las formas estéticas que definen la posmodernidad se corresponden con la fase de mundialización del mercado y son, en sí, una expresión cosificada y puesta de moda por el mercado.

Lipovetsky G. (op.cit.) abre paso a un nuevo concepto, el de la era hipermoderna: “la cultura posmoderna es descentrada y heteróclita, porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa; el futuro no tendrá que escoger

una de esas tendencias sino que, por el contrario desarrollará las lógicas duales, la correspondencia flexible de las antinomias” (p.48). Según el mismo autor en esta cultura posmoderna se ve cierta apatía ideológica provocada por la sobresaturación informativa y, como consecuencia, una dispersión de la conciencia. La define como una sociedad en que reina la indiferencia de masa, en la cual domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, en donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, en donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable.

Por su parte, Bauman Z. (op.cit.) plantea que la era de la modernidad sólida ha terminado, ha desaparecido

¿Por qué sólida? Porque los sólidos, a diferencia de los líquidos, conservan su forma y persisten en el tiempo: duran. En cambio los líquidos son informes y se transforman constantemente: fluyen. Por eso la metáfora de la liquidez es la adecuada para aprehender la naturaleza de la fase actual de la modernidad. La disolución de los sólidos es el rasgo permanente de esta fase. (...) Es el momento de la desregulación, de la flexibilización, de la liberalización de todos los mercados. No hay pautas estables ni predeterminadas en esta versión privatizada de la modernidad. (...) (p. 45)

Bauman Z. (op.cit) sostiene que con el advenimiento de esa modernidad líquida se le ha impuesto a la condición humana cambios que exigen repensar los viejos conceptos que solían articularla.

En el planteamiento de Bauman la búsqueda de la identidad es la tarea y la responsabilidad vital del sujeto y esta empresa de construirse a sí mismo constituye al mismo tiempo la última fuente de arraigo. Bauman se empeña en mostrar cómo la esfera comercial lo

impregna todo, que las relaciones se miden en términos de costo y beneficio –de “liquidez” en el estricto sentido financiero.

Dentro de este contexto de la modernidad líquida se interpretarán cuestiones relativas a la Moda y al Arte, tomando como punto de partida la concepción de Traversa O. (2010) sobre Moda en su sentido más amplio: “la moda constituye un articulador social que integra diferentes dimensiones de la conducta y de los desempeños colectivos” (p. 12). Y para el sentido más restringido, aplicado al Diseño de Indumentaria, se considerará el postulado de Saulquin S. (2010), “(...) la moda, en cuanto lógica externa a las personas y, por lo tanto, impuesta, impulsa al cambio periódico de vestimentas. Cambio que, para consagrarse como moda, necesita producir deseo y consumo a escala masiva”. (p. 17)

Al hablar de Diseño se tomará la definición de Valdés de León (op.cit.)

(...) el Diseño consiste en el procesamiento racional e intuitivo de un conjunto de variables objetivas y subjetivas que, siguiendo una metodología específica y dentro de un horizonte tecnológico, estético e ideológico dado, permite proyectar objetos y servicios que luego serán producidos industrialmente con el propósito de satisfacer las demandas materiales o simbólicas, reales o inducidas, de un mercado segmentando, en un contexto económico-social concreto. (p. 45)

El concepto de Arte en la actualidad se banaliza y aplica a múltiples estados y circunstancias. Por eso debe establecerse con claridad al menos una de las acepciones sobre el Arte que, a su vez, es la que la autora considera como la más apropiada. Gombrich E. H. (1997) sostiene:

No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas. Estos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un



bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metro. Entre unos y otros, han hecho muchas cosas los artistas. No hay ningún mal en llamar arte a todas estas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos (...) (p. 13)

En este Ensayo se interpretarán y analizarán el Arte y la Moda como disciplinas independientes, y se establecerán las definiciones y diferencias que separan una de otra, sin dejar de considerar los aspectos o características que comparten. Se pretende que sea éste un documento que contribuya al claro entendimiento y la correcta diferenciación de Moda y Arte en el ámbito académico de futuros estudiantes y para el público interesado en estas cuestiones. Para esto se anexarán en el Cuerpo C del presente Proyecto de Graduación el total de las figuras que la autora considera pertinentes para una mejor comprensión de lo expuesto.

En el capítulo uno se presentará la confusión terminológica existente entre las disciplinas y los puntos de encuentro que existen entre ellas. En el segundo capítulo se hará un recorrido histórico sobre la evolución del traje, interpretando los grandes momentos de cambio. El tercer capítulo abordará una breve historia del arte desde las civilizaciones egipcias hasta la actualidad, analizando los intereses políticos y sociales de cada época y la forma en que se han trabajado los distintos géneros. En el capítulo cuatro se hará una aproximación a la definición del concepto Tiempo y se analizará luego la duración en el tiempo del arte y lo fugaz de la moda. En el quinto, y último capítulo, se presentará un análisis sobre el mensaje o intención que pueden contener las obras de arte, cómo los artistas y diseñadores exhiben en sus trabajos ideas y conceptos, y cómo es interpretado ese mensaje o intención.

No es necesario elevar la Moda a la categoría de Arte; es necesario entender que la Moda, como Diseño de indumentaria, es una disciplina creativa que se vale por si misma, capaz de generar productos que, debido a la evolución de la sociedad, se han vuelto indispensables en la cotidianeidad del ser humano.

Existe en la actualidad una errónea tendencia a considerar todo como “arte” o forma de “hacer arte”, pero lo que es cierto es que el Arte como medio de expresión contempla cada vez mayor diversidad de géneros y de técnicas, sujetas todas al deseo del artista y de la intención de su expresión. En este devenir de nuevos géneros plásticos o artes visuales es donde se filtra equívocamente la Moda como tal.

## **Capítulo 1. La confusión terminológica**

En el ámbito de formación académica, en la vía pública, en la televisión y hasta en el cotidiano diálogo con colegas parece estar muy instalada una confusa relación entre Moda y Arte. Según la autora se trata de una confusión terminológica, cuyo alcance borra los límites de definición entre la Moda y el Arte como tales, en su autonomía como disciplinas diferentes. Se trata de una errónea interpretación de la Moda como forma de Arte y, en consecuencia, del Diseñador de indumentaria como Artista.

En dónde nace esta confusión, a qué puede deberse y qué puntos en común existen entre estas dos disciplinas es lo que se abordará en el presente capítulo.

Inmersos en una sociedad en estado de transformación permanente parece inevitable que los límites que determinan cada disciplina comiencen a perder claridad, a fundirse y mezclarse. Se trata, metafóricamente, como indica Bauman Z. (op.cit.) de un momento de disolución de los sólidos, en el cual todo se vuelve líquido, informe y en constante transformación. Dentro de ésta Modernidad Líquida todo parece adoptar la forma más conveniente y cambiante según sea necesario y, es así como los límites conceptuales que definen Moda y Arte se mueven y se transforman rápidamente adoptando la forma más conveniente según quién se refiera a ellos.

### **1.1 Artista y Diseñador de indumentaria**

Ernest Gombrich (op.cit.) afirma que el arte se convierte en Arte cuando el distanciamiento en el tiempo permite ver su contribución y sus repercusiones en el futuro. Considerando que éste autor es uno de los mayores referentes en materia de Arte no se puede dejar pasar este aporte suyo sin pensar, como bien él lo indica, en la importancia de la variable tiempo en

toda esta cuestión. Entendiendo que la idea de permanencia en el tiempo y durabilidad, tanto de la pieza de indumentaria como la de una obra de arte, es uno de los aspectos diferenciadores entre ambas disciplinas, la autora considera necesario abordar esta temática con exclusividad, en el capítulo cuatro del presente Proyecto de Grado, para esclarecer y despejar posibles dudas y confusiones respecto del rol que ocupa la variable tiempo dentro de cada disciplina.

Retomando con la intención de conseguir una correcta definición de Arte se entiende que no cabe posibilidad alguna de abstraerse del entorno y no considerar los aspectos sociales, políticos, económicos y culturales que acontecen; de esta manera se acepta que la definición o la idea sobre lo que es Arte ha ido variando a lo largo de la historia.

La sociedad actual, de cambios permanentes y de constantes fluctuaciones a la que se refiere Bauman (op.cit.), hace que todas las reflexiones y posibles definiciones sobre el Arte y sus alcances varíen y re-definan sus límites a cada momento, implicando una gran dificultad para todo aquel que pretenda abordar esta tarea.

Emparentado con la línea de pensamiento sobre la Modernidad Líquida, el filósofo de arte Danto A. C. (1999) escribe:

Una de las tantas cosas que caracterizan el momento contemporáneo del arte –o lo que denomino el ‘momento posthistórico’- es que no hay más un linde de la historia. (...) El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia, al menos (y tal vez sólo) en arte. No hay reglas. (p. 20)

Lo que Danto (op.cit.) plantea es que no hay reglas; no hay límites claros que indiquen qué vale como Arte y qué no, debido a la ausencia de relatos legitimadores que lo definan, tal como se definieron el arte tradicional y el arte modernista por medio de sus manifiestos.

Conceptualmente es el pluralismo, al que se refiere Danto, el aspecto quizás más característico del Arte en la actualidad. Para la autora, se trata de un pluralismo altamente abarcativo, de consecuencias negativas, dado que tanta tolerancia o permisibilidad solamente contribuyen a la indefinición y a la aceptación de que cualquier nueva forma pueda ser considerada como Arte sin tener fundamentos ni responder a los principios básicos de éste.

Se supone como Arte toda actividad plástica, única, donde el artista mediante una actividad proyectual dibuja, pinta, compone o escribe aquello que resulta de sus emociones o pensamientos más íntimos y personales; un medio a través del cual el artista se expresa. Puede ser a manera de catarsis, guiado simplemente por el instinto o bien, a pedido de terceros, quizás con fines lucrativos, pero siempre incitado por las emociones personales.

El fin principal de una obra de Arte plástica o visual es la necesidad de libre expresión y liberación de los sentimientos del artista, según la percepción que cada uno tenga de la realidad circundante; de ahí en más entran en juego cuestiones comerciales y valoraciones económicas que, al igual que la definición de Arte, varían en cada momento y lugar. Las obras de Arte, no responden a funciones específicas ni de utilidad práctica; en el caso de la pintura puede exhibirse o coleccionarse por gusto personal, la música se escucha, y las películas y obras de teatro se observan. Pero lo importante, y lo que hace que cada una de estas formas sea Arte, es que los autores/artistas buscan generar emociones diversas en el espectador/oyente de la misma manera en que ellos proyectaron emociones y vivencias personales en cada una de sus obras.

En contraposición con la actividad del artista, el diseñador de indumentaria se involucra en una actividad también de tipo proyectual pero, cuyo fin principal es el de diseñar prendas de indumentaria que sirvan a los usuarios para cubrir su cuerpo, y quienes para adquirirlas

deben pagar una determinada suma de dinero al fabricante/vendedor. Partiendo de éste punto se infiere que, en la actualidad y desde hace ya varios años, el vestir es una necesidad o una demanda social de cada ser humano, que le sigue a las necesidades fisiológicas pero que se considera tan importante como ellas. Se entiende que la prenda de indumentaria es el resultado material de toda la actividad proyectual y del proceso de diseño que ejerce el diseñador de indumentaria.

De esta manera, luego de entender que la función básica de la prenda es cubrir el cuerpo, se considera también su función de diferenciadora de género, edad y estatus social. Es de suma importancia comprender que es ésta la función básica y principal de la indumentaria para no caer en la errónea apreciación de que con ella se puede comunicar algo. Al priorizar equívocamente ese supuesto aspecto comunicacional por sobre el funcional es donde se comienza a filtrar la idea de Moda como forma de Arte. Es el sujeto el que puede comunicarse, no la prenda. De esta manera se contempla que el diseñador al diseñar su colección de indumentaria exprese en ella aspectos devenidos de su partido conceptual inspiracional, pero no que pretenda generar ningún tipo de experiencia catártica en el usuario de sus prendas.

Según Saulquin S. (op.cit.):

(...) la moda, en cuanto lógica externa a las personas y, por lo tanto, impuesta, impulsa al cambio periódico de vestimentas. Cambio que, para consagrarse como moda, necesita producir deseo y consumo a escala masiva. (p. 17)

Esto da cuenta de la necesidad de producir cada una de las prendas de la colección de indumentaria en grandes cantidades, o al menos en más de una, para responder a las demandas sociales y al abastecimiento del mercado. Entonces queda en evidencia uno de los mayores aspectos diferenciadores existentes entre la Moda y el Arte que hace referencia

al nivel cuantitativo de cada una de las disciplinas: mientras que las obras de Arte son piezas únicas y, en líneas generales, adquieren mayor valor a medida que pasan los años desde el momento de su creación, por el contrario, las prendas de indumentaria se confeccionan en grandes cantidades por cada modelo y pierden valor con el paso del tiempo y el cambio de temporada.

Luego de establecer estas diferencias existentes entre lo que resulta de la actividad del artista y de la del diseñador de indumentaria cabe mencionar que algunos de los puntos de encuentro entre estas disciplinas se dan en la etapa del desarrollo de la actividad proyectual. Es decir, que muchas de las técnicas plásticas de composición son empleadas de igual o de distinta manera por artistas y diseñadores teniendo en cuenta que en ambos casos se trabaja con imágenes visuales o auditivas como forma de representación.

La creatividad y la inspiración son aspectos fundamentales para cada una de estas disciplinas. Es de público conocimiento que tanto el artista como el diseñador buscan su inspiración en el entorno, pretendiendo encontrar colores, imágenes, sonidos, texturas, olores y todo aquello que les brinde material sensible para su trabajo. Dentro de este planteo lo que resulta llamativo, a interpretación de la autora, es encontrar múltiples casos de diseñadores de indumentaria que argumentan inspirarse en determinados artistas u obras de arte para diseñar su colección y, desconocer que existan casos donde el hecho se produce a la inversa, es decir, que no haya artistas que tomen como inspiración a diseñadores, o al menos que no sea tan frecuente como lo es en el primer caso.

## 1.2. Formación académica

Se han mencionado la creatividad y la inspiración como aspectos fundamentales para el desarrollo de las actividades artísticas y del diseño de indumentaria pero, es sabido que, solamente con ellas no es suficiente. Se necesita de una adecuada formación académica donde el sujeto pueda adquirir los conocimientos necesarios y los fines de cada disciplina, para poder desempeñarse con habilidad y de manera profesional. Aun así, existen ciertos aspectos sensibles que solamente el sujeto (en este caso el diseñador de indumentaria y el artista), puede reconocer en sí mismo y experimentar a través de ellos diferentes formas de percepción del ámbito que lo rodea. A partir de esta información de tipo sensitiva el sujeto comienza con su tarea de diseño o expresión artística, siguiendo los lineamientos incorporados en la formación académica.

Puede concluirse entonces que en estas disciplinas se combinan los conocimientos intuitivos, o de experiencia personal, de cada sujeto, con los aprendidos dentro del ámbito de formación académica, siendo tan importantes los primeros como los segundos. Sobre estos aspectos sensibles e intelectuales del diseño como actividad Raiberti M. (2012) explica:

La capacidad para el diseño se nutre de las capacidades sensibles estética y creativa; y de la capacidad intelectual o simbólica. (...) se enriquecen mutuamente en una dinámica dialéctica.

Estas capacidades sensibles son las aptitudes diferenciales del diseñador; que para ser concretadas en productos visuales de alta calidad requieren de una formación profesional. Así los conocimientos teóricos, técnicos, artísticos y proyectuales incorporados, las contextualizan, modelan y enriquecen (...).



Al considerarse la capacidad sensible y la creatividad como aspectos innatos y diferenciadores de cada artista y diseñador se entiende que existan tantos estilos estéticos como artistas y diseñadores haya, transcribiendo, cada uno a su manera, la experiencia sensible al conocimiento simbólico. Cabe destacar la interpretación que la misma autora citada anteriormente hace sobre esta cuestión:

La sensibilidad estética es una tendencia a armonizar el entorno desde lo visual. La creatividad se observa como una predisposición a ver el objeto de interés ágilmente desde casi infinitos puntos de vista. Ambas surgen espontáneamente desde una sensación profunda, que luego se hace consiente en forma de ideas, o propuestas del objeto de observación. (Raiberti M. 2012)

Habiendo dejado en claro que la capacidad sensible y la creatividad son aspectos comunes del Arte y la Moda, es decir que, conforman uno de los puntos de encuentro entre estas disciplinas, dado que funcionan como eje troncal para el desarrollo de las respectivas actividades proyectuales, es necesario recorrer los programas de formación académica de éstas para dar cuenta de las diferencias que existen entre ambas disciplinas y que las hacen independientes una de otra. De esta manera basta con leer los programas de las carreras de grado de Diseño de indumentaria y de Arte (ver anexo en Cuerpo C) para entender que, al menos académicamente, el Diseñador de indumentaria no contempla la totalidad de los conocimientos artísticos (teóricos y prácticos) como para ser considerado un Artista, y que lo mismo ocurre a la inversa, un Artista o Licenciado en Arte carece de conocimientos y aptitudes como para proclamarlo Diseñador.

La problemática que la autora detecta en la actualidad, sobre la confusión o mala interpretación de la Moda como forma de Arte, encuentra algunas de sus raíces en la, al menos tendenciosa, auto-proclamación o auto-nombramiento de algunos sujetos como

Diseñadores o Artistas, sin contar con un título universitario o académico que los avale como tales. De esta manera es como han proliferado varios pseudo-diseñadores y pseudo-artistas que, contando solamente con las capacidades creativas y sensibles innatas, ejercen como tales, careciendo de conocimientos intelectuales respectivos que los avalen. Quizás por carecer de éstos conocimientos intelectuales es que se llega a esa problemática sobre la confusión terminológica que la autora detecta a nivel social. Se trata de una determinación de los límites dentro de cada disciplina establecida de acuerdo al gusto y necesidad de quien la ejerza, tal como Bauman (op.cit.) plantea que ocurre con todos, o al menos la mayoría, de los aspectos de la vida actual, en medio de la modernidad líquida.

### **1. 3. La colección**

Otro de los puntos en común que existen entre las disciplinas Arte y Moda refiere a la organización del trabajo por colecciones o series, siguiendo distintos enfoques temáticos y/o lineamientos climáticos. Se trata de un sistema; una totalidad organizada, conformada por distintos elementos donde cada uno ocupa un lugar. De esta manera cada artista y cada diseñador organizan su colección o serie guiado por su gusto personal y por las que interpreta como demandas sociales.

En el caso de la Moda se observa con mayor facilidad cómo el trabajo es organizado por colecciones. En primer lugar, respondiendo a las necesidades climáticas, el diseñador diseña su colección teniendo en cuenta los factores climatológicos y temporales, de los cuales depende el uso de determinados materiales, textiles y prendas; así se concibe el diseño de las colecciones para otoño-invierno y primavera-verano.

Dentro de este sistema el diseñador abarca todas las tipologías de indumentaria posibles, respondiendo a la necesidad de diseñar una serie integral, que funcione como unidad estética y que pueda satisfacer las demandas del segmento de mercado al que se dirige, para alcanzar los beneficios lucrativos deseados. Una clara definición sobre qué es exactamente una colección de Moda la dan Renfrew E. y Renfrew C. (2010)

Una colección es una gama de prendas, accesorios o productos diseñados y producidos para su venta en *boutiques* minoristas o directamente al público. Esta gama de piezas puede estar inspirada en una tendencia, un tema o una orientación del diseño – los cuales son a su vez el reflejo de ciertas influencias culturales y sociales – y suele estar diseñada para una temporada u ocasión concreta. Una colección es una agrupación de atuendos o *looks*, cuya presentación se lleva a cabo de maneras diversas, desde la pasarela hasta las páginas web en línea. Las colecciones se construyen habitualmente a partir de una combinación de siluetas, colores y tejidos, con un énfasis variable en función de estética concreta de cada diseñador. (p.11)

Como se percibe, dentro de esta disciplina, la variable tiempo es de gran importancia. Los diseñadores de indumentaria trabajan en el diseño de la colección para cada estación del año adelantándose al calendario para llegar a tiempo al lanzamiento de la nueva colección, teniendo en cuenta también que gran parte del proceso debe terciarse; esto significa que, mientras transcurre el invierno los diseñadores trabajan en sus colecciones de primavera-verano; ¿de qué serviría lanzar una colección de otoño-invierno entrando en el mes de enero?! Dentro de esta acelerada actividad del diseñador se concibe la idea de la obsolescencia programada, teniendo consciencia de que al momento en que cada colección

es lanzada al mercado, automáticamente pasa a estar a la espera de un reemplazo en cuestión de pocos meses.

En el caso del Arte, la organización del trabajo por colección o en series, ya no queda determinado por las estaciones del año o por las demandas del público; es decir, las obras de arte no contemplan variaciones climatológicas de ningún tipo. En éste caso sólo se trata del deseo o gusto personal del artista, quien en la mayoría de los casos trabaja de forma individual y guiado por sus propios tiempos de creatividad y experiencia sensible. Dentro de este lineamiento el artista puede elegir entre realizar obras independientes u obras seriadas, es decir un conjunto de obras autónomas que respondan a un sistema integral, bajo una misma estética y temática.

Mientras que en Moda es indispensable organizar el trabajo en colecciones, los artistas trabajan libremente sin tener que considerar las variaciones climáticas. A manera de ejemplo cabe citar una de las series del artista argentino Leon Ferrari, llamada "Nunca más" (ver en Cuerpo C), contemplando lo antes explicado en referencia a la posibilidad del artista de trabajar de forma seriada o no según su propio criterio.

Independientemente de la colección como forma de trabajo, que puede ser abordada por artistas o diseñadores, existe el reconocimiento de una colección como sistema de organización para la contemplación de diferentes piezas dentro de los museos. Es decir, se observa cómo dentro de cada museo de arte y del traje, se organizan las piezas en grupos o colecciones segmentadas según su categoría, autor, fecha u origen, dispuestas de forma ordenada, bajo los criterios de los curadores, para ser contempladas por los espectadores o visitantes del museo.

Pero las colecciones de arte no solo pueden encontrarse en los museos correspondientes o en los talleres de artistas que en ellas trabajen, sino que, existen también los aficionados a

las producciones artísticas que, por gusto personal, por placer o por cuestiones mercantiles se convierten en coleccionistas de arte. Así nace parte del gran mercado que existe en relación a las obras de arte.

Habiéndose establecido algunas de las diferencias entre Moda y Arte, específicamente sobre piezas de indumentaria y piezas artísticas, resulta cuestionable, o al menos debatible, la cuestión a cerca de los museos del traje. El museo como entidad de archivo histórico y de exposición contempla la posibilidad de exhibir piezas de indumentaria, entendiendo que éstas puedan resultar útiles como documentos históricos, pero, lo que la autora cuestiona es la capacidad de éstas de ser arte o de simplemente lucir como arte.

El Arte y la Moda son disciplinas altamente subjetivas, no se trata de ciencias exactas, por lo cual resulta difícil establecer límites claros y bien definidos. Si se acepta que “el arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones como para ser encasillado en una única dimensión” (Danto, op.cit) (p. 39) se entiende que meras cosas reales, que no exigen el estatus de arte, sean consideradas como tal. Dentro de estas fluctuaciones constantes (características de la sociedad contemporánea) a propósito de satisfacer las demandas materiales o simbólicas, reales o inducidas, de un mercado segmentado, se abre la brecha por la cual puede filtrarse la equívoca interpretación de Moda como forma de Arte.

## **Capítulo 2. Recorrido histórico sobre la evolución del traje**

Para poder seguir indagando a cerca de la problemática que la autora aquí plantea, respecto de la calificación de la Moda como Arte, es necesario hacer un breve recorrido sobre la evolución del traje a lo largo de la historia, para entender cómo se ha ido desarrollando según particularidades sociales, políticas, económicas y culturales dentro de cada civilización; para esto se considerarán los estudios realizados por el autor Laver J. (2008). Se observará con claridad cómo el indumento surge como respuesta funcional a una necesidad de los hombres primitivos de cubrir su cuerpo para protegerlo de los fenómenos climatológicos y de acuerdo a los rituales o ceremonias mágicas o religiosas. Este carácter funcional inicial de la indumentaria ha ido variando conforme se han desarrollado las civilizaciones, dejándose de priorizar únicamente la funcionalidad, para poner mayor énfasis en su diseño.

Gran parte del estudio de la historia del traje y de su evolución se hace a través de las obras pictóricas de cada época, retratos por ejemplo, en las cuales se pueden observar las modificaciones y particularidades del vestir. Así, se adjunta en el Cuerpo C del presente Proyecto de Grado el recorrido y evolución del traje en imágenes representativas que favorecen su entendimiento.

En las primitivas sociedades de la prehistoria ya se reconoce cierto interés por resolver cuestiones referentes a la indumentaria; se conoce que se trataba de pueblos nómades, dedicados a la caza, la pesca y la recolección. Estos pueblos utilizaban los cueros animales de forma muy simple para cubrirse del frío o protegerse del sol y pintaban sus cuerpos con pigmentos naturales según sus cargos o actividades, pretendiendo dar solución a sus intereses de diferenciación de sexo, edad o cargo. Sobre esto Boucher F. (2009) escribe:

El hecho de que en las regiones de clima más templado los pueblos cazadores se hayan adornado más que vestido trae aparejada la búsqueda de los orígenes de éste comportamiento en la voluntad de distinguirse de los otros miembros del grupo, en razones tanto espirituales como materiales. El deseo de llamar la atención o de atraer simpatía, de precisar los grupos de edades, la clasificación tribal o la condición del individuo, soltero, casado o viudo. Asimismo, pueden establecerse relaciones con las ceremonias religiosas, así como con las manifestaciones de luto y con la guerra. (p. 21)

Se entiende así que, desde las primitivas sociedades, los seres humanos han apelado a la indumentaria con fines prácticos y funcionales primordialmente.

## **2.1. El Mundo Antiguo**

La civilización egipcia se desarrolló en torno al río Nilo aproximadamente tres mil años antes de Cristo. La figura de mayor jerarquía era el Faraón, con autoridad absoluta, considerado no sólo un rey sino también un Dios. La religión dominaba la vida diaria; las creencias de este pueblo se basaban en la idea de la vida eterna después de la muerte.

Es posible conocer sobre la vestimenta de éste pueblo gracias a las prendas que se han encontrado en las tumbas y por los relieves y pinturas de sus paredes. El clima fue uno de los grandes factores que determinó el tipo de indumentaria que usaría la civilización egipcia, desde la materialidad, el color, la forma y su densidad textil. Las prendas se confeccionaban, en su mayoría, en lino, por ser un material liviano que permitía soportar las altas temperaturas y además por crecer en abundancia a orillas del río Nilo.

La indumentaria egipcia se mantuvo constante a lo largo de su historia, admitiendo muy pocas variaciones en los largos modulares. No se admitía la desnudez completa, a excepción de los niños y los esclavos; hombres y mujeres podía llevar el pecho descubierto.

La indumentaria femenina se caracterizaba por el talle alto; las mujeres solían vestir el *Kalasis*, un vestido color blanco, drapeado de forma tubular sencilla que caía desde la línea inferior del busto hasta los tobillos, sujetos por encima de los hombros con uno o dos tirantes, con el busto descubierto. Existían algunos que cubrían el pecho y llevaban mangas amplias hasta los codos, pero no eran los más habituales. Durante el Imperio Nuevo el *Kalasis* se sujetaba en la cintura con fajas de colores formando una silueta más curva que la anterior y sobre este se colocaba una capa corta plisada que cubría los hombros en forma de abanico. Las mujeres campesinas y artesanas llevaban el *Kalasis* más amplio para poder realizar sus actividades.

Las tipologías de la indumentaria egipcia no variaban mucho, por lo tanto recurrían al uso de accesorios lujosos, de piedras semipreciosas y maquillajes para completar y distinguir el conjunto de los faraones y de la realeza. Tanto los hombres como las mujeres se afeitaban la cabeza para soportar las altas temperaturas de la región, y solían llevar pelucas hechas con pelo natural o fibras vegetales, que desde el Imperio Antiguo hasta el Nuevo fueron alargándose hasta llegar debajo de los hombros, volviéndose más pesadas, complejas, trenzadas y adornadas. En algunas ocasiones, para cubrir la cabeza utilizaban un tocado llamado *Claf*, que consistía en una pieza de tejido de lino rectangular cuyos extremos se anudaban en la nuca dejando caer el resto del paño por detrás de la cabeza.

Los hombres vestían un faldellín, conocido como *Shenti*; se trataba de una pieza de tela rectangular cuyos extremos se cruzaban y anudaban a la altura de la cadera, en el delantero, y cuyo largo llegaba hasta arriba de las rodillas. Durante el Imperio Medio el *Shenti* se alargó



y hasta llegó a ser doble, adornado con fajas y cinturones. Durante el Imperio Nuevo los hombres importantes solían llevar una capa que cubría su torso y sus hombros. La capa era de piel de leopardo si se trataba de la realeza.

Las prendas eran las mismas, lo que se modificaba era la complejidad de los drapeados y plisados que se volvían cada vez más intrincados y voluminosos.

Las sandalias eran el tipo de calzado más utilizado y común a ambos sexos; realizadas en junco o cueros, fabricadas básicamente para evitar el contacto con la arena caliente.

Con motivo de las invasiones y las expansiones más el intercambio de materiales y productos entre los territorios el vestido griego se fue nutriendo de colores y refinamiento hasta alcanzar sus características típicas que, luego, dieron paso a al traje romano. Los griegos aprovecharon el lino cultivado en Egipto para realizar sus tejidos y además confeccionaron grandes mantos tejidos en lana que dieron lugar a sus tipologías básicas. El pueblo griego era politeísta, amante de la razón, de la filosofía y de la belleza ideal, siendo ésta última la que regía todas las manifestaciones artísticas de la época.

La indumentaria griega antigua era muy sencilla, consistía básicamente de piezas rectangulares de grandes dimensiones que envolvían el cuerpo, sin cortar la tela para ello, y se sujetaban con broches por encima de los hombros, predominando el drapeado, los grandes volúmenes de tela y los ejes oblicuos; los recursos de costura eran casi inexistentes o mínimos según explica Laver J. (op.cit.). Existía cierto paralelismo entre el vestido griego y la arquitectura de la época considerando la similitud de los recursos estilísticos empleados, por ejemplo, las canaletas en los fustes de las columnas que se traducían en el drapeado de los vestidos. En el período Clásico los drapeados adquirieron un mayor refinamiento, cayendo de forma natural sobre el cuerpo y que, para respetar el ideal de belleza de la

época, el vestido debía ser tan fino hasta el punto de que no pudiera diferenciarse el tejido del cuerpo.

La indumentaria femenina consistía de una gran pieza básica rectangular, llamada *Peplos*, que se doblaba en uno de sus márgenes, envolvía el cuerpo y se sujetaba por encima de un hombro con dos fíbulas o broches y dejaba todo un lateral totalmente abierto. Otra de las tipologías femeninas era el *Khithon*, vestido largo, tipo túnica, confeccionado en lino, cuyos laterales estaban unidos por una costura y se sujetaba sobre los hombros y a lo largo de los brazos con una serie de fíbulas. Encima de esta túnica las mujeres podían vestir también el *Himation*, una prenda masculina, una especie de manto que se sujetaba sobre un hombro y caía en oblicuo formando grandes drapeados.

Las tipologías de indumentaria masculina griega tenía, al igual que la femenina, una forma básica muy simple que partía del rectángulo y envolvía el cuerpo, sujetándose con fíbulas o cintas encima del hombro izquierdo, dejando el derecho libre, ceñido a la cintura con un cinturón y dejando el lateral derecho abierto. Con el paso del tiempo esta túnica se fue cerrando en su lateral con una costura y propició la aparición de una túnica corta, encima de las rodillas, sujeta con fíbulas en un hombro o en ambos y ceñida con un cinturón, llamada también *Khithon* como la prenda femenina. El *Himation*, antes nombrado, era una prenda masculina de grandes dimensiones (aproximadamente de dos metros por tres metros) tipo manto, que podía llevarse solo o, como era más frecuente, con una túnica debajo envolviendo el cuerpo. Respecto del calzado, las sandalias eran de uso común por ambos sexos y las más habituales. Estaban confeccionadas en cuero y se sujetaban de variadas formas con tiras trenzadas y dejaban casi todo el pie al descubierto.

Con el paso del tiempo el poder de Roma, su influencia y su territorio crecieron. Roma pasó a dominar territorios de Egipto y Grecia hasta convertirse en un Imperio basado en la fuerza

del ejército. El contacto entre estos pueblos hizo que la cultura romana recibiera influencias del pueblo griego, pudiéndose observar esto en la adaptación que hacen los primeros de las prendas típicas griegas. La variedad de climas hizo que los romanos buscaran distintas formas o tipologías de indumentaria que les sirvieran para protegerse del frío o del calor, dando lugar a lo que hoy se conoce como ropa de temporadas. Existían algunas prendas que eran comunes a ambos sexos pero eran los colores y los tejidos los que diferenciaban las prendas masculinas de las femeninas. Las femeninas podían ser de color azul, amarillo o rojo claro y estaban confeccionadas en tejidos livianos como el algodón o la seda de la India. Las diferencias jerárquicas estaban marcadas también por el uso de distintos materiales para la confección de las prendas, dejando los más lujosos para uso de los más apoderados.

La prenda principal de las mujeres romanas era la *Stola*, confeccionada en lana, algodón o seda; más holgada que la túnica, con amplias mangas cortas, y larga hasta los tobillos, se llevaba ceñida a la cadera mediante un cinturón ancho y plano y debajo del busto por otro cinturón. Esta prenda podía estar bordada con hilos de oro y se confeccionaba en diferentes colores. Debajo de esta prenda, las mujeres solían llevar un vestido suelto sin mangas. Las patricias romanas vestían sobre sus túnicas de seda bordadas en oro otras piezas tipo capa, corta o larga, sujetas con fíbulas sobre un hombro. Según explica Laver J. (op.cit.) durante el último tiempo de la República se multiplicaron los tipos de tejidos con ornamentaciones superpuestas como flecos, galones y bordados, probablemente por las influencias extranjeras y por el conocimiento de las modas orientales.

La prenda masculina principal de la época republicana era el *Subligaculum*, una pieza de hilo, tipo falda corta que se anudaba en la cintura. Durante el Imperio esta prenda solo se le permitía llevar a los obreros y atletas debajo de las túnicas. Los hombres romanos tenían

dos tipologías básicas, la túnica de manga corta, que era una adaptación del *Khithon* griego, que durante el periodo de la República se llevaba a la altura de la rodilla pero que luego, durante el Imperio, se alargó hasta los tobillos; y la *Toga*, que era otra adaptación de una prenda griega, en este caso, del *Himation*, una pieza oval, de lana, que al principio era de dimensiones pequeñas pero que luego fue creciendo en tamaño hasta llegar a medir cinco metros de largo por tres metros de ancho; esta pieza de grandes dimensiones se envolvía en el cuerpo de diferentes formas, denotando poder y haciendo que fuera necesaria la ayuda de un sirviente para su colocación debido a su gran tamaño; Laver J. (op.cit.) escribe respecto de esta prenda: "(...) enrollarla alrededor del cuerpo requería una considerable destreza, y en la práctica hacía imposible cualquier tipo de actividad física." (p. 40)

Respecto del calzado, lo más común eran las sandalias, heredadas de la moda ateniense, con una clara diferenciación del pie derecho del izquierdo, confeccionadas en cuero, con tiras que se entrecruzaban envolviendo el pie y parte de la pierna; quienes trabajaban en el campo llevaban botas altas hasta la pantorrilla para mayor protección.

## **2.2. La Edad Media**

La Edad Media corresponde al periodo histórico comprendido entre los siglos V y XV; su inicio corresponde a la caída del Imperio romano de occidente; regía el sistema feudal, el misticismo y las disciplinas religiosas. Dividida en Alta y Baja, esta última se extiende entre el siglo XIII y finales del siglo XV, caracterizada por la aparición del arte Gótico y de la burguesía, marca el camino de transición entre el teocentrismo y el antropocentrismo, propio de la etapa siguiente.

Durante la Edad Media la lana, como materia prima, fue de gran importancia dado que gracias a la fabricación de telares específicos pudieron realizarse distintos tipos de tejidos. Los nobles vestían prendas realizadas en tejidos de lana de buena calidad o en sedas importadas. Estos usos de determinados tejidos según el estamento social estaban reglamentados en las llamadas leyes suntuarias.

El misticismo reinante de la Alta Edad Media se trasladaba también a las formas de vestir del hombre. El traje se vuelve impersonal, unificando a la cristiandad en sus formas exteriores, en una silueta larga y amplia. Laver J. (op.cit.) explica que el traje occidental recibe las influencias de las Cruzadas, típicas de la época, comenzándose a conocer nuevos tejidos preciosos llegados de Oriente y, junto con ellos, el botón, como elemento funcional y decorativo para los trajes. De esta manera el gusto por el refinamiento y el lujo comienzan a instalarse en la sociedad. Durante el transcurso de los siglos XII y XIII, con el surgimiento de la Burguesía como nueva clase social el vestido comienza a sufrir modificaciones paralelas a los cambios sociales. La mujer presenta mayor interés por realzar su imagen; para esto acorta el largo de su falda para dejar ver la delgadez de los pies y marca su cintura; el traje masculino se acorta y, de esta manera, quedan definitivamente diferenciados los trajes según el género. Así, la gran novedad del siglo XIV es el abandono de la silueta larga y holgada común a ambos sexos, y la adopción del traje corto para el hombre y largo para la mujer, más ajustados y ceñidos. Comienza a instalarse el nuevo espíritu Humanista que acuña una idea del hombre con mayor independencia.

Las tipologías de la Edad Media partían de la túnica básica griega; eran de un corte y una confección básicos. La camisa de esta época comenzaba a transformarse y a tomar volumen hacia el largo por medio de quillas que se adherían en los laterales y se acentuaban así la cintura; también las mangas cobraban mayor amplitud. Hacia el siglo XIV se

incrementan las variaciones en las tipologías, volviéndose una novedad las prendas abotonadas en el delantero y en las mangas como los *jubones*.

Dentro de las prendas masculinas se destacan las calzas, de muy simple confección, y una gran variedad de prendas superiores derivadas de la túnica y la camisa que varían en su amplitud, largo y tipo de mangas (ajustadas o amplias) y que se superponían unas con otras; una nueva pieza aparece en el siglo XIV, es el chaleco almohadillado, relleno con estopa, que será el origen del jubón en el siglo siguiente.

Al propagarse lentamente el traje corto y sus variaciones por toda Europa, éste comienza a adquirir características diferentes según las condiciones correspondientes a cada región; de esta manera deja de ser uniforme e idéntico y adquiere aspectos diferentes en Francia, Alemania, Inglaterra e Italia; el traje dejó de ser uniforme e impersonal y pasó a ser de carácter particular y nacional.

### **2.3. Modernidad**

Entrando en el siglo XVI el sistema feudal fue reemplazado por una economía monetaria de intercambio, estableciéndose un mercado abierto de bienes de consumo. Una nueva forma de pensamiento había comenzado a gestarse, en Italia principalmente, en el siglo anterior y ponía mayor atención en afirmar el valor del hombre y de su dignidad; conocida esta corriente como Humanismo, se vale de la ciencia y la filosofía para despejar las inquietudes humanas sobre el mundo. Con el hallazgo de las escrituras de pensadores antiguos como Aristóteles y Platón, y el interés puesto en ellas, se hace referencia a este período como el Renacer de las formas clásicas greco-romanas antiguas.

Las mejoras en el transporte de mercancías y personas favorecieron la difusión de las nuevas modas que se iban generando en las diferentes regiones de Europa. Un elemento destacado de esta época fue el Verdugado, una estructura que redondeaba y ahuecaba la falda de la mujer dándole mayor volumen y amplitud, realizado en alambre. Durante los primeros años del siglo XVI el talle de la mujer permanecía alto, por debajo del busto, pero gradualmente comenzó a pronunciarse en forma de V alargándose. Con esta modificación surge una nueva pieza llamada pieza de estomago o Peto, de forma triangular, rígida que se ubicaba por encima de la camisa y debajo del vestido, cuya función era aplanar el busto y alargar la silueta dándole forma de embudo. La silueta estaba bien definida y debía ser rígida: hombros anchos, talle largo y estrecho y caderas pronunciadas. Debajo de las faldas las mujeres vestían calzas y medias para que no se vieran sus piernas, respetando el decoro propio de la época. El vestido exterior, formado por dos piezas sujetas entre sí, dejaba ver parte del vestido inferior.

Otro de los elementos destacados de la indumentaria de esta época fue la Gorguera. Esta pieza nace a partir del fruncido que se hacía en cuello de las camisas, tanto en hombres como mujeres; de a poco, hacia el siglo XVII, este cuello fruncido comenzó a tomar mayor cuerpo hasta volverse una pieza independiente, de grandes dimensiones, confeccionados en encajes y sedas y que debía ser almidonado para adquirir rigidez. Con el uso de esta prenda las mujeres, que por esos momentos llevaban el cabello suelto y bien peinado, debieron comenzar a recogerlo en elevados peinados.

La gorguera constituye un ejemplo del componente <<jerárquico>> en el vestido. Las mujeres también la usaban, aunque en la indumentaria femenina existe otro componente a considerar: el <<principio de seducción>> (...). Este consiste en un intento de explotar los encantos femeninos a través de la ropa, como por ejemplo por

medio del escote. Las mujeres deseaban ponerse gorguera para poder revelar su estatus social, pero también querían resultar atractivas como mujeres; y consiguieron ambos propósitos con el <<Compromiso Isabelino>>, que consistió en abrir la gorguera por la parte de delante para mostrar el escote, elevándola por detrás de la cabeza (...). (Laver J. op.cit.) (pp. 93-95)

Algunas prendas masculinas se rellenaban para dar mayor volumen al cuerpo del caballero con intención de acentuar su masculinidad. El hombre vestía una camisa blanca de lino o seda y encima de esta llevaba el Jubón, una de las piezas rellenas, que ceñida a la cintura con un cinturón acentuaba los hombros del caballero. Encima del jubón llevaban el Justillo, una prenda tipo chaqueta sin mangas, con una especie de hombreras en forma enrollada. La Bragueta era una pieza sumamente importante; se colocaba en el entrepiernas, sujeta al jubón por medio de unas agujetas o cintas, era una pieza tipo triangular, rellena, que daba volumen y sentido de virilidad. Encima de las calzas los hombres llevaban unos calzones rellenos, conocidos como *Gruegüescos*, largos hasta las rodillas y medias que sujetaban con cintas también a la altura de la rodilla. Como prendas de abrigo llevaban capas de piel.

Durante el Renacimiento se popularizó el estilo Acuchillado, caracterizado por dejar las costuras abiertas o cortar deliberadamente las prendas superiores dejando asomar el forro de las mismas o la prenda inferior.

El calzado femenino de esta época era especial; se los conocía como *Chapines*, unos zapatos que elevaban a la mujer sobre el nivel del suelo dificultándole el equilibrio, siendo a partir de estos que surge posteriormente el zapato de taco alto. Los hombres llevaban lo que se conocía como zapato de pico de pato, de punta plana y cuadrada, y en algunas ocasiones calzaban botas.



Durante el siglo XVII el centro de la moda fue Francia, destacándose por la fabricación de lujosos brocados, terciopelos y sedas. El traje masculino estaba conformado por una capa corta redondeada, un jubón de faldón corto, calzas, *gregüescos*, botas de taco y sombrero de ala ancha. Hacia mitad de siglo al conjunto inicial se le suma una chaqueta corta; el *gregüesco* se vuelve de mayor volumen, hasta el límite de parecer una falda, y el cuello se baja, abandonando la rigidez de la gorguera, y se convierte en *jabot*; se populariza el uso de la peluca y se extiende por varios períodos. Llegando al final del reinado de Luis XIV, y entrando en el siglo XVIII, el traje masculino pierde opulencia y comienza a definirse como el traje formal de tres piezas del siglo XIX; aparece la Casaca, un saco de largo tres cuartos, mangas largas ajustadas y abotonadura simple en el delantero, acompañado de un chaleco largo también.

El vestido barroco femenino mantiene la falda amplia, de gran volumen, logrado mediante el uso del guardainfante/miriñaque, que ensanchaba las caderas hacia los laterales (existiendo variaciones de acuerdo a cada país), y que podía estar realizado con varillas de mimbre. “La extraordinaria anchura de las faldas femeninas en este período provocó algunos inconvenientes: resultaba imposible que dos damas pasasen a la vez por una puerta o que se sentasen juntas en el mismo carruaje.” Laver J. (op.cit.) (p.133). El detalle final del armado de la falda consistía en levantar la última capa de la misma, según el estilo del telón teatral, dejando ver las capas inferiores. Las formas se vuelven refinadas y elegantes, predominando la ornamentación exagerada en todo el vestido con bordados en seda, en piedras preciosas, con apliques de lazos y moños; las pelucas se llevaban igualmente ornamentadas. El escote se insinúa en una forma bote alargada, las mangas se llevan más ajustadas y con tres volantes de encaje. Este estilo se acentúa aún más en el siglo XVIII, volviéndose mayor la ornamentación y la opulencia como resultado del espíritu frívolo y de los excesos de ese período. Dentro de este estilo Rococó los bordados son los que toman

mayor importancia, copiando formas de la naturaleza, como flores y enredaderas. Este estilo florido y tan recargado encuentra su fin en la Revolución Francesa de 1789 y junto con las excavaciones de Pompeya y Herculano; estos sucesos repercuten en el pensamiento y las ideologías del siglo XIX, así se intenta reemplazar la sensualidad y la trivialidad del Rococó por un estilo solemne y austero. La indumentaria común tendía a ser sencilla y cómoda, en contraste con la extravagante moda cortesana del periodo anterior. Las siluetas se vuelven lánguidas, abandonando el corsé y el guardainfante, y de talle alto, con el llamado vestido *Chemise*, en tejidos de fino algodón, copiando las formas clásicas del mundo antiguo. Pasada ésta moda se retoma el uso del corsé, pero de un nuevo tipo, sin ballenas y menos rígido.

Luego de la Revolución industrial, de la invención de la máquina de coser en 1850 y con la aparición de la Alta Costura de la mano de Charles Frédéric Worth, aparece, como explica Saulquin S. (op.cit.) por un lado, un reemplazo de las antiguas leyes suntuarias, y por el otro, la confección seriada; la autora explica:

La moda que se había mantenido desde sus comienzos en el siglo XIV como un fenómeno exclusivo de la nobleza, y hacia el siglo XVIII de la ascendente burguesía comercial, en el marco del capitalismo que surge y con el adecuado desarrollo tecnológico, se encierra en sí misma hacia 1860 y se organiza en sistema autónomo pautado con regularidad. (p. 80)

#### **2.4. Posmodernidad**

A comienzos del siglo XX perduró el estilo romántico del siglo anterior que de a poco fue nutriéndose del naciente *Art Nouveau*. La silueta femenina toma forma de S, con una falda ancha, ceñida en la cintura, y gran volumen en la parte trasera; el busto se realza y se pronuncia hacia adelante por medio del corsé, pieza que paulatinamente dejará de utilizarse.

En 1910 se produjo un cambio fundamental en el atuendo femenino; tanto el Ballet Ruso como Paul Poiret fueron de gran importancia en este cambio; hubo una ola de inspiración en el orientalismo que, como resultado, hizo que los rígidos corpiños y las faldas acampanada se reemplazasen por prendas más suaves; las faldas se estrechaban en el dobladillo (tanto que dificultaba el caminar); la silueta predominante era la del tipo de un triángulo invertido.

Pasada la Primera Guerra Mundial el rol de la mujer en la sociedad cambió; pasó a tener una vida social más activa y a trabajar fuera del hogar. En la década de 1920 la silueta femenina se vuelve de tipo rectangular, con el talle bajo en las caderas, las prendas holgadas, y el largo modular se levantó, quedando debajo de las rodillas; la indumentaria femenina toma elementos de la masculina, reafirmando así la puja por la igualdad de sexos, incluso las mujeres llevaron su cabello corto.

En la década siguiente, el largo de las faldas vuelve a alargarse (según la ocasión), la cintura se destaca en su lugar, y el busto ya no se esconde; de a poco reaparece el gusto por la silueta de suaves curvas, en una figura delgada y estilizada. Los finos bordados de la década anterior son reemplazados por los estampados, una técnica más económica, y el conjunto de indumentaria se completaba con diversos accesorios, permitiendo éstos distinguir y variar cualquier conjunto básico. Siguiendo estas tendencias generales, cada diseñador de indumentaria (profesión que por estas épocas ya estaba establecida) tenía su estilo propio que lo diferenciaba de otros. Acercándose la Segunda Guerra Mundial el traje femenino queda influenciado por los uniformes militares; las prendas se vuelven más prácticas y funcionales, con grandes bolsillos, capuchas y el calzado de taco bajo. En la producción de textiles se priorizaba la confección de tejidos para el uso militar, como lanas y sintéticos. La silueta femenina de este momento está regida por unos hombros bien anchos, usando hombreras, una cintura entallada y la falda de corte evasé a la altura de las rodillas.

Laver J. (op.cit.) expone que “Después de una crisis, la moda a menudo tiende hacia el lujo y la nostalgia de épocas más <<seguras>>”. (p. 258) y continúa explicando que las mujeres europeas, de este segundo período de posguerra, anhelaban reemplazar los rígidos cortes masculinos por curvas femeninas y alegres faldas; fue entonces cuando el *New Look* de Dior en 1947 acentuó la silueta de cintura encorsetada y amplias faldas para resaltar las curvas.

Durante la década del 60 se da el auge del traje *Prêt à porter* y de una silueta sencilla de tipo A. El estilo futurista se instala aprovechando la fabricación de textiles sintéticos. Los dibujos geométricos y psicodélicos del arte reinante en esta década se trasladan a las prendas, y la moda pasa a estar en manos de las generaciones más jóvenes. Hombres y mujeres adoptaron un estilo *Hippie folk* que incluía el uso del pantalón vaquero para ambos sexos y de la minifalda para las mujeres. Se trata de una moda callejera, propia del espíritu rebelde de los jóvenes de esa época. La imagen de mujer perfecta, ama de casa responsable, que se ocupaba sólo de sus hijos y de su esposo era propia de la década anterior; en los ´60 las mujeres se mostraron activas en el mundo de los negocios y en la sociedad. En la década del ´80 la presencia femenina en el mundo de los negocios se hace más fuerte, y esto se refleja en el tipo de traje que llevan las mujeres, con gruesas hombreras que acentuaban la espalda, con el fin de masculinizar su imagen, creando una silueta de tipo triangular.

Se observa cómo, lentamente, gracias a los avances tecnológicos, a sucesos históricos y a los cambios sociales la Moda adquiere autonomía como disciplina y logra instalarse como sistema independiente. Alineándose con la teoría de Bauman (op.cit.) sobre la modernidad líquida se reconoce la multiplicidad de cambios y variaciones, simultáneos o consecutivos, que se dan en la Moda a partir del siglo XX.

### **2.4.1. El Diseño de Autor**

Dentro de la búsqueda de cambios constantes que caracterizan la época actual, aparece un perfil de carácter individualizador de la moda; es decir, una parte de la industria que ya no se basa en la lógica de la producción masiva, sino que busca satisfacer el deseo de individualidad de los sujetos pertenecientes a una sociedad. Dentro de esta línea de pensamiento, el Diseño de Autor se caracteriza por diferenciarse de las tendencias globales a través de la investigación y experimentación de la morfología, las texturas y colores de las prendas, aportándoles una impronta altamente personal a los diseños y un alto valor agregado; pueden citarse como ejemplos nacionales las marcas de Victoria Otero, en cuyo trabajo predomina la sastrería, y la de Cecilia Gadea, reconocida por sus calados laser y bordados. (Ver figuras en Cuerpo C)

Generalmente, las marcas de Diseño de Autor ofrecen colecciones de tipo atemporales y priorizan la exclusividad por sobre la masividad; de esta manera se entiende que en sus colecciones exista una gran variedad de diseños pero que el volumen de producción por cada uno de ellos no sea masivo. El fenómeno de las pequeñas y medianas empresas de indumentaria de Diseño de Autor está en auge en la Argentina.

### **2.4.2. El reciclaje**

Junto a esa búsqueda de carácter individualizador de la moda actual, antes mencionado, se suma el creciente interés social por proteger y cuidar el Medio ambiente. De esta combinación surge una tendencia que invita a reciclar prendas de épocas anteriores, readaptándolas a la época actual. Lo que con esto se consigue es una revalorización de piezas de indumentaria de tiempos pasados, que se define en un nuevo estilo *Vintage* y, en

consecuencia, en un estilo individual para cada usuario. Junto con esta tendencia comenzaron a hacerse populares los negocios de ropa conocidos como Ferias Americanas, donde lo que el cliente puede conseguir son prendas usadas, tanto de tiempos pasados como contemporáneas.

Con el recorrido histórico, que aquí se ha realizado, a través de la evolución del traje se entiende cómo a medida que se avanza en el tiempo los períodos de cambio se hacen cada vez más cortos y simultáneos. De la misma manera se observa cómo gradualmente dejó de priorizarse el aspecto funcional del traje, cobrando mayor importancia el sentido estético y social del mismo.

Las leyes suntuarias que antes regían el uso y las formas del traje según cada estamento social en la actualidad ya no existen; sin embargo, esa misma división hoy queda establecida, de forma evidente o no, por las dificultades económicas de acceso a la compra de prendas de marcas importantes cuyos valores son solamente accesibles para una porción de público determinado.

Estos cambios que se reflejan en la indumentaria fueron el resultado de las alteraciones sociales, culturales, políticas y económicas que se fueron sucediendo y que, de igual modo, influyeron en las producciones artísticas, tal como se analizará en el capítulo siguiente.

A criterio de la autora, sería beneficiosa la incorporación de un espacio curricular dentro de la carrera de Diseño de indumentaria y textil, de la Universidad de Palermo, que se desarrollase en materias correlativas, cuyo contenido abordara la historia del traje, en clases teórico-prácticas donde puedan reinterpretarse las tipologías estudiadas, de cada época, con

el fin de: comprender la relación existente entre el entorno social y la morfología de las prendas, estudiar las variaciones en los patrones de moldería correspondientes a las siluetas de cada período, encontrar materiales alternativos eficientes que permitan en la actualidad reemplazar los utilizados en las distintas épocas pasadas, para la reformulación de los trajes y sus distintos elementos compositivos.

En este sentido, el estudio comprensivo e interpretativo que la autora propone para la incorporación del espacio curricular en la Universidad de Palermo, aportaría a los estudiantes de Diseño de Indumentaria nuevas técnicas de diseño, mayor conocimiento morfológico y mayor capacidad de síntesis y abstracción, en favor de su crecimiento como futuro profesional.

### **Capítulo 3. Breve historia del Arte**

Con el objetivo de desarrollar una correcta definición y diferenciación de las disciplinas Arte y Moda y los alcances de cada una de ellas, se ha abordado en el capítulo anterior el recorrido histórico de la evolución del traje y de igual manera, se analizará en el presente capítulo la evolución de las producciones artísticas desde las de los pueblos del Mundo Antiguo hasta las de la actualidad. Se establecerán paralelismos respecto de los momentos de cambio en cada una de las disciplinas y se estudiará cómo el concepto de Arte ha ido contemplando mayor cantidad de formas y técnicas con el avance del tiempo. Dada la gran extensión del tema pertinente se considerarán los aspectos generales y más definitorios de cada período histórico.

Se tomará como referencia para el desarrollo de este capítulo la información brindada por Gombrich E. H. (1997), y se anexará en el Cuerpo C, del presente Proyecto de Grado, el pertinente recorrido en imágenes visuales que sustenten y permitan una mejor comprensión de la información aquí desarrollada. Gombrich E. H. (op.cit) escribe:

No sabemos cómo empezó el arte. (...). Si tomamos la palabra arte para significar actividades como construir templos y casas, realizar pinturas y esculturas o trazar esquemas, no existe pueblo alguno en el globo que carezca de arte. Si, por otra parte, entendemos por arte una especie de lujosa belleza, algo que puede gozarse en los museos y en las exposiciones, o determinada cosa especial que sirva como preciada decoración en la sala de mayor realce, tendremos que advertir entonces que este empleo de la palabra corresponde a una evolución muy reciente y que muchos de los mayores arquitectos, pintores y escultores del pasado jamás pensaron en ella.

(p.39)



En el pasado, las obras de arte en los pueblos primitivos no eran consideradas como tales, sino como objetos que poseían una función definida. No se cuestionaba la belleza de la pintura o la escultura, lo que se consideraba era su aptitud para ejecutar satisfactoriamente los efectos mágicos requeridos, asociados a ritos y ceremonias.

### **3.1. Arte Antiguo**

El Arte Antiguo es el que contempla el periodo más largo dentro de toda la historia del arte. Referido hacia el año 3.000 a.C., encuentra su origen en las civilizaciones egipcias, donde se creía que el arte, simbólico y religioso, como dice Gombrich E. H. (op.cit.), permitía alcanzar la eternidad. Un claro ejemplo son las pirámides que, elevándose hacia el cielo, se suponía que ayudarían al faraón en su ascensión a la mansión de los dioses, tras su fallecimiento. Los egipcios creían que el cuerpo debía ser conservado para que el alma viviera en el más allá; por lo que preservaban el cadáver mediante un método de embalsamamiento y momificación, para luego colocarla dentro de un sarcófago, en el interior de las monumentales pirámides. Para asegurar, aún más, la existencia eterna del faraón se le ordenaba a un escultor, que esculpiera en piedra un retrato sedente del faraón que se colocaba en el interior de la tumba. Estas esculturas, de grandes dimensiones, macizas y robustas, se tallaban de manera tal que ninguna de sus partes pudiera romperse o dañarse, ya que eso tendría repercusión directa sobre el cuerpo del faraón en el más allá. En algunos casos la escultura del faraón estaba acompañada de otra, con las mismas condiciones, que representaba a su esposa. Hay en este tipo de esculturas una gran simplicidad y solemnidad; el escultor no se preocupaba por los detalles sino por los aspectos esenciales y, en este sentido, se concentraba en las formas básicas, lo que daba como resultado esas imágenes geométricas y rígidas.

Esa misma concentración en las formas básicas para la representación se aplicaba en los relieves y las pinturas que, con la misma función que las enormes esculturas retratos, aparecían en las tumbas. Esta simplificación de las formas en el arte egipcio respondía a que cada cosa debía ser representada en su aspecto más característico y desde el punto de vista más reconocible según la Ley de máxima representación que determinaba cómo debían ser las representaciones y cual debía ser la jerarquía de tamaño según esas reglas. De esta manera la figura humana se dibujaba con la cabeza de perfil y los ojos de frente, la parte superior del cuerpo de frente pero los brazos y las piernas de perfil, ambos pies son vistos de perfil, como si poseyeran dos pies izquierdos. Como explica Gombrich E. H. (op.cit.) “A esta razón obedece que los egipcios, en esas representaciones, aparezcan tan extrañamente planos y contorsionados”. (p.61). Los hombres se representaban en color más oscuro que las mujeres, los criados en un tamaño menor y las escenas de ofrendas o algunas representaciones de la naturaleza aparecen en planos rebatidos. La representación de cada divinidad tenía que ser estrictamente respetada, como en el caso de *Horus*, el dios del sol, que debía aparecer como un halcón, y *Anubis*, el dios de la muerte, que se representaba como un chacal. Estos artistas debían también aprender a escribir para acompañar con símbolos jeroglíficos las imágenes pintadas en papiro o talladas en piedra. Sobre la actividad del artista del antiguo Egipto Gombrich E. H. (op.cit.) escribe:

(...) una vez en posesión de todas esas reglas, su aprendizaje había concluido. Nadie pedía una cosa distinta, nadie le requería que fuera original. (...) Por ello, en transcurso de tres mil años o más, el arte egipcio varió muy poco. (...) Ciertamente, aparecieron nuevas modas y se solicitaron nuevos temas al artista, pero su manera de presentar al hombre y la naturaleza siguió siendo, esencialmente, la misma. (p.67)

De las ciudades – estado griegas, Atenas llegó a ser, según explica el mismo autor, una de las más importantes en la historia del Arte considerando la revolución que supuso la construcción de los primeros templos en piedra, hacia el siglo VI a.C. La sociedad griega era patriarcal y politeísta, con dioses antropomorfos.

Los escultores griegos comenzaron a esculpir en piedra imitando los modelos egipcios y aprendieron de ellos a modelar las figuras erguidas de los jóvenes atletas señalando las divisiones del cuerpo y la musculatura, pero no se conformaron con seguir sólo las reglas establecidas, sino que sintieron interés por probar y descubrir nuevas formas; “Los egipcios basaron su arte en el conocimiento. Los griegos comenzaron a servirse de sus ojos” Gombrich E. H. (op.cit.), (p. 78). Se han hallado pinturas griegas en vasijas y ánforas que eran utilizadas para el almacenamiento de bebidas y alimentos; en estas pinturas, del siglo VI a. C., se observa cómo el artista griego abandonó la creencia anterior de que todo lo que él sabía que pertenecía a la realidad debía ser mostrado, y se propuso en cambio, ya no representar todo desde su punto de vista más reconocible sino, que lo hacía teniendo en cuenta el punto de vista desde el cual estaba siendo observado. Esta revolución del arte griego, del descubrimiento de las formas naturales y del escorzo, tuvo lugar en la época en que los ciudadanos comenzaron a interrogarse acerca de las tradiciones y leyendas antiguas, y en la que surge la filosofía; aun así, los artistas eran considerados una clase inferior, porque trabajaban con sus manos.

El arte griego llegó a su máximo desarrollo cuando la democracia ateniense alcanzó su más alto nivel; en 480 a.C., tras rechazar la invasión de los persas, se emprendieron las tareas de reconstrucción de los edificios y templos que aquellos habían incendiado y saqueado. Estos nuevos templos, como el Partenón, fueron construidos en la Acrópolis, bajo la dirección del arquitecto Ictino y del escultor Fidias, realizados completamente en mármol, con un

esplendor y nobleza que hasta aquel momento se desconocían. Gombrich E. H. (op.cit.) explica al respecto:

El gran despertar del arte a la libertad tuvo lugar en los cien años, aproximadamente, que van de 520 a.C. a 420 a. C. Hacia finales del siglo V los artistas han adquirido plena conciencia de su poder y maestría, de los que su público se hizo eco. Aunque los artistas aún eran considerados artesanos y, tal vez, desdeñados (...) un número creciente de personas comenzaba a interesarse por las obras en sí mismas, y no por sus funciones religiosas o políticas. (p. 99)

Hacia el 408 a. C. la generación de escultores siguiente a Fidias revelan el cambio de gusto hacia la delicadeza y el refinamiento que deriva en un nuevo estilo de columnas, el jónico, de mayor elegancia y estilización. Dentro de este período, conocido como Clásico, fue Praxíteles uno de los escultores de mayor reconocimiento, en cuyas obras desaparece por completo cualquier aspecto de rigidez. Los artistas de esta época buscaban alcanzar en sus obras un ideal de belleza máximo, que no contemplara ningún defecto ni desproporción.

En la generación posterior a Praxíteles, hacia fin del siglo IV a. C. el ideal de belleza y el hieratismo fueron desapareciendo gradualmente; los artistas descubrieron maneras de animar las facciones de sus esculturas aportando expresividad a los rostros y dándole movimiento al cuerpo. Los escultores aprendieron a captar el carácter particular de la fisonomía humana desarrollando así el retrato como nuevo género. El enorme imperio fundado por Alejandro Magno hizo que el arte griego se desarrollara en extensión. Este desarrollo afectó el carácter del último período artístico griego, conocido como arte helenístico. En arquitectura se adoptó un nuevo estilo para las columnas, el corintio, de mayor ornamentación y complejidad. El artista de esta época pretendía conseguir efectos de gran fuerza dramática en sus obras, dotándolas de movimiento y gran expresividad. El arte

de este período perdió gran parte de su antigua conexión con la religión y la magia. Fue en este momento cuando las personas acaudaladas comenzaron a coleccionar obras de arte y a pagar altos precios por ellas.

Durante la conquista de territorios griegos por parte de los romanos el arte permaneció casi inalterable. La mayoría de los artistas que trabajaron en Roma fueron griegos, y la mayoría de los coleccionistas romanos adquirirían obras de los maestros de Grecia o réplicas de ellas. El arte griego se convirtió en un estímulo externo para los romanos.

Hacia el siglo I, con el afianzamiento del Imperio, las formas de arte comenzaron a cambiar tras encomendarse a los artistas nuevas tareas relacionadas con la arquitectura civil, lo que hizo que éstos debieran inventar nuevas técnicas. Con el arco de medio punto, los arquitectos romanos encontraron solución a formas de construcción que les permitieron construir puentes y acueductos, abovedar techos y diseñar diferentes tipos de bóvedas como la de cañón, la de aristas o la bóveda de crucerías. Uno de los edificios romanos más característico es el Coliseo; se trata de una estructura utilitaria, con tres órdenes de arcos, uno sobre otro, para sostener los asientos del interior del anfiteatro, y cada uno de estos tres corresponde a un estilo de construcción griega, siendo el primero una variante del estilo dórico, el segundo de estilo jónico y el último de semi-columnas corintias. El Panteón, el templo dedicado a todos los Dioses, construido entre los años 123 y 128, es el único templo de la antigüedad clásica que sigue aún siendo lugar de adoración tras haber sido convertido en iglesia cristiana; es de planta circular, con muros de siete metros de ancho para sostener la enorme cúpula que posee una abertura en el centro, un óculo, a través del cual se filtra la luz.

Del mismo modo en que tomaron elementos de la arquitectura griega y los aplicaron según sus necesidades, los romanos incorporaron el retrato como género de escultura

indispensable para inmortalizar la imagen de sus antecesores en los ritos funerarios. Pero a diferencia de los griegos, y pese a su solemne utilización, los romanos permitieron que los retratos fuesen realizados por los artistas con la mayor verosimilitud y sin intentos de idealización ni embellecimiento.

Con el deseo de proclamar sus victorias y de describir sus campañas de guerra, los romanos, encargaban a los artistas que emprendiesen la tarea de narrar en una crónica plástica sus hazañas de batalla; un ejemplo de éste tipo de escultura narrativa es la Columna de Trajano, tallada en su totalidad con representaciones de las distintas escenas de la campaña de Trajano. Este tipo de columnas narrativas tenía igual sentido que los arcos de triunfo. Gombrich E. H. (op.cit.) explica que los romanos concedieron gran importancia a una cuidada representación de todos los detalles y a la clara narración de los hechos y que, esto contribuyó a variar el carácter del arte; el propósito más importante ya no era el de la armonía, la belleza o la expresión dramática, sino el de la propaganda.

Hacia el siglo III se observa en la pintura romana que su propósito principal era evocar en los fieles seguidores del cristianismo ejemplos del poder y la clemencia de Dios; todo aquello que no poseía significación era descartado de la representación; las ideas de claridad y sencillez comenzaron a sobreponerse a los ideales de una imitación fidedigna. Este cambio en el pensamiento de la sociedad romana corresponde con el momento de la caída del Imperio; la humanidad comenzaba a preocuparse por otros aspectos al margen de la belleza terrenal, y es por esta desviación del centro de interés que, la gloria del arte griego, su armonía y refinamiento, se pierden en medio del tumulto de guerras, invasiones y revueltas.

### **3.2. Edad Media**

Durante el período de persecuciones a los cristianos no fue posible la construcción de lugares públicos para el culto a la religión pero, cuando el emperador Constantino estableció

el cristianismo como religión oficial del Imperio el conjunto de sus relaciones con el arte tuvo que plantearse de nuevo. Los nuevos lugares de culto no podían tomar como modelos los paganos templos antiguos; en consecuencia, se comenzó con la construcción de grandes basílicas, de planta rectangular, con un ábside semicircular donde se ubicaba el altar y hacia donde los fieles dirigían su mirada; la sala principal donde se congregaban los fieles recibió el nombre de nave central y, hacia los laterales, dos alas, de techos más bajos y separadas de la nave central por una fila de columnas, conformándose así las primeras iglesias cristianas.

La mayor parte de la sociedad en la Edad Media era analfabeta, por este motivo se entiende que hacia el siglo VI el arte tuviera como fin narrar, de forma plástica, los episodios sagrados; de este modo, si su objeto era ser útil, el tema debía ser representado con tanta claridad y sencillez como fuera posible, y todo aquello que pudiera distraer la atención de este principal y sagrado propósito debía ser omitido; paulatinamente la atención se fue centrando en lo estrictamente esencial, según lo explica Gombrich E. H. (op.cit.). De este modo, el arte cristiano del Medioevo se convirtió en una mezcla de métodos primitivos y artificiosos, donde el poder de la observación de la naturaleza que surgió en Grecia hacia el 500 a.C. se abandonó por completo hacia el 500 d.C.

Durante los siglos VII y VIII, en Irlanda e Inglaterra grupos de monjes emprenden la tarea de realizar copias manuscritas de biblias y evangelios y de ilustrarlas. En estas miniaturas las representaciones de figuras humanas, correspondientes a santos y evangelistas, aparecen esquematizadas y rígidas, y acompañan a estas figuras esquemas decorativos abstractos, de líneas entrecruzadas. Con la coronación de Carlo Magno, en el siglo IX, y el establecimiento del sistema feudal, la tradición del arte romano fue ágilmente revivida. Este emperador recuperó la cultura clásica mediante la alfabetización de la corte, la enseñanza de

la literatura clásica y con el llamado a arquitectos italianos que conocían la técnica de sus antecesores. Surge de esta manera un nuevo estilo medieval al que Gombrich E. H. (op.cit.) define de la siguiente manera: "(...) los egipcios plasmaron lo que sabían que existía; los griegos, lo que veían; los artistas del medievo a prendieron a expresar lo que sentían." (p.166). Esos artistas no se proponían crear una imagen convincente de la realidad o realizar obras bellas, sino que deseaban comunicar el contenido y el mensaje de la historia sagrada.

Al aproximarse el año 1000 se implanta en la sociedad un fuerte temor por el fin del mundo debido a la interpretación literal de un pasaje bíblico referido al momento del Juicio Final. En este período, conocido como Románico, las iglesias se realizaban en piedra, mediante técnicas romanas como el arco de medio punto, en algunos casos con planta cruciforme, con escasa ornamentación pero de apariencia robusta y maciza. En Francia comenzaron a decorarse los pórticos de las iglesias con representaciones alusivas a pasajes bíblicos, siendo el de mayor preferencia el del Juicio Final, con la imagen del Cristo Juez en el centro y en mayor tamaño. La representación de estas figuras estaba forzosamente adaptada al marco de encierro. La escultura de esta etapa era dependiente de la arquitectura, es decir, no existía la escultura de bulto exento. Estas esculturas, lejos de parecer naturales como las obras clásicas, resultaban macizas y solemnes.

Los pintores de esta época tenían la libertad de elegir qué colores aplicar de acuerdo a sus gustos dado que no debían cumplir con leyes de representación fidedigna de la realidad; priman en estas obras el oro brillante, azules luminosos, rojos y verdes intensos, al servicio de representaciones sagradas. Aparecen ejemplos de pintura autónomos en frontales y tablas. En estas pinturas las figuras aparecen desproporcionadas, planas, sin corporeidad y no hay referencia espacial con el fin de simbolizar la eternidad de los seres Divinos; sobre esta manera de proceder de los artistas del románico Gombrich E. H. (op.cit.) escribe: "El



verse libres de la necesidad de imitar el mundo de las cosas visibles fue lo que les permitió transmitir la idea de lo sobrenatural". (p.183).

El estilo románico no se prolongó más allá del siglo XII; prontamente aquellas iglesias románicas parecieron vulgares y anticuadas. Esta valoración surgió en el norte de Francia y constituyó el principio del estilo del arte gótico. Principalmente se trató de una innovación técnica tras el descubrimiento de la posibilidad de abovedar las iglesias por medio de vigas cruzadas; lo único que se necesitaba eran delgados pilares y estrechos nervios, pudiéndose suprimir los pesados muros de piedra y colocando en su lugar amplios ventanales. El principio en la construcción de las catedrales góticas era descartar el arco semicircular y lograr que dos segmentos de arco se encontraran en un punto, obteniéndose así un arco apuntado, cuya ventaja era la posibilidad de variarlo, según la voluntad del arquitecto, haciéndolo más chato o puntiagudo. El interior de estas catedrales parece un entretejido de sutiles vigas que conforman una red, que cubre la bóveda, y se deslizan por las paredes. Los pilares, nervios y tracerías que se realizaban con oro y las paredes de vidrios obedecían al deseo de dejar pasar la luz solar y que brillase en representación de la luz Divina, en un acto de conexión del cielo con la tierra. Todos estos recursos y nuevas formulas góticas se observan con claridad en la *Sainte Chapelle* de Francia.

Los artistas góticos comenzaron a contemplar nuevamente la naturaleza para aprender a representar figuras de aspecto convincente, con el fin de proyectar un tema sagrado de la manera más emotiva y veraz posible; de esta manera comenzaron a experimentar en la representación de la perspectiva y el volumen de las figuras. Trabajar para las catedrales era la principal tarea de los escultores del siglo XIII y la labor más importante para los hombres que se dedicaban a la pintura era ilustrar los libros manuscritos y pintar retablos para las catedrales.

Hacia el siglo XIV, con la burguesía ya instalada como clase social, el gusto tendió al refinamiento y a la ornamentación. La construcción de iglesias ya no era la principal tarea de los arquitectos, sino que planeaban edificios civiles en las ciudades que crecían y prosperaban. Los artistas de este momento, el Proto-renacimiento, deseaban avanzar más; querían explorar las leyes de la visión y adquirir el suficiente conocimiento sobre el cuerpo humano y la naturaleza; hicieron uso de la observación directa y de la contemplación para la representación plástica del mundo que los rodeaba. Dos referentes de este tipo de arte fueron Duccio (1255-1318), en Siena, y Giotto (1267-1337), en Florencia. Al llegar a estos intereses el arte medieval alcanzó su fin, dando lugar al comienzo de un nuevo periodo conocido, posteriormente, como Renacimiento.

Sobre las imágenes religiosas del Occidente cristiano desde los tiempos romanos hasta aproximadamente el 1400 d.C., el filósofo Danto A. (op.cit.) explica que “(...) su condición artística no figuraba en la elaboración de las mismas, dado que el concepto de arte aún no había aparecido realmente en la conciencia colectiva.” (p. 25)

### **3.3. Modernidad**

Siguiendo lo expuesto por Gombrich E. H. (op.cit.) el término Renacimiento significa volver a nacer o instaurar nuevamente, y la idea de este renacimiento comenzó a instalarse en Italia desde la época de Giotto. La idea de un renacer se hallaba íntimamente ligada en el espíritu de los italianos a la de una recuperación de la grandeza de la época clásica. Los italianos del siglo XV creían que el arte, la ciencia y la cultura habían florecido durante la época clásica y que eran ellos a quienes les correspondía reavivar el glorioso pasado trayéndolo a una nueva época. Filippo Brunelleschi (1377- 1446) fue el arquitecto de este período al que se le encargó terminar la catedral de Florencia, que era de estilo gótico, y que supo

desempeñarse con acierto gracias a sus principios de construcción y concepción que no habrían sido posibles sin su conocimiento del sistema gótico de abovedar. Brunelleschi no sólo fue el iniciador de la arquitectura del Renacimiento sino que, también se lo considera como el inventor de uno de los elementos más importantes para la historia del arte: la perspectiva matemática, que permitió a los artistas resolver los problemas de la representación espacial. El manejo de la perspectiva aumentó la sensación de realidad en aquellas representaciones. Estos artistas florentinos, como los griegos y los romanos, a los cuales admiraban, comenzaron a estudiar el cuerpo humano en sus talleres tomando modelos vivos en búsqueda del perfeccionamiento y la exactitud. Según explica Gombrich E. H. (op.cit.) los pintores y sus patrocinadores estaban fascinados por la idea de que el arte no sólo podía servir para plasmar temas sagrados sugestivamente, sino que también servía para reflejar un fragmento del mundo real. Alguno de los artistas destacados de este primer período renacentista, el *Cuatrocento*, fueron: Piero della Francesca (1416-1492) y Sandro Botticelli (1446-1510). El período siguiente, el *Cinquecento*, se denominó alto Renacimiento, considerando que fue el momento de los grandes genios: Leonardo da Vinci (1452-1519), Miguel Ángel (1475-1564), Rafael (1483-1520) y Tiziano (1490-1576) entre otros. Este fue el período de los grandes hallazgos debido al estudio en profundidad, por parte de los artistas, de las leyes de la perspectiva y de la anatomía del cuerpo humano. El artista de esta época era un maestro por derecho propio, libre, y con la posibilidad de elegir la clase de encargo que le gustaba, ya sin tener que acomodar sus obras a los deseos de sus clientes. Durante este período la pintura había alcanzado su máxima perfección; los artistas fueron capaces de combinar belleza y armonía, incluso superando a la de las esculturas griegas y romanas antiguas. En contraposición a la belleza y armonía alcanzada, un grupo de artistas comenzó a trabajar en obras menos naturales, menos claras, menos armoniosas y sencillas. Su desdén hacia las formas y colores naturales hizo que las representaciones de los típicos

temas sagrados resultaran distintas, llenas de agitación y dramatismo, con figuras escorzadas hasta la deformación en algunos casos. A este período, que se lo considera como un momento de transición entre el Renacimiento y el Barroco que le continúa, lo denominaron Manierismo y, entre sus representantes se conocen Tintoretto (1518-1594) y El Greco (1541-1614).

El término Barroco fue empleado por comentaristas, una época posterior, en forma peyorativa, para designar el momento en que en la arquitectura comenzaron a emplearse todos los elementos de la arquitectura clásica de forma conjunta, con el fin de conseguir mayor diversidad, suntuosidad y solemnidad. Dos de los arquitectos que trabajaron en estas nuevas formas fueron Francesco Borromini (1599-1667) y Bernini (1598-1680). Se conoce el Barroco como el arte supremo de la ornamentación. En la pintura barroca el énfasis se puso en los tratamientos de luces y sombras, en el desdén por la armonización sencilla y en la preferencia por las composiciones más complicadas. Michelangelo da Caravaggio (1573-1610) y Pedro Pablo Rubens (1577-1640) en Italia, Diego Velázquez (1599-1660) en España, y Rembrandt (1606-1669) en Holanda son algunos de los artistas que se destacaron en la pintura barroca. Cada uno de ellos trabajó de diferentes formas y con distintas técnicas, obteniendo como resultado efectos y estilos diversos, algunos usando la técnica del modelado en claro –oscuro y otros mediante el colorido. Muchos comerciantes enriquecidos, al igual que integrantes de la alta burguesía, quisieron dejar inmortalizado su semblante para la posteridad retratándose con la insignia de su cargo. Sobre esta cuestión Gombrich E. H. (op.cit.) explica:

Los pintores (...) que no sentían inclinación por el retrato, o no poseían talento para el mismo, tuvieron que renunciar a la idea de confiar principalmente en los encargos. A

diferencia de los maestros de medievo y del Renacimiento, tuvieron que pintar primero sus cuadros y tratar de venderlos después. (p.416)

En el programa político del rey Luis XIV de Francia se insertó deliberadamente la ostentación y la magnificencia de la realeza; Versalles, su palacio, se convirtió en el símbolo de su inmenso poder y en el del arte Rococó. Los ambientes refinados y frívolos, en los que el rol de la mujer adquirió mayor importancia, fueron característicos de este período; abundaba la ornamentación y el carácter decorativo era el principal. La pintura rococó, también conocida como pintura galante, era de tipo intimista, con escenas de la vida privada y la mayoría de ellas, escenas amorosas. El arte rococó fue mundano, artificioso, preciosista, idealizado y de colores luminosos, determinado por el gusto y los comportamientos de la aristocracia francesa. Artistas de este tipo de pintura Rococó fueron: Antoine Watteau (1684-1721), William Hogarth (1697-1764) y Thomas Gainsborough (1727-1788).

En Francia, tras la Revolución de 1789, la tradición de los arquitectos y decoradores del barroco y el rococó quedó identificada con el pasado, dado que había sido el estilo de los reyes y de la aristocracia; es el momento de un nuevo renacer del clásico estilo griego, conocido como Neoclasicismo, impulsado por los hombres de la revolución que se tenían por ciudadanos libres; Napoleón, manifestándose como campeón de las ideas revolucionarias, alcanzó el poder en Europa.

En este momento, la profesión del artista, que se enseñaba en academias, dejó de ser desvalorizada. Las academias del siglo XVIII, que estaban bajo el patronazgo real para poner de manifiesto el interés del rey por las artes de su nación, comenzaron a organizar exposiciones anuales de las obras de sus miembros. Debido a estas nuevas formas de venta y exposición los artistas comenzaron a buscar nuevos temas de representación; se sintieron libres de poder elegir como tema desde una escena shakesperiana hasta un suceso del

momento. En todo el arte neoclásico se halla un alto interés por la representación de asuntos históricos; un referente de esto fue Jacques Louis David (1748-1825) en Francia, y Francisco de Goya (1746-1828), de espíritu más crítico en España.

El espíritu romántico de finales del siglo XVIII hizo que dentro de la nueva libertad del artista para la elección de temas, la pintura de paisajes se consagrara como género. La ruptura con la tradición había abierto un campo ilimitado para escoger temas y escenas; “Por primera vez, acaso, llegó a ser verdad que el arte era un perfecto medio para expresar el sentir individual (...)” Gombrich E. H. (op.cit.) (p. 501). John Constable (1776-1837) y David Friedrich (1774-1840) abordaron con maestría la pintura de paisajes románticos. En París, que se había convertido en la capital artística de Europa del siglo XIX, Jean Auguste D. Ingres (1780-1867) y Eugene Delacroix (1798-1863) fueron los pintores románticos más destacados.

El Realismo, como movimiento, recibe su nombre en 1855 cuando el pintor Gustave Courbet (1819-1877) inauguró una exposición individual de sus obras en París, titulada *Le Réalisme*. Courbet no deseaba representar la belleza sino la verdad. En esta nueva tendencia le siguieron Camille Corot (1796-1875) y Jean Francois Millet (1814-1875) decididos a representar la realidad tan verazmente como fuera posible, pintando escenas de la vida cotidiana tales como campesinos en sus tareas rurales.

Édouard Manet (1832-1883) junto con otros artistas contemporáneos “Hallaron que la pretensión del arte tradicional de haber descubierto el modo de representar la naturaleza tal como la vemos descansaba en una concepción errónea”. Gombrich E. H. (op.cit.), (p. 512). Lo que estos artistas plantearon fue que al contemplar la naturaleza al aire libre no se ven objetos particulares, cada uno con su propio color, sino una mezcla de tonos que se combinan en los ojos de quien observa. Este fue el principio el arte Impresionista. Esta

nueva concepción artística, que no se refería solamente al manejo del color al aire libre sino también a las formas en movimiento, condujo a nuevos procedimientos técnicos. Claude Monet (1840-1926) sostenía que toda reproducción de la naturaleza debía necesariamente concluirse en el terreno mismo que se estaba retratando. La técnica de los impresionistas consistía en depositar rápidas pinceladas de color en la tela, preocupándose menos de los detalles que del efecto general del conjunto.

El nombre de este movimiento surge en 1874, en una exposición, derivado de la obra "Impresión: Amanecer" de Monet. Lo que estos artistas hacían era "dar la impresión" de los efectos lumínicos y de las escenas en movimiento; las escenas de baile de Pierre Auguste Renoir (1841-1919) son un claro ejemplo de la espontaneidad con que trabajaban los artistas impresionistas.

Georges Seurat (1859-1891) y Signac (1863-1935) llevaron hasta las últimas consecuencias la técnica impresionista de la pincelada yuxtapuesta, reduciendo cada pincelada a un punto mínimo de color puro, descartando la mezcla de color en la paleta y dejando que esta se produjera en la retina del ojo del observador; es esta mezcla óptica del color la que caracteriza a este movimiento denominado Divisionismo o Puntillismo.

Con la aparición de la cámara fotográfica, simultánea al desarrollo del impresionismo, se descubrieron nuevos ángulos de visión, inesperados hasta el momento, y vistas fortuitas para las composiciones.

Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1890) y Paul Gauguin (1848-1903) que habían asimilado las lecciones del impresionismo y del puntillismo, tomaron las técnicas de pintar con trazos sueltos y colores puros, desarrollándolas cada uno a su manera, ubicándose como artistas independientes, de gran influencia para sus colegas futuros.

Otro de los artistas independientes, de fin del siglo XVIII, fue Henri Toulouse Lautrec (1864-1901), cuya mayoría de cuadros representa dinámicas escenas de burdeles parisinos y *music-hall*; comenzó a trabajar en carteles, como nueva forma artística, que cumplían la función de avisos publicitarios para aquellos locales. Para la realización de sus carteles, a los cuales se relaciona con el origen del Diseño Grafico, se valía de una gran simplicidad en las líneas de dibujo, como resultado de las influencias de las estampas japonesa y los dotaba de un alto carácter decorativo.

### **3.4. Posmodernidad**

Con la Revolución Industrial y el surgimiento de nuevos materiales, como el vidrio y el acero, para la construcción, los arquitectos del siglo XX desarrollaron un estilo completamente nuevo, el *Art Nouveau*. Este es el estilo de la integración, en el que la arquitectura, la pintura, la escultura y el mobiliario, en conjunto, gozan de un alto carácter decorativo. Con predominancia de líneas y formas orgánicas en algunos países, y de carácter más rectilíneo en otros, en el *Art Nouveau* los cuadros y grabados debían presentar formas agradables a la vista antes de que se pudiera discernir qué representaban. Este carácter decorativo e integrador del *Art Nouveau*, también conocido como Estilo 1900, puede apreciarse en los afiches publicitarios de Mucha (1860-1939) y en las construcciones del arquitecto Victor Horta (1861-1947).

Pero la arquitectura del siglo XX no nacería de estos ejercicios de inventiva. El futuro pertenecería a los decididos a empezar de nuevo y a desembarazarse de las preocupaciones del estilo o los adornos (...) Gombrich E. H. (op.cit.), (p.557)

De esta manera, en vez de seguir considerando la arquitectura como una de las bellas artes, los arquitectos más jóvenes rechazaron por completo la decoración y se entregaron a su trabajo atendiendo la funcionalidad como su único fin específico. Los estudiantes de La



Bauhaus de Dessau, escuela de arquitectura, pretendían demostrar que el arte y la arquitectura podían unirse y beneficiarse recíprocamente. Su planteo funcionalista consistía en la creencia de que si “algo” era proyectado para responder a sus fines peculiares podría parecer bello por sí mismo.

Lo que en la actualidad se conoce como Arte Moderno surgió de esos sentimientos de insatisfacción, y de las diversas soluciones que persiguieron los artistas independientes del siglo XIX; la técnica de Cézanne condujo al Cubismo, la de Van Gogh, al Expresionismo, y el estilo de Gauguin que condujo a las varias formas de primitivismo que han tenido lugar. Los expresionistas sintieron intensamente el sufrimiento humano y la pobreza de aquel momento, tanto que sus obras prescinden de armonía y belleza; basta con apreciar alguna litografía de Kate Kollwitz (1867-1945), o alguna escultura de Ernst Barlach (1870-1938) para entender tales efectos. Según explica Danto A. (op.cit.) el cambio desde el arte premodernista al Arte Moderno fue la transición desde la pintura mimética a la no mimética, sin significar eso que la pintura debiera volverse abstracta, sino que “(...) sus rasgos representacionales fueron secundarios en el modernismo, mientras que habían sido fundamentales en el arte premodernista.” (p. 30)

Para los expresionistas, lo único que importaba en arte no era la imitación de la naturaleza, sino la expresión de los sentimientos a través de líneas y colores. Tras esto comienza a contemplarse una idea de arte más puro, basándose exclusivamente en los efectos de color y forma, volviéndose éstos los principios del Arte abstracto o no figurativo, cuyo representante máximo fue el alemán Vassily Kandinsky (1866-1944). Paralelamente, en París, el Cubismo no pretendió abolir por completo la representación figurativa, sino sólo reformarla, considerando la manera de Cézanne, de traducir la naturaleza en formas geométricas. Pablo Picasso (1881-1973) llevó al extremo la técnica de Cézanne y redujo, en

sus obras, las formas de la naturaleza a un esquema plano, dibujando todo desde el ángulo por el cual se advertía con mayor claridad su forma más característica.

Mientras que los cubistas hicieron uso de las técnicas del modelado del color, los Fauvistas como Henri Matisse (1869-1954) trabajaron los colores en grandes planos simples e intensos, siguiendo la manera de Gauguin.

Para artistas como Paul Klee (1879-1940) la forma se presenta primero y el tema después, dándoles esto una gran libertad creadora. Fue esta creciente preocupación acerca de los problemas formales de la representación la que alentó los experimentos de la pintura abstracta, que ya se había iniciado en Alemania con Kandinsky. A tales efectos Piet Mondrian (1872-1944) decidió construir sus obras basándose en los elementos más simples: líneas y colores puros.

Surrealistas, como René Magritte (1898-1967) y Salvador Dalí (1904-1989), anhelaban según explica Gombrich E. H. (op.cit.), crear algo más real que la propia realidad. Interesados en los trabajos de Sigmund Freud respecto del inconsciente humano, los surrealistas, proclamaban entonces que el arte no podía ser producido por el pensamiento consciente, sino que sólo podía producirse a través del inconsciente. En efecto, en sus obras ya no representan lo que ven sino que, buscan representar las confusas escenas de los sueños.

Durante la Primera Guerra Mundial, los Dadaístas se negaban a utilizar pintura y lienzos convencionales con el fin de ridiculizar y abolir la solemnidad del arte. Considerado por algunos como el anti-arte, Marcel Duchamp (1887-1968), se convirtió en uno de sus máximos exponentes.

Simultáneamente, el Constructivismo, surgido en Rusia como un movimiento artístico y arquitectónico se puso al servicio de la propaganda política. El término constructivismo fue utilizado por primera vez en forma peyorativa para describir el trabajo de Ródchenko Alexandr (1891-1956) uno de sus representantes.

Por otro lado, la manipulación de la pintura, independientemente de cualquier motivo o propósito posterior, recibió en Francia, el nombre de Tachismo, en referencia al uso de la mancha. Fue sobre todo el artista estadounidense Jackson Pollock (1912-1956) quien experimentó en ese nuevo modo del arte abstracto de aplicar la pintura, consiguiendo como resultado líneas entrecruzadas. Llamaron a este estilo Pintura en acción o Expresionismo abstracto.

Otros artistas, como Victor Vasarely (1906-1997), pertenecientes al movimiento llamado *Op Art* se interesaron por los efectos ópticos de formas y colores y el modo en el que interactuar en el plano para producir un inesperado efecto óptico. En cambio artistas como Andy Warhol (1928-1987), del movimiento que se conoce como *Pop Art*, intervienen imágenes populares de las tiras cómicas o de la publicidad.

Todas estas novedosas vanguardias se dieron en simultáneo durante el siglo XX, dejando de manifiesto cómo la paulatina disolución de los sólidos esquemas antiguos, sobre lo que era o no Arte, dio lugar a nuevas formas de expresión artística.

### **3.4.1. Instalaciones**

Algunos artistas contemporáneos desechan la pintura, como producción artística, y la sustituyen por otros materiales diversos y novedosos para construir obras que se apartan de los parámetros artísticos, que eran hasta entonces, clásicos o convencionales. Las

instalaciones artísticas son un género de arte contemporáneo que comenzó a tomar fuerza en la década del 60.

Los artistas de instalaciones incorporan cualquier medio o espacio que pueda ser intervenido para crear una experiencia sensorial en un ambiente determinado; suelen utilizar el espacio mismo de la exposición, permitiéndole al espectador transitar e interactuar con su obra. Esta nueva forma de arte permite incluir desde materiales naturales hasta medios tecnológicos como sonido y video.

Algunas instalaciones representan en sí mismas sitios específicos de arte, que sólo pueden existir en el espacio para el cual fueron creadas. Esta característica es la que convierte a las Instalaciones en una forma de Arte Efímero, de carácter perecedero y transitorio, que no deja una obra perdurable en el tiempo, sino de la que, apenas, puede quedar un registro fotográfico. Exponente argentino, contemporáneo, de esta forma artística es Marta Minujin.

Las instalaciones, como forma de Arte Efímero, están concebidas, implícitamente, bajo un concepto de fugacidad en el tiempo y de no permanencia como objeto artístico material y conservable. Se trata de un arte pasajero, momentáneo, proyectado conscientemente para su extinción.

A lo largo de la historia el arte ha ido variando en su concepción, creación y valoración; de esta manera pasó de ser un arte pensado para la conservación en la eternidad por los egipcios, hasta llegar a contemplar esta nueva forma de efímero.

A criterio de la autora, y de acuerdo con el planteamiento histórico anterior, puede entenderse que Arte son aquellas proyecciones plásticas mediante las cuales el sujeto que encara tal actividad proyectual pretende “representar” cuestiones referidas a sus vivencias

reales, imaginarias o emocionales, en favor de la experiencia sensorial del espectador. En este mismo sentido puede entenderse el planteamiento, antes citado, de Gombrich E. (op.cit.) respecto de que no existe realmente el Arte, sino que tan sólo hay artistas. Resulta más fácil entender qué es el Arte pensando primero, en el sujeto que pretende “representar algo” y luego, en las formas y valoraciones estéticas y de calidad.

Sirve esta definición para plantear una de las diferencias, y tal vez la más específica, entre las disciplinas Arte y Moda: mientras que el artista plástico “representa” libremente, el diseñador de indumentaria “diseña” condicionado por la funcionalidad; ambos involucrados en una actividad proyectual a partir de la cual pueden compartir recursos plásticos.

#### **Capítulo 4. Sobre lo eterno y lo fugaz**

Siguiendo con la interpretación anteriormente realizada sobre las Instalaciones como nuevo género y forma de Arte efímero, en medio de una sociedad cuyos límites y determinaciones se han vuelto líquidos-impresos, existen quienes interpretan la Moda como Arte. En este punto, es preciso cuestionarse respecto de “lo que es Arte” y “lo que luce como Arte” considerando no sólo las maneras de exposición, tanto de las obras de Arte como las de Moda, sino también lo eterno de uno y lo fugaz de la otra.

El artista crea una obra finita, es decir que, a su muerte se interrumpe su suministro de nuevas obras artísticas, pero, las ya existentes, pueden ser conservadas en el tiempo. Las obras de arte (a excepción de las instalaciones como ya se ha visto) tienen una permanencia en el tiempo duradera si se cumple con los cuidados respectivos; esto es que, el tiempo y las temporadas pasan y las obras quedan. Se trata de piezas de arte que se re-significan con el correr del tiempo y que, a su vez, pueden funcionar como documentos históricos.

Las prendas de indumentaria en cambio, tienen una vida útil limitada por las temporadas del año y por el desgaste producido por el uso que de ellas se haga; a su vez, en la mayoría de los casos, pierden valor económico de acuerdo al cambio de temporada, de tendencia o por antigüedad, aunque, en este último punto, debe rescatarse la cuestión referida a los trajes históricos, exhibidos en los llamados Museos del Traje, que al igual que las obras de arte, pueden tomarse como documentos históricos. Posiblemente lo único que perdura de las prendas de indumentaria, a excepción (como ya se ha mencionado y se desarrollará a continuación) de los trajes conservados en los museos, es su registro iconográfico.

Se analizarán a continuación algunas aproximaciones a la definición del concepto Tiempo para entender cómo ésta variable permite establecer diferencias entre las disciplinas Arte y Moda respecto de su permanencia y de su utilidad.

#### **4.1. Aproximación a la definición del concepto Tiempo**

El tiempo, en abstracción, no puede ser percibido por los sentidos, es decir, no se puede oler, ni ver, ni sentir, ni tocar; sin embargo, los seres humanos están acostumbrados a “medir el tiempo” valiéndose del uso de relojes. Está claro que una hora es invisible y que, lo que los relojes miden no es el tiempo invisible, sino algo concreto, como puede ser una jornada de trabajo; así lo explica Elias N. (1989) y, de acuerdo con su planteo, “Los relojes son aparatos sujetos a una norma social que discurren según una pauta siempre igual que se repite, cada hora o cada minuto, por ejemplo.” (p.10)

En el Mundo Antiguo y durante la Edad Media, que podrían en este caso considerarse como en estado primitivo de desarrollo, los hombres respondían a la cuestión acerca de la posición de los hechos o de la duración de los procesos en el transcurso de los acontecimientos tomando como referencia algunos fenómenos naturales que, únicos e irrepetibles por naturaleza, eran sucesivos, con pautas similares o idénticas entre sí. Así, los egipcios tomaban como referencia, para el desarrollo de sus actividades, el período anual de lluvias que desbordaban el Río Nilo, o los hombres medievales que contaban con un calendario determinado por las épocas de siembra y cosecha, de acuerdo a las estaciones del año; se trata de un medio de orientación que empleaban los individuos.

La noción de Tiempo puede contemplar múltiples interpretaciones según la disciplina desde la cual se aborde su estudio pero, explica Elias N. (op.cit.) que dentro de la discusión filosófica sobre la naturaleza del tiempo existen dos posturas enfrentadas:

Por un lado, se encuentra uno con la opinión según la cual el tiempo es un hecho objetivo de la creación natural. Por su modo de existir, el tiempo, según los defensores de esta visión, no se diferencia de otros objetos naturales más que por su cualidad de no ser perceptible. Newton fue quizás el más eminente adalid de esta corriente que en la Edad Moderna empezó a declinar. En el campo contrario dominaba la visión del tiempo de una manera de contemplar los eventos que se basa en la peculiaridad de la conciencia humana (...) y que, en consecuencia, subyace como condición de toda experiencia humana. Ya Descartes se inclinaba a esta opinión, que no encontró su formulación mas definitiva hasta Kant, para quien el tiempo y el espacio representan una síntesis a priori (...) simplemente una especie de forma innata de experiencia, esto es, un dato inalterable de la naturaleza humana.

(p.13)

Ambas posturas consideran el tiempo como un dato natural pero, mientras que en la primera su existencia se plantea de forma objetiva, con independencia del hombre, en la segunda, se explica como una representación subjetiva, innata en el ser humano. Esta última concepción ha superado a la primera en niveles de aceptación y es la que en la actualidad rige las actividades humanas en el incesante flujo del acontecer.

Si se considera entonces, el tiempo como una representación subjetiva innata en la naturaleza del ser humano, es necesario entender que no se trata del hombre y la naturaleza como hechos separados, sino del “hombre en la naturaleza”; entiéndase que, el individuo no inventa el concepto de tiempo por sí mismo, sino que aprende desde su infancia tanto el



concepto de tiempo como la institución social que éste representa, aceptando que, como sujeto sociabilizado, crece en una sociedad a la cual pertenecen ese concepto y esa institución. De este modo, tiempo y espacio, se vuelven dos categorías de las que el hombre no puede salirse.

Pareciera que inquietos por esta relación de tiempo - hombre - naturaleza, los impresionistas, se interesaban en representar paisajes naturales en los que se captase la idea del transcurrir del tiempo, valiéndose de técnicas de pinceladas espontaneas, rápidas y sueltas, puestas al servicio de la representación de la fugacidad de las variaciones lumínicas y los diferentes efectos que éstas producían en el entorno.

En efecto, las inquietudes de los seres humanos respecto del transcurrir del tiempo, acompañan, en ocasiones, el deseo de estudiar y conocer el pasado para entender o presuponer como podrá ser el futuro, aceptando que, como experiencia subjetiva a priori, el tiempo es lineal. En este sentido, los recorridos históricos, sobre la evolución de la Moda y del Arte, realizados en los capítulos dos y tres respectivamente, permiten entender o imaginar, al menos en aproximación, qué podría suceder con cada disciplina en el futuro. Y sobre el acto de <<determinar el tiempo>> Elias N. (op.cit) expone que "(...) significa en su forma más elemental, comprobar si una transformación recurrente o no tiene lugar antes, después o al mismo tiempo que otra." (p.59).

De acuerdo con el mismo autor entonces, el desarrollo de la determinación del tiempo en la vida social, junto con la creación de un retículo integrado de reguladores temporales, como relojes, calendarios anuales y los siglos que indican las escalas temporales de la era, es lo que permite la experiencia del tiempo como un flujo uniforme, lineal y siempre igual.

Sin embargo, la consideración del tiempo no ha sido igual en todas las épocas; a medida que el ser humano comenzó a preocuparse con mayor atención sobre el transcurrir del tiempo y

su idea de aprovechamiento, dentro de una escala de producción o bien como regulador social, surgieron en consecuencia, nuevas pautas que debieron ser atendidas. Para entender esta cuestión vale revisar el momento de la Revolución Industrial que, con la concepción Fordista respecto de la optimización del tiempo, la indumentaria también debió responder a los nuevos parámetros del “tiempo acelerado” atendiendo las necesidades creadas de vestir prendas que brindaran mayor comodidad, mayor capacidad de movimiento y mayor practicidad para abordar las actividades cotidianas, tanto hombres como mujeres; y sobre esto Saulquin S. (op.cit.) expone:

Durante la sociedad industrial la civilización occidental, orientada según una dinámica de producción cimentada en el mercado, instauró el imperio de la moda al desprender, de esos esquemas formales o de los modelos que de ellos se desprendían, sus largas series con variantes. Luego basaba los juegos de la moda en las relaciones entre los modelos de alta costura y sus múltiples adaptaciones en la confección seriada, como también en las secuencias de modificaciones que se organizaban a partir de un elemento tipológico dado. (pp. 135-136)

El Tachismo por ejemplo, como forma de producción artística espontánea y de rápida ejecución, fue un indicador más de la influencia directa que la noción de “tiempo acelerado” ejerce también en el Arte.

Habiéndose planteado la definición del tiempo, como regulador social, innato en el ser humano, lineal y de pautas repetitivas puede establecerse entonces como una variable de diferenciación entre las disciplinas Arte y Moda respecto de su duración en él.

#### **4.2. La permanencia en el tiempo de la obra de arte y de la pieza de indumentaria**

Es posible pensar que, por diversos motivos, como rotura o desgaste, entre otros, algunas obras de Arte puedan dejar de existir algún día, sin embargo se estima que no han sido concebidas por sus propios autores como obras finitas; esto significa que durante el proceso de su creación los artistas (a excepción de los artistas de instalaciones) no piensan en el momento en que su obra dejará de existir o de adornar algún ambiente determinado.

En Moda ocurre lo contrario; las prendas de indumentaria son diseñadas y fabricadas a conciencia de su uso finito, limitado en el tiempo. Se trata de una obsolescencia programada, en principio, por el diseñador de indumentaria y, adoptada luego, por los usuarios. El diseñador de indumentaria, desde la etapa proyectual del diseño de una colección, se involucra en su tarea en plena consideración de la finitud de las piezas que está diseñando; finitud que, como ya se ha mencionado antes, está dada por el cambio de estaciones del año y por los cambios mismos que la Moda, como tal, presupone.

Siguiendo el planteamiento anterior y en consideración de la permanencia en el tiempo de las obras de arte y de las prendas de indumentaria como variable de diferenciación entre ambas disciplinas es que puede entenderse el Arte (las obras de arte más precisamente) como “eterno” de acuerdo a su carácter permanente, de duración infinita, sin límites, y la Moda como “fugaz”, efímera, en constante estado de cambio.

De acuerdo con esto último, la Moda no es precisamente eterna o infinita, aunque puede entenderse como un proceso cíclico-circular, donde el inicio es al mismo tiempo el fin si se considera la actividad proyectual regida o dependiente de las estaciones climáticas del año; esto indica que el diseñador de indumentaria asume que su trabajo presente será obsoleto a corto plazo, por lo que se involucra en un siguiente proyecto, de iguales características que

el primero, pero que responderá a las especificidades futuras, repitiéndose éste proceso cíclicamente.

En términos de permanencia en el tiempo tanto para la Moda como para el Arte los museos cumplen un rol de vital importancia.

El mantenimiento y la exhibición de obras de Arte en los museos posibilita al espectador conocer e involucrarse en experiencias sensoriales y, para Danto A. (op. cit) “En el arte las experiencias son impredecibles, son contingentes a causa de algún estado anterior de la mente: la misma obra no afecta del mismo modo a diferentes personas o incluso a la misma persona del mismo modo en diferentes ocasiones.” (p. 204). Esas experiencias sensoriales, que posibilita el museo, no se relacionan directamente con la erudición en la historia del Arte sino que cualquier ciudadano común, sin que importe su profesión y/o vocación, posee la facultad de contemplar las obras de un museo y vivir su propia experiencia sensorial por puro placer contemplativo.

Los museos de Arte no solo se involucran en las tareas de mantenimiento, restauración, conservación y exposición de las obras sino que, también funcionan como espacios que invitan a la reflexión artística, histórica, social y cultural y permiten que a través de las obras se establezca un vínculo entre el artista y el espectador.

En relación directa con la variedad de estilos artísticos existentes, que en el capítulo tres del presente Proyecto de Graduación fueron estudiados, han ido surgiendo museos que, en lineamientos generales, recortan los límites temporales y geográficos que determinan el origen sus colecciones; es decir que, en este sentido, existen museos específicos de Arte antiguo, contemporáneo, latinoamericano, nacional, entre otros. La disposición de la obras de Arte para su exhibición en cada museo se encuentra en relación directa con el estilo o la temporalidad que el museo contemple. A manera de ejemplo pueden citarse, en Buenos

Aires, el Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD), una vieja mansión de estilo francesa, que contempla pinturas, tapices, orfebrería y esculturas de los siglos XIV al XX, situado en Avenida del Libertador 1902, y el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA) ubicado en Avenida San Juan 328. (Ver figuras en Cuerpo C).

Sobre los museos de Arte contemporáneos Danto A. (op. cit.) argumenta:

(...) la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en donde todo arte tiene su propio lugar, donde no hay ningún criterio *a priori* acerca de cómo el arte deba verse; y donde no hay un relato al que los contenidos del museo se deban ajustar. Hoy los artistas no consideran que los museos están llenos de arte muerto, sino llenos de opciones artísticas vivas. El museo es un campo dispuesto para una reordenación constante, y está apareciendo una forma de arte que utiliza los museos como depósito de materiales para un collage de objetos ordenados con el propósito de sugerir o defender una tesis (...) (p.28).

Los museos de indumentaria, o del traje, como se los conoce, coleccionan, preservan e interpretan los trajes y demás objetos de adorno personal, entendiendo que representan una fuente de información para el estudio de la cultura y la sociedad. Así, estos museos funcionan como archivo histórico informativo, para la conservación y preservación de las prendas, permitiendo a estudiantes, profesionales, aficionados o simples visitantes, reconocer y examinar los tejidos de las prendas, evaluar los sistemas de corte y confección, comprender las siluetas de cada época e interpretar los contextos socio-culturales y sus influencias en el traje.

El Museo Nacional del Traje de Buenos Aires, ubicado en la calle Chile 832, es uno de los que podrían citarse a manera de ejemplo. (Ver figuras en Cuerpo C). Sus salas de exhibición están organizadas por épocas y estilos. Las colecciones expuestas, en la mayoría de los casos, se renuevan periódicamente con intención de preservar y cuidar las prendas. Para esto, los sistemas de almacenamiento y guardado contemplan cuáles son las incidencias de la luz, natural o artificial, del polvo y demás factores externos que podrían impedir la buena conservación de las prendas.

A diferencia de los museos de Arte que, en algunos casos, contemplan colecciones de Arte contemporáneo, los museos de indumentaria resguardan colecciones de trajes pasados como patrimonio histórico, no siendo frecuente que incorporen a sus colecciones trajes contemporáneos.

En la actualidad, la mayoría de los museos, tanto los de Arte como los de Moda, se establecen como puente conector entre el pasado y el presente, abordando los cambios y vicisitudes de cada época, ofreciendo al espectador la posibilidad comprender aquellos cambios sucesivos ocurridos en la línea del tiempo. Puede pensarse que funcionarán de igual manera en el futuro, como conector del presente que vendrá con el pasado que, será éste presente. En este sentido, el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA), inaugurado recientemente (1 de septiembre de 2012) podrá representar en el futuro, tal vez, el puente que conecte con el Arte pasado.

## Capítulo 5. El mensaje contenido

De la misma forma en que existe en la sociedad posmoderna una confusión terminológica respecto de lo que es Moda y lo que es Arte, se cae en la incorrecta afirmación de que la Moda “comunica” algo.

Es necesario aclarar que en ninguno de los dos casos, ni en Moda ni en Arte, existe tal “comunicación” dado que, como ya se ha visto, de acuerdo con lo explicado por Valdés de León G. (op. cit.) la comunicación es un atributo exclusivamente humano. Lo que sí puede aparecer y de diferentes maneras en cada una de estas disciplinas, es una idea, un concepto o mensaje contenido, concibiendo que cada artista y cada diseñador plantea su proyecto a partir de alguna emoción, de un concepto motivador o de una idea disparadora.

Similar al carácter de diferenciadora de género atribuido a la indumentaria también puede establecerse que algunas actividades profesionales influyen de manera evidente en el modo de vestir de los individuos. Ciertos tipos de trabajo exigen atuendos funcionales, adaptados a la actividad que se realiza, pudiéndose diferenciar el traje según algunos aspectos referidos a la profesión misma, como militares, mecánicos, empleados bancarios, entre otros, que pueden distinguirse fácilmente por su traje. Lo que esto explica es que, aún carente de capacidad comunicacional, en algunos casos, la indumentaria posibilita la distinción o diferenciación entre los individuos sociabilizados.

En este mismo sentido, es que se establece que la Moda es uno de los principales indicios, más inmediatos, de los cambios políticos, sociales, culturales y económicos.

## 5.1. Intención y contenido de la obra de Arte

Una obra de Arte, como medio de expresión resulta una representación, figurada o no, de algún suceso real o imaginario promovida por alguna experiencia emocional personal del artista. Como tal medio de expresión el artista proyecta en ella la intención de generar en el espectador una experiencia catártica, reflexiva, de rechazo o adhesión, hacia el tema o idea representada. En favor de esto, en la mayoría de los casos, los artistas ponen nombre a cada una de sus obras para enfatizar los efectos plásticos, a modo explicativo, poético o literal.

Es claro que, habiendo aceptado el fenómeno de la comunicación como un acto exclusivamente humano, una obra de Arte por sí misma no comunica; como forma resultante no tiene ninguna capacidad comunicacional, pero sí aparece contenido en ella un mensaje o concepto que, representado por medios plásticos, el artista pretende dar a conocer. Una obra de Arte es justamente, como se ha dicho, un medio de expresión. En la Edad Media, por ejemplo, las obras de Arte religiosas que representaban escenas bíblicas surgían del deseo del artista (o de quien las encomendaba) de transmitir literalmente un mensaje sagrado (para los cristianos); o los grabados de Francisco de Goya (1746-1828) que representan situaciones de la guerra civil española contemporánea al artista, quien por medio de ellos expresaba su espíritu crítico social.

El sujeto, como unidad, autónomo, es el punto de partida de toda creación artística; y como artista, en plena autonomía, pero integrante de una sociedad, su moral y su pensamiento se superponen a la capacidad creativa, haciendo que, en algunos casos y en algunos artistas, el compromiso ético intervenga en la obra de Arte, volviéndolo un Arte “comprometido”, en referencia a situaciones sociales, políticas y culturales como ocurría con las obras de Goya, recién citado, o con las del artista contemporáneo León Ferrari.



La forma de una obra de Arte es la pura expresión plástica del sujeto. Es decir que, la forma artística es tanto el aspecto directamente captable por los sentidos como el modo sensible en que fue realizada; y esto involucra de igual modo al artista y al espectador. De acuerdo con esto, el mensaje contenido y la forma artística se funden en el acto de la creación de una obra, siendo así, la emoción que siente/vivencia el artista y, la estructura física en que la representa. Son el sentimiento y la expresión, aceptando que en las artes plásticas/figurativas el punto, la línea, el plano, el volumen y el color poseen una potencialidad expresiva.

Ocurre, sin embargo, que no siempre el mensaje contenido se identifica de forma directa con el asunto de la obra. Esto es que, en el caso de la no figuración por ejemplo, al no desarrollar el artista en la obra plástica ningún argumento, puede ésta quedar descalificada como “Arte sin contenido”, lo que sería un error, devenido tal vez de un criterio inadecuado, porque incluso en la no figuración, la emoción del artista queda representada en la obra.

Es tan subjetivo el valor que el artista le da al mensaje contenido de su obra que, como resultado y en relación directa, es plenamente subjetiva la interpretación que cada espectador haga de cada obra. Es este uno de los puntos donde más se encuentran emparentadas la Moda y el Arte: la subjetividad con la que son interpretadas, en un devenir de valoraciones personales, estéticas y emocionales.

Hegel (1975), citado por Danto A. (op.cit.) manifiesta sobre las obras de arte y su contenido que, “Lo que ahora despierta en nosotros la obra de arte no es el disfrute inmediato y a la vez nuestro juicio, por cuanto corremos a estudiar a) el contenido, b) los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre estos dos polos” (p.221). El mismo Danto A. (op.cit) explica, en relación a lo expuesto por Hegel, que “Ser una obra de arte significa ser a) *acerca* de algo y b) *encarnar su contenido*.” (p.221)

Posiblemente esta idea del mensaje contenido en cada obra de Arte haya ido variando con el transcurrir del tiempo; es decir que eventualmente la noción de Arte como medio de expresión haya ido afianzándose conforme los artistas fueron aceptados como tales.

En la sociedad posmoderna el surgimiento y la aceptación de nuevos artistas y nuevas formas de arte puede asociarse al deseo y la simpatía por la libre expresión. Danto A. (op.cit.) en referencia al Arte en forma de instalaciones explica que "(...) los artistas se permiten no tener límites en los medios que emplean." (p. 225), volviéndose el Arte más pluralista, más aceptado y más demandado por el público que adhiere a cada artista no sólo por su gusto estético sino también por la identificación con los mensajes que en sus obras puedan estar contenidos.

Sobre esto Brenson M. (1995), citado por Danto A. (op.cit.) expone:

Una gran pintura es una extraordinaria concentración y orquestación de impulsos e informaciones artísticas, filosóficas, religiosas, psicológicas, sociales y políticas. (...) Las grandes pinturas condensan momentos, reconcilian polaridades, sostienen la fe en el inagotable potencial del acto creativo. (...)

[...] Para los públicos que aman la pintura, la experiencia que ofrece esta clase de concentración y coherencia no es sólo profunda y poética, sino también extática, incluso mística. El espíritu está encarnado en la materia [...] No sólo hace que parezca existir un mundo espiritual invisible, sino que parezca accesible, dentro del alcance de cualquiera que reconozca la vida del espíritu en la materia. (...) (p.206)

Esta explicación deja en claro cómo es que cada obra de Arte contiene en sí misma una idea o un mensaje (siendo tal vez el motivo mismo que llevó a su representación) que conecta

espiritualmente al espectador con el artista por medio de la experiencia sensorial, psíquica y emocional que ofrece.

Danto A. (op.cit.) manifiesta que en la actualidad “(...) el arte contemporáneo tiene un rasgo que lo distingue de todo el arte hecho desde 1400, y es que sus principales ambiciones no son estéticas. (...) Lo que vemos hoy día es un arte que busca un contacto más inmediato con la gente de lo que permite el museo (...)” (p.209). Bajo este criterio pueden entenderse el fenómeno de las Instalaciones, como nuevo género artístico antes planteado, y aquellas obras de arte que permiten al público interactuar con ellas, vivir una experiencia sensorial más comprometida y conectarse emocionalmente con la idea que el artista proyectó.

Esto es en consecuencia de las presiones que sufren permanentemente los artistas de hacer algo nuevo y distinto conociendo que el entendimiento de lo que es Arte en la actualidad es suficientemente amplio como para aceptarlas sin reticencias como forma de arte.

La emoción que el artista siente y expresa es el mensaje contenido de la obra de arte, siendo la forma, como la pura expresión plástica, donde se manifiesta el espíritu del artista.

## **5.2. Puesta en escena de la colección de indumentaria y campaña publicitaria**

La Moda, en términos de indumentaria, no es un medio de expresión; resulta de una actividad proyectual de diseño, a través de la cual el profesional diseña prendas que no harán al usuario vivir ninguna experiencia catártica ni reflexionar sobre ningún tema en cuestión, como ocurre con las obras de Arte; simplemente las usará. Es preciso en este punto volver a resaltar que, lo que sí poseen las prendas de indumentaria es un carácter diferenciador de género y, tal vez de estamento social.

Es más frecuente que el diseñador de indumentaria trabaje con conceptos, aislados o en abstracción, como inspiración para el diseño de su colección, y no con sentimientos o vivencias emocionales personales como sí lo hace el artista, teniendo en cuenta que este último expresa sus emociones a través de sus obras plásticas, resultándole éstas como un medio canalizador.

En relación con lo anterior, una obra de Arte es auto-referencial de cada artista, en términos de expresión personal; mientras que, la Moda -una colección de indumentaria más específicamente- está pensada desde el momento en que comienza a diseñarse para ser aceptada y aprobada por el público, siendo los posibles futuros usuarios sus principales referentes.

Se ha visto que en cada obra de Arte hay una idea/mensaje contenido en sí misma, pero en contraste con esto, en cada pieza de indumentaria aislada no la hay.

Aunque si se piensa en la colección a la que una prenda pertenece (aceptando que el trabajo proyectivo del diseñador no fue azaroso) sí puede establecerse que exista también una idea contenida, desprendida del concepto inspiracional y que, puede entenderse con mayor claridad, tal vez, durante el desfile de presentación al público de la colección en cuestión, donde toda la puesta en escena, música, coreografía, estilismo y escenografía, responde estéticamente al concepto inspiracional y está puesta al servicio de transmitir al espectador aquella idea central de la colección.

Resulta el desfile entonces, en términos de muestra, una exhibición efímera adoptada por los diseñadores como medio de representación de su colección, en favor de promover las ventas. Sobre esto Renfrew E. y Renfrew C. (op.cit.) manifiestan:

(...) no todas las piezas de una colección son diseñadas siguiendo un criterio comercial; así las prendas que se muestran sobre la pasarela funcionan como una herramienta de promoción para atraer a la prensa y contribuyen a fomentar la popularidad y la cotización del diseñador. (...) Las casas de moda de prestigio ponen en escena desfiles tanto de alta costura como de *prêt-à-porter*, y se alienta a los diseñadores a crear espectáculos fastuosos y llamativos como preludeo de las campañas publicitarias. (pp. 16-17)

Las presentaciones en pasarela son una manera de exhibir las colecciones en el contexto de una experiencia idealizada, cuyo propósito es el de generar cobertura de prensa y promover las ventas. Así, el consumidor contemporáneo se encuentra asediado por las diferentes alternativas que ofrece la Moda.

La Moda que, como respuesta al deseo de cambio externo, puede estar desprovista de un mensaje contenido en sí misma pero no de sentido, presupone como tal, “lo nuevo” y novedoso; siendo ésta la premisa de la que se parte, explícita o implícitamente, para su promoción. Por encontrarse en estado permanente de cambio, el carácter efímero de la Moda hace que deba estar en promoción publicitaria de manera constante (tanto como Modas por cambio de temporada existan). Esto resulta en la actualidad, en un acoso de mensajes enviados al público / usuarios a través de las publicidades, con el fin de nunca dejar de generar en el usuario el deseo de querer comprar, usar y pertenecer.

Entonces, en Moda, el mensaje aparece contenido en las campañas publicitarias, de difusión masiva en revistas, programas y canales de Moda, siendo, generalmente, de sentido persuasivo.

Dentro de la industria global de la Moda se diseñan colecciones para diversos niveles de mercado. En cada uno de estos niveles, es de suma importancia entender quién es el cliente

/ usuario objetivo y cómo deben ser presentadas las colecciones para responder, en términos funcionales y comunicacionales, a las especificidades y criterios de cada segmento.

Con el motivo de la desfiguración de los límites de la sociedad posmoderna que plantea Bauman (op.cit.) ha quedado expuesta la errónea creencia sobre la capacidad comunicacional de la Moda; pero se ha planteado aquí, cómo es que la Moda “no comunica”, y que cada pieza de indumentaria por sí misma no tiene ninguna facultad comunicacional. Solo puede aceptarse que existe una intención de comunicar o transmitir algo, una idea - un concepto por parte del diseñador durante toda la puesta en escena de un desfile o en una campaña publicitaria, lo que se trataría de la creatividad puesta al servicio del lucro.

Pero las autoras Renfrew E. y Renfrew C. (op.cit.) hacen un planteamiento alternativo, donde podría considerarse, (sólo como caso específico, a criterio de la autora del presente proyecto de Graduación), la posibilidad de que una prenda cargue con un mensaje, (Ver figura en Cuerpo C) en este caso político; y así lo explican:

La moda es reflejo de la sociedad y, a menudo, los diseñadores hacen referencia en sus colecciones a los cambios que tienen lugar en el ámbito de la política. Los mensajes expresados en las prendas que vestimos pueden ser subversivos o consistir en una osada declaración de principios para provocar una reacción. Katharine Hamnett es famosa por haber inventado la camiseta con eslogan en los años ochenta; estas camisetas, que ahora se han convertido en un icono, tenían una forma básica y eran de color blanco, con grandes letras de color negro y trazo grueso, que transmitían mensajes socio-políticos, por ejemplo, declaraciones contra la guerra. (p.66)

Respecto de las diferencias aquí planteadas entre las disciplinas Arte y Moda, en lo referido al mensaje contenido en cada una de ellas, sería preciso reflexionar, a modo final, sobre la forma de trabajo en cada caso.

El artista, en autonomía, trabaja en su obra de manera independiente, es decir, sin la colaboración (al menos emocional) de sujetos externos al proyecto; entendiéndose esto como motivo principal de la relación directa existente entre la forma artística y el mensaje contenido sobre la experiencia emocional del artista. En Moda en cambio, se trata de un proceso que abarca varias etapas productivas, que puede iniciarse con el trabajo del diseñador de indumentaria para luego terciarse en cada etapa de desarrollo; de este modo, y habiéndose entendido que la Moda como tal, no puede ejercer ningún acto comunicacional, debido a que ninguna prenda en sí misma puede representar un mensaje, (el caso del mensaje político explicado por Renfrew E. y Renfrew C. (op.cit) sería un caso particular) se comprende que el mensaje contenido en las campañas publicitarias o en las puestas en escena, ha sido producto del trabajo de un equipo publicitario, de relaciones públicas o de marketing, pero no planteado por el mismo diseñador.

## Conclusiones

En el contexto de la Posmodernidad, o de la Modernidad líquida como la plantea Bauman (op.cit), las nuevas tecnologías, internet y las redes sociales que hacen al mundo más interconectado, permiten hoy, que el Arte y la Moda crucen fronteras, al menos de forma virtual y, brindan la posibilidad de “conocer” sin tener que realizar demasiados esfuerzos físicos; en cuestión de segundos cualquier sujeto puede buscar y conocer sobre un artista, un diseñador o alguna obra específica.

La posibilidad que brindan los museos de hacer recorridos virtuales por las instalaciones del museo a través de su página web ofrece al espectador una oportunidad de conocer y aprender sin moverse de su casa; a su vez, en términos alegóricos, acorta virtualmente distancias físicas haciendo posible que, por ejemplo, un argentino, desde su casa en Buenos Aires, conozca el *Musée de l' Orangerie*, en París, Francia. Pero este modo virtual de conocer y aprender sobre obras de arte y artistas trae consigo aparejada una cuestión debatible, y es que, lo que el espectador virtual “conoce” no es la obra de Arte real, sino una imagen visual que la representa (una fotografía).

En Moda ocurre algo similar; las páginas web de las marcas de indumentaria o de diseñadores se ponen al servicio de brindar información y mostrar sus colecciones, ofreciéndole al usuario no sólo la posibilidad de conocer lo nuevo sino también, en algunos casos, de comprar a través de ese sistema. La posibilidad de comprar revistas de Moda extranjeras, la televisación o publicación virtual de desfiles de Moda nacionales e internacionales hacen que los usuarios puedan mantenerse conectados con las tendencias mundiales, pudiendo conocer lo que ocurre en simultáneo en distintos países.

Estos sistemas, en función de difusión propagandística y/o publicitaria o no, son los que hacen que en la actualidad el gusto por la Moda y el Arte y el conocimiento sobre éstas se



vuelvan globales, más abarcativas y de mayor alcance en términos de la desfiguración de los límites.

Respecto de la problemática detectada por la autora referida a la confusión terminológica entre las disciplinas Arte y Moda, ha quedado expuesto cómo la equivocada interpretación de la Moda como forma de Arte se debe principalmente, a la falta de límites claros establecidos y a la posibilidad de que todo adopte su forma más conveniente según el momento y la necesidad, siendo éstas las características que definen, en términos de liquidez, a la posmodernidad como la plantea Bauman (op.cit.)

Mientras que la Moda responde a fines prácticos y funcionales específicamente, el Arte en sí mismo no cumple con ningún propósito más que el ser un medio de expresión para el artista. Aún con todas las vicisitudes que el Arte y la Moda han sufrido a lo largo del tiempo el carácter de útil de la Moda y el del placer contemplativo del Arte, en servicio de una experiencia catártica, han permanecido inalterables.

Uno de los objetivos del presente Proyecto de Graduación, derivado del principal (que era establecer una correcta definición y diferenciación de cada disciplina), refería a la posibilidad de plantear qué rumbos podrían tomar la Moda y el Arte en el futuro, y tal como se planteaba en el capítulo cuatro respecto del transcurrir del tiempo y, del tiempo como variable de diferenciación entre las disciplinas Arte y Moda, a criterio de la autora, puede concluirse que difícilmente la Moda vuelva a sufrir algún momento de cambio tan significativo como lo fue el abandono del corsé hacia la liberación femenina; podrán existir variaciones morfológicas de menor envergadura, cambios sutiles referidos a los nuevos tejidos y sistemas de confección y, cambios concernientes al diseño mismo, pero considerando la liberación del rol femenino en la sociedad a partir de la Revolución Industrial no se considera que sea posible una vuelta al uso de las siluetas rígidas y encorsetadas que oprimían el cuerpo y el ser femenino. En

favor de esto, el carácter individualizador de la Moda podría afianzarse debido al auge del que están participando las marcas de indumentaria de Diseño de Autor y esto iría en detrimento de las grandes empresas de marcas de indumentaria masivas.

En sentido específico, contemplando los avances en el desarrollo de nuevas tecnologías es preciso indicar que los sistemas de producción dentro de la industria textil podrían aún seguir sufriendo nuevas mejoras o especificidades técnicas, en lo referido a los textiles y a los sistemas de producción.

Respecto de las diferentes tipologías de indumentaria, la autora considera que todas ellas podrían sufrir modificaciones referidas a su morfología, volumen, textiles y avíos empleados pero, existe una tipología que permanecerá inalterable: el pantalón; debido por un lado, a que concebida desde la moldería, a partir del estudio anatómico, resulta de una alta efectividad funcional, (recuérdese que durante la Modernidad las calzas de los hombres se cortaban en tejido plano, copiando la forma de la pierna, hasta resolver aquella intrincada moldería en la del pantalón –contemplando “el tiro”- tal como se conoce en la actualidad), y por otro, debido a su implicancia social, como tipología *unisex*, indicadora de la igualdad de importancia de género en los roles sociales a partir de la Primera Guerra Mundial.

En cambio, con el Arte no ocurre lo mismo. Es difícil imaginar cómo puede llegar a ser el Arte futuro; en palabras de Danto A. (op.cit.) “La imposibilidad de imaginar el arte futuro es uno de los límites que nos mantienen encerrados en nuestro propio presente.” (p. 20). Esto se debe a la espontaneidad y libertad con la que el artista trabaja y, como se ha visto, a la relación directa existente entre los sentimientos o vivencias del artista con sus representaciones. Incluso contemplando las instalaciones, como nuevo género artístico puede entenderse que cualquier nuevo género, inesperado, sorprendente y hasta cuestionable puede surgir en un momento indeterminado.

Pretendiendo establecer qué rumbos podrían tomar estas disciplinas siguen marcándose las diferencias entre ellas. La imposibilidad de determinar (o intentar hacerlo) cómo podrá ser el Arte en el futuro se debe principalmente a que no responde a fines funcionales, por lo tanto puede adoptar cualquier forma y, a que nace de la experiencia emocional del artista; la Moda en cambio, sí permite reflexionar sobre cómo podrá resultar en el futuro o, realizar algunas aproximaciones, dado que sí responde a principios funcionales, encontrando su origen en la necesidad humana de cubrir y/o proteger su cuerpo y es ésta característica la que permanecerá inalterable; el diseñador de indumentaria diseña a priori, siguiendo su lineamiento estético, para cumplir con la funcionalidad.

Entonces, puede concluirse, tras el estudio previo que la Moda no es Arte; funcionan como disciplinas independientes, pudiendo nutrirse una de la otra, aceptando los posibles solapamientos de acuerdo al uso de técnicas plásticas proyectivas. Se trata de dos disciplinas en las que el criterio objetivo es nulo.

Si es Moda se “usa”, si es Arte “representa”. Pero si “algo” que morfológicamente responde a una tipología de indumentaria pero que está intervenida o proyectada de manera artificiosa o estructural, como suelen exhibirse en algunos desfiles de Moda, utilizando materiales convencionales o no, no puede entenderse más que como forma de Arte dado que, como prenda de indumentaria no respondería a las especificidades de uso. Renfrew E. y Renfrew C. (op.cit.) lo explican del siguiente modo:

Algunas colecciones de diseñador se basan en una idea de la moda entendida como obra de arte o como colaboración entre artistas, y aunque es posible que estas piezas ejerzan cierta influencia sobre los diseñadores de moda, no suelen ser consideradas

prendas de moda, ya que no han sido creadas para ser utilizadas como tales, sino para ampliar nuestra percepción de la idea de indumentaria. (p.32)

Similar, pero en sentido contrario, ocurre que algunos sujetos se refieren, equívocamente, a las prendas de Alta Costura como Arte, en consideración del trabajo artesanal y exclusivo que éstas puedan implicar y relegando a un segundo plano su función principal, la de cubrir el cuerpo. En este caso, lo único que las piezas de Moda de Alta Costura podrían compartir con las obras de Arte es el carácter de únicas.

Considera la autora que la Moda, como disciplina independiente, puede valerse por sí misma, sin que sea necesario elevarla a la categoría de Arte, actitud que puede ser entendida como respuesta al supuesto carácter de frívola y superficial del que, en ocasiones, se la acusa; y resultaría, al menos cuestionable, esta acusación considerando que, el Arte, como algo abstracto y de tan difícil determinación, en términos estrictamente de vitalidad o funcionalidad, podría definirse como “innecesario” para el vivir del hombre. Esto quiere decir que el Arte no responde a ninguna funcionalidad, ni suple ninguna necesidad básica del ser humano; sin embargo resulta imposible pensar en un mundo sin Arte.

Aun así, tanto la Moda como el Arte son dos disciplinas de las que no se concibe ya que el mundo pueda prescindir.

## **Bibliografía de referencia**

- Boucher Francois, 2009, *Historia del traje en occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, editorial Gustavo Gili.
- Brenson M., 1995, *Culture in Action: A public Art Program of Sculpture Chicago*, Seattle, Bay Press. Citado en Danto Arthur C., 2009, *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, editorial Paidós.
- Danto Arthur C., 2009, *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, editorial Paidós.
- Elias Norbert, 1989, *Sobre el tiempo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (FCE)
- Gombrich Ernest H., 1997, *Historia del arte*, Madrid, editorial Debate.
- Hegel G. W. F., 1975, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, Oxford, Clarendon Press. Citado en Danto Arthur C., 2009, *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, editorial Paidós.
- Jameson Fredric, 1996, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, editorial Trotta.
- Lipovetsky Gilles, 2006, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, editorial Anagrama.
- Raiberti Monica, 2012, *Aspectos sensibles e intelectuales del diseño*, recuperado el 10/3/12, disponible en <http://foroalfa.org/articulos/aspectos-sensibles-e-intelectuales-del-diseno>
- Renfrew Elinor y Renfrew Colin, 2010, *Creación de una colección de moda*, Barcelona, editorial Gustavo Gili, SL
- Saulquin Susana, 2010, *La muerte de la moda, el día después*, Buenos Aires, editorial Paidós.

-Thornton Sarah, 2009, *Siete días en el mundo del arte*, Buenos Aires, editorial Edhasa.

-Traversa Oscar, 2010, Prólogo en Saulquin Susana, 2010, *La muerte de la moda, el día después*, Buenos Aires, editorial Paidós

-Valdés de León Gustavo, 2010, *Tierra de nadie. Una molesta introducción al estudio del Diseño*, Buenos Aires, editorial Universidad de Palermo.

-Worsley Harriet, 2004, *Décadas de moda*, Barcelona, editorial Konemann.

## **Bibliografía**

- Acevedo Díaz Carmen, 2011, *Moda: nuevo diseño argentino*, Buenos Aires, editorial Olmo.
- Bauman Zygmunt, 2008, *Vida de consumo*, Buenos Aires, editorial Fondo de cultura económica.
- Boucher Fracois, 2009, *Historia del traje en occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona, editorial Gustavo Gili.
- Brenson M., (1995) *Culture in Action: A public Art Program of Sculpture Chicago*, Seattle, Bay Press. Citado en Danto Arthur C., 2009, *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, editorial Paidós.
- Danto Arthur C., 2009, *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, editorial Paidós.
- Elias Norbert, 1989, *Sobre el tiempo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica (FCE)
- Gombrich Ernest H., 1997, *Historia del arte*, Madrid, editorial Debate.
- Hegel G. W. F., 1975, *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts*, Oxford, Clarendon Press. Citado en Danto Arthur C., 2009, *Después del fin del arte, El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, editorial Paidós.
- Jameson Fredric, 1996, *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, editorial Trotta.
- Lipovetsky Gilles, 2006, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, editorial Anagrama.
- Pinto Felisa y Cancela Delia, 2008, *Moda para principiantes, Vanguardias del siglo XX*, Buenos Aires, editorial Era naciente.

- Raiberti Monica, 2012, *Aspectos sensibles e intelectuales del diseño*, recuperado el 10/3/12, disponible en <http://foroalfa.org/articulos/aspectos-sensibles-e-intelectuales-del-diseno>
- Renfrew Elinor y Renfrew Colin, 2010, *Creación de una colección de moda*, Barcelona, editorial Gustavo Gili, SL
- Saulquin Susana, 2010, *La muerte de la moda, el día después*, Buenos Aires, editorial Paidós.
- Thornton Sarah, 2009, *Siete días en el mundo del arte*, Buenos Aires, editorial Edhasa.
- Traversa Oscar, 2010, Prólogo en Saulquin Susana, 2010, *La muerte de la moda, el día después*, Buenos Aires, editorial Paidós
- Valdés de León Gustavo, 2010, *Tierra de nadie. Una molesta introducción al estudio del Diseño*, Buenos Aires, editorial Universidad de Palermo.
- Worsley Harriet, 2004, *Décadas de moda*, Barcelona, editorial Konemann.