



Arte/Moda: Intersecciones

Alexis Carreño
Editor



Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

COLECCIÓN ESCRITOS DE OBRAS

Arte/Moda: Intersecciones

Alexis Carreño
Editor

av Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

COLECCIÓN ESCRITOS DE OBRAS

Ediciones Departamento de Artes Visuales
Colección Escritos de Obras

Arte/Moda: Intersecciones

Alexis Carreño (Editor)

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes de la Universidad de Chile

Las Encinas 3370, Ñuñoa
Página Web: <http://www.artes.uchile.cl/artes-visuales>
e-mail: artevis@uchile.cl

Director Departamento de Artes Visuales
Luis Montes Becker

Subdirector Departamento de Artes Visuales
Daniel Cruz

Director Extensión y Publicaciones
Francisco Sanfuentes

Coordinación Extensión y Publicaciones
María de los Ángeles Cornejos

Diseño y diagramación
Rodrigo Wielandt

Periodista
Igora Martínez

Imagen de portada
Cortesía de SISA, estudio de moda.
Abrigo de lana y una blusa de algodón pima. F/W 2013.
Foto: Ignacio Santa María
Arte: IV Estudio / SISA
Maquillaje: Maida Cardemil
Modelo: Cristine WLM

Inscripción N° 285828
Registro ISBN N° 978-956-19-1053-9
© 2017 Impreso en Chile / Printed in Chile



Índice

Introducción

Arte/Moda: Intersecciones

Alexis Carreño 09

La categoría estética de lo nuevo:

El arte de las vanguardias y la moda moderna

Pablo Núñez Gutiérrez 27

Ponencia Arte/Moda

Ximena Zomosa 37

Retales y Relatos

Rodrigo Bruna 45

JD para Intersecciones

Juana Díaz 55

Presentación SISA para seminario Arte/Moda

SISA 61

12-NA

Mercedes Martínez

Mariano Breccia 75

La paradoja de reducir complejidad a partir de la complejidad	
Paulina Fernández para AdeAntonio	79
El mundo que queremos	
Jorge Castañón	89
Moda y reelaboración del cuerpo vestido: las bases metodológicas del diseño de vestuario escénico	
Maite Lobos	95
El Diseño Teatral: articulaciones escénicas y problemáticas visuales para un vínculo entre Moda y Arte	
Rocío Troc Moraga	107
Enfoque: el cruce del cine y la moda para la creación de personajes	
Francisca Román Toro	125
Biografías	131



Fig.1. Registro Seminario *Intersecciones: Arte/ Moda*, 24, 25 y 26 de Mayo, 2016. Foto: Yasna Inostroza/ MAC.

Introducción

Arte/Moda: Intersecciones

Alexis Carreño

Más que preguntarse si la moda es arte, el seminario “Arte/Moda Intersecciones” (Museo de Arte Contemporáneo, 24, 25, y 26 de Mayo, 2016) exploró los puntos de convergencia y divergencia entre estas disciplinas a través de la presentación de ponencias de artistas que han usado el vestido y la moda como soporte y tema de sus proyectos visuales, y de diseñadores que se han inspirado en la historia del arte o usado estrategias artísticas para crear indumentaria¹ (Figs. 1, 38 y 39). Este seminario trató la moda como una forma de arte e hizo eco de las ideas de la historiadora Ann Hollander quién afirmó que la indumentaria debe ser estudiada como la pintura y conectada a la “tradición creativa del hacer a través de la imagen.”²

La moda y el arte en el contexto internacional

El arte es definido como una manifestación simbólica de la alta cultura (por ejemplo, la pintura, la escultura, y las instalaciones); en contraste, la moda es considerada una industria creativa vinculada con

¹ Linda Welters y Abby Lillethun definen moda como “los estilos cambiantes del vestido y la apariencia que son adoptados por un grupo de personas en un tiempo y espacio determinado.” Ver, Linda Welters and Abby Lillethun, “Introduction”, in *The Fashion Reader*, xxvi-xxx (Oxford; New York: Berg, 2011). Para la socióloga Yuniya Kwamura, el vestido es simplemente la ropa, un producto material tangible mientras que la moda es un producto simbólico. Ver, Yuniya Kawamura, *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies* (Oxford-New York: Berg, 2005). Por otro lado, de acuerdo a Mary Ellen Roach-Higgins y Joanne Eicher, el vestido es más que ropa, incluyendo todo tipo de modificaciones y suplementos corporales, como el peinado, el maquillaje, los accesorios y la postura, entre otros. Ver, M.E. Roach-Higgins and J.B. Eicher, “Dress and Identity,” *Clothing and Textile Research Journal* (Fairchild) 10, no. 4 (1992): 1-8. En este mismo sentido, Pia Montalva, siguiendo a la socióloga Joanne Entwistle, define indumentaria como aquellos “elementos tridimensionales cuya forma ha sido diseñada para encajar o envolver alguna parte del cuerpo (pantalón, zapato, camisa, guante, reloj, anillo, collar, aro, gorro, etc.); bidimensionales que carecen de una configuración predeterminada y cuyo aspecto final dependerá directamente del modo como se ubiquen y sustentan alrededor del cuerpo (poncho, manta, frazada, bufanda, pañuelo, etc.) y otros como la pintura cosmética y los tatuajes que no pertenecen a priori a ninguna de las dos categorías anteriores y, sin embargo, al revestir la piel, y por añadidura al cuerpo, participan de ambos estados.” Ver Pia Montalva, *Tejidos Blandos: Indumentaria y violencia política en Chile, 1973-1990* (Santiago : Fondo de Cultura Económica , 2013), p. 35.

² Anne Hollander, *Seeing Through Clothes* (Berkley-Los Angeles-London: University of California Press, 1993), p. xvi.

la cotidianeidad. El status artístico de la moda ha sido cuestionado debido a su condición efímera considerada opuesta al carácter “eterno” y “espiritual” del arte. Artistas y teóricos han criticado sistemáticamente estas características atribuidas al arte, sin embargo, tales ideas todavía influyen fuertemente en la noción de la moda como una práctica inferior y alejada del arte. Actualmente, en las sociedades industrializadas, la moda y el arte se constituyen como sistemas con lenguajes, ciclos y formas de exhibición propias de cada disciplina.³ Así, es posible argumentar que las diferencias entre ellas están menos relacionadas con los objetos en sí mismos—la moda y el arte son creaciones estéticas—que con sus lugares de intercambio social, simbólico y económico.

A través de la historia, se pueden encontrar numerosos puntos de contacto entre los sistemas del arte y la moda. Por ejemplo, el uso de la indumentaria por artistas visuales se puede ilustrar, desde una perspectiva crítica, con la obra “Vanitas: Vestido de carne”, realizada en 1997 por la canadiense Jana Sterback, que se refiere a la objetualización de las mujeres en la cultura occidental. También, desde una perspectiva crítica, la moda como sistema es criticada por la artista K8 Hardy quien en el año 2012 presentó, en la Bienal del *Whitney Museum*, treinta vestidos hechos de materiales reciclados que fueron desfilados por modelos profesionales. El concepto de esta performance derivó de la oposición de Hardy a la producción, labor y daño medioambiental generados por algunas prácticas de la industria de la moda.

Otro modo de entender la relación entre el arte y la moda es a través del trabajo de diseñadores que se han inspirado en el arte para crear colecciones. Por ejemplo, Yves Saint Laurent confeccionó su icónico *Mondrian Dress* (1965) basado en una pintura del artista constructivista ruso. Recientemente, Karl Lagerfeld hizo la escena de arte contemporáneo el tema central de su colección 2014 para Chanel: la pasarela evocó una galería de arte minimalista donde obras de arte hechas por el diseñador

³ Adam Geczy and Vicki Karaminas, “Fashion and Art: Critical Crossover,” en *Fashion and Art* (London, New York: Berg, 2012).

alemán fueron exhibidas (Fig.2). El 2015, los holandeses Victor & Rolf presentaron una colección de alta costura denominada *Wearable Art* en la cual transformaron reproducciones de pinturas en vestidos en un desfile similar a una performance de arte (Fig.3). El trabajo de estos diseñadores se mostró en la exposición “Viktor & Rolf: artistas de la moda” en la *National Gallery of Victoria* el 2016.

La conexión entre arte y moda también se ha materializado en colaboraciones entre artistas y diseñadores. Salvador Dalí y la italiana Elsa Schiaparelli crearon numerosas obras en conjunto; entre ellas, el famoso *Shoe Hat*, y el *Tears Dress*, cuyo estampado da la ilusión de una tela rasgada. Artistas contemporáneos y diseñadores han continuado con este tipo de proyectos. El año 2016, Vanessa Beecroft colaboró con Valentino en una serie de fotografías y videos para mostrar la colección de pre-otoño de la casa italiana. Los modelos fueron registrados sentados o parados vestidos con pantalones e impermeables inspirados en la estética de las fotografías, performances y films realizados por Beecroft.

La figura del diseñador de moda como artista problematiza aún más la intersección entre el arte y la moda. A comienzos de la década de los 80, los japoneses Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo de *Comme des Garçon* e Issey Miyake revolucionaron la moda occidental proponiendo una nueva relación entre el cuerpo y la vestimenta; sus vanguardistas diseños fueron inmediatamente ligados al arte y la arquitectura (Fig.4). Yamamoto y Kawakubo deconstruyeron la noción de vestimenta ajustada y entallada que caracteriza a la cultura occidental a través del uso de colores oscuros, formas asimétricas y telas rasgadas con bordes y bastas deshilachadas. Por su parte, el trabajo de Miyake ha sido mostrado en numerosas exhibiciones en museos y una de sus creaciones apareció en la portada de la prestigiosa revista *Artforum* en 1982. Los editores de *Artforum*, el filósofo Germano Celant y la crítica de arte y moda Ingrid Sischy, afirmaron que la moda no era arte, pero que el uso y reuso de los estilos históricos en la moda eran similares a las prácticas contemporáneas de apropiación realizadas por los artistas visuales de la época.



Fig. 2. Chanel, Karl Lagerfeld, colección *Ready-to-wear*, 2014.



Fig. 3. Viktor & Rolf, colección *Wearable Art*, 2015.



Fig. 4. *Comme des Garçons*.



Fig. 5. Exhibición *Alexander McQueen: Savage Beauty*, *Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 2011.

El trabajo de estos diseñadores japoneses cimentó el nacimiento de la llamada moda conceptual. Este término se aplica a indumentaria producida en el contexto de la industria de la moda, pero basada en un diseño reflexivo con temas profundos que aproximan la moda al arte. Por ejemplo, para el desfile de la colección *Afterwords* del diseñador Hussein Chalayan, las modelos transformaron muebles en indumentaria inspirada en la huida de refugiados turcos desde Chipre en la década del 70.

El fenómeno de las exposiciones de moda en museos de arte ha complicado y expandido aún más los límites del arte y la moda. *Alexander McQueen: Savage Beauty* realizada en el *Metropolitan Museum of Art* (Nueva York, 2011; *Victoria & Albert Museum*, Londres, 2014) exhibió alrededor de cien piezas realizadas por el célebre diseñador británico cuya estética fue vinculada al romanticismo europeo. *Savage Beauty* es considerada crucial en la apreciación contemporánea de la moda como una forma de arte (Fig. 5).

En octubre del 2017, y tal vez, un poco tardíamente, el departamento de arquitectura y diseño del MoMA abrió la primera exposición dedicada a la moda en aproximadamente setenta años (la anterior se realizó en 1944). *Items: Is Fashion Modern?* se centró en objetos más que en diseñadores y analizó el impacto social, económico y estético de prendas como el jeans Levi's 505, los bototos *Doc Martin* y el famoso *Little Black Dress* de Chanel.

La moda y el arte en el contexto local

Para iniciar la discusión sobre el arte, la moda y la indumentaria en el contexto chileno es posible mencionar, dos estudios que, desde perspectivas diferentes y abarcando períodos históricos específicos, han explorado este tema. La historiadora Isabel Cruz en “El Traje Transformaciones de una Segunda Piel,” argumenta que el traje barroco –compuesto de grandes volúmenes, telas oscuras y excesivo uso de

adornos– reflejó las características de la arquitectura de la época.⁴ Así, las cúpulas de las iglesias encontraron eco en las abultadas faldas barrocas.

Por su parte, la historiadora Pía Montalva, en uno de los capítulos del libro “Morir un Poco: Moda y sociedad en Chile, 1960-1976,” aborda la conexión entre arte y moda a través del trabajo del diseñador Marco Correa.⁵ Las modernas siluetas de Correa adornadas con elementos de inspiración pre-colombina llegaron incluso a ser exhibidas en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1972.⁶ Ésta fue una de las primera exposiciones de moda realizada en el museo con el auspicio de su director, Nemesio Antúnez, quién afirmó que la moda era “otra forma de arte.”⁷ Correa también innovó los tradicionales desfiles presentando sus colecciones en eventos que incluyeron danza y música en vivo que pueden considerarse similares a un *happening*.⁸

Desde el punto de vista de las exhibiciones, dos muestras se han dedicado al arte y la moda en Chile. El año 2000, la galería Palma-Valdés organizó “Vestir el Arte” que mostró trajes diseñados por artistas que, posteriormente, fueron interpretados y confeccionados por diseñadores de moda. Así, por ejemplo, la artista Caty Purdy diseñó un vestido largo hecho con pieles de animales ejecutado por Soledad Márquez, y Bruna Truffa y Rodrigo Cabezas diseñaron una polera confeccionada con material reciclado por Miguel Ángel Oyarzún.⁹ Recientemente, desde una perspectiva histórica, “Retratadas” (Corporación Cultural de Las Condes, 2014) exhibió vestuarios de la segunda mitad del siglo XIX

⁴ Isabel Cruz, *El Traje: Transformaciones de una Segunda Piel* (Santiago : Ediciones Universidad Católica, 1996). En este libro, Cruz, analiza los cambios en el estilo de vestir durante los años 1650 y 1850 a través de su representación en la pintura. La autora argumenta que, por ejemplo, la retórica del arte barroco se expandió hacia el traje transformándolo, “en metáfora del cuerpo y produciendo la identificación del término real con la imagen; del soporte corporal con la apariencia vestida.” *Ibid.* 35.

⁵ Pía Montalva, *Morir un poco: moda y sociedad en Chile 1960-1976* (Santiago: Sudamericana, 2004). El foco central de este pionero estudio es la moda chilena durante la segunda mitad del siglo XX.

⁶ *Ibid.*, 112.

⁷ *Revista Paula*, Junio 1972, p.31.

⁸ Montalva, 2004: 110.

⁹ En el catálogo de esta exhibición se definió el diseño de vestuario como “un arte aplicado (...) una creación sobre el cuerpo que tiene connotaciones más allá de cubrirse, ya que lleva implícito rasgos de fantasía e imaginación así como también connotaciones sociales.” Cecilia Palma, *Vestir el arte* (Santiago: Galería Palma-Valdés, 2000), p. 2.

pertenecientes al Museo Histórico Nacional. Vestidos usados entre 1850 y 1900 fueron expuestos junto a retratos hechos por pintores nacionales de la misma época para contextualizar la moda de finales del siglo XIX y, a la vez, demostrar la estrecha relación entre pintura académica e indumentaria.

La moda también llegó al museo de Bellas Artes a través de un desfile a beneficio de la Corporación chilena de prevención del Sida realizado el año 1992. El desfile de moda alternativo, realizado en la sala Matta, fue organizado por el dramaturgo y *performer* Vicente Ruiz y el artista plástico Roberto Zuloaga.¹⁰ El evento incluyó una performance de mujeres con el rostro vendado mostrando el torso, modelos masculinos maquillados y vestidos con ropas femeninas, alusiones a Jesucristo y la participación de un grupo mapuche.¹¹ El desfile pasó a la historia por la performance de la actriz Patricia Rivadeneira quien apareció crucificada y con el pecho desnudo cubierta sólo con la bandera chilena, que, posteriormente, se quitó para abandonar la sala. Finalmente, niños desfilaron con pancartas promoviendo el uso de preservativos. A pesar de la polémica que desató en los medios de comunicación, es destacable que este evento, que mezcló vanguardia, propaganda política y arte, integró la moda como manifestación artística en el contexto del museo.

Otro punto de intersección entre el arte chileno y la moda lo constituye el término “corte y confección” acuñado durante la década del 90 para definir los trabajos de un grupo de artistas que re-significaron la pintura y el dibujo académico usando técnicas e imaginarios de la sastrería, la costura y el bordado. Ejemplos de este tipo de obras, son los respuntes e hilvanes de las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn, las chaquetas deconstruidas de Pablo Núñez y los monumentales vestidos realizados por Ximena Zomosa (Tanto Núñez como Zomosa fueron invitados al seminario “Arte/Moda: intersecciones” y sus ponencias forman parte de esta publicación). Desplazadas al ámbito del arte, estas técnicas de costura ponen en escena una manualidad asociada con lo femenino y lo doméstico, ya que cortar, coser y bordar han sido labores realizadas

¹⁰ Juan Luis Salinas, *Linda, Regia, Estupenda. Historia de la moda y la mujer en Chile* (Santiago: El Mercurio Aguilar, 2014), p. 309.

¹¹ Las Últimas Noticias, “Escándalo en el museo”, Febrero 29, 1992.

fundamentalmente por mujeres. Así, mientras las obras que hacen uso de la indumentaria estarían evocando el cuerpo y, por lo tanto, aludirían a la tradición pictórica de la representación de la carnalidad; aquellas que usan hilo y aguja se relacionarían principalmente con la gráfica y el dibujo por su carácter lineal.

Durante las décadas siguientes, la relación entre arte y moda se puede ejemplificar con las obras de Carolina Ruff (1973) quien confecciona vestidos bordados con fragmentos de paisajes urbanos a escala real; las obras objetuales de Alejandra Prieto (1980), particularmente, “*Air Force*” (2009), una minuciosa reproducción en carbón de una zapatilla Nike,¹² que puede entenderse como una crítica a las injustas condiciones laborales de quienes producen vestimenta y artículos de moda en países como México y Vietnam; y, finalmente, Demian Schopf (1975) quien usa el traje para abordar conceptos de identidad y mestizaje. En la obra “*La Revolución Silenciosa*” (2004), Schopf presenta una serie de maniqués vistiendo réplicas de los trajes usados por los ángeles arcabuceros representados en las pinturas coloniales hispanoamericanas.¹³

Las referencias mencionadas anteriormente pueden ser consideradas como antecedentes para contextualizar el seminario “Arte/Moda: Intersecciones.” Durante este encuentro, el primero de este tipo realizado en la Universidad de Chile, se discutieron diversos temas relacionados con el arte y la moda; algunos de los cuales fueron incluidos en esta publicación.

Sobre este libro

Publicado posterior al encuentro, este libro se compone de una selección de artículos, transcripciones escritas de ponencias orales y un *statement* que reflejan las diferentes formaciones e intereses de sus autores y, más importante aún, sus distintas miradas en torno al arte y la moda. Así,

¹² Según la artista, “El carbón mineral, introduce inevitablemente un nuevo elemento económico-social a la estilización de los materiales ordinarios, ya que su extracción se relaciona a la explotación laboral de quienes la realizan”. Ver, Alejandra Prieto, “Alejandra Prieto,” en *Cohortes 02>07. Magister Artes Visuales. Universidad de Chile*, 114-117 (Santiago: La Blanca Montaña, 2010).

¹³ Catalina Valdés, “Demian Schopf”, en *Copiar el Edén*, 408 (Santiago: Puro Chile, 2006).

en su artículo, el artista y diseñador Pablo Núñez relaciona el arte de las vanguardias artísticas del siglo XX y la moda desde el concepto de lo nuevo. Núñez examina elementos determinantes en la configuración de lo nuevo como expresión de modernidad y su relación con la moda entendida como signos que marcan un momento histórico ligado a la indumentaria y a todo producto cultural. Núñez señala que la particularidad de la moda es que está destinada a ser reemplazada por una nueva cuando aquella que la antecede no se considera relevante, y, que tal característica, sería similar a la búsqueda radical del valor ético y estético de lo nuevo desarrollado por las vanguardias artísticas durante la primera mitad del siglo XX.

Por otro lado, el texto de la artista Ximena Zomosa explora los roles culturales femeninos y su relación con el arte y la indumentaria. En su proyecto más reciente llamado *Be Wild*, un traje de falda y chaqueta confeccionado en *animal print*, Zomosa reflexiona sobre la moda como un sistema que impone uniformidad en la apariencia a través de tendencias que son seguidas por la mayoría. La materialidad de este traje, piel sintética representando el pelaje de un felino, también, sugiere aspiraciones sociales y económicas que, históricamente, han sido expresadas por medio de la moda.

El artista visual Rodrigo Bruna vincula moda y arte desde su serie de obras “Reconfiguraciones Domésticas.” Estos trabajos, compuestos de retales recolectados en los talleres textiles de Patronato en Santiago, dialogan con el *patchwork* y el *quilt*; dos técnicas usadas para armar una pieza de tela mayor a partir de retazos. Los materiales y técnicas de la obra de Bruna se cruzan con historias de detenidos desaparecidos durante la dictadura militar, entre ellas, la de una modista de Valparaíso. Así, en sus instalaciones, la moda opera como fuente material y textual para la reconfiguración de historias cotidianas.

Desde el área del diseño, Juana Díaz centra la discusión arte/moda en su colección “CAPITALISMO, Mucho para pocos y poco para muchos”. La colección, que critica la desigual distribución de riqueza en Chile, se

compone de una serie de vestidos-camisa y vestidos-delantal que aluden a la vestimenta de empresarios y trabajadores, respectivamente. Las piezas fueron presentadas en un desfile que incluyó andamios para transportar a los espectadores al lugar de la pasarela, bailarines parodiando los movimientos de modelos profesionales y un cóctel con monedas de oro de chocolate. Por su contenido y sus características formales, esta presentación puede ser considerada arte de performance.

En su texto, las integrantes de SISA, Alejandra Cruz y Elisa y Trinidad Rodríguez, explican el proceso creativo detrás de sus colecciones. Las diseñadoras han explorado, por ejemplo, “pliegues” manifestados en papel y luego traducidos a la tela; “tajos” inspirados en la obra del artista italiano Lucio Fontana que, posteriormente, fueron aplicados al plano de la tela para generar la tridimensionalidad del espacio y el cuerpo; y, “nervaduras” presentes en las arquitectura gótica y la naturaleza que fueron recreadas con costuras que crean “nervios” en prendas de siluetas facetadas.

Similarmente, en su breve *statement*, Mariano Breccia y Mercedes Martínez explican la metodología creativa detrás de la plataforma creativa 12-NA. Trabajando en diversos medios (la moda es sólo uno de ellos), los diseñadores realizan “activismo textil” y promueven el reciclaje de prendas usadas. Tomando como punto de partida la alarmante cantidad de vestimenta producida anualmente y la contaminación generada por la industria del vestuario, Breccia y Martínez deconstruyen y reconstruyen prendas de segunda mano y promueven el consumo responsable.

Por otro lado, la historiadora Paulina Fernández, aborda el trabajo de AdeAntonio, el proyecto creativo de Fernanda Montesi y Antonio Contreras, desde el concepto de lo paradójal. Éste es entendido por Fernández como la capacidad de un fenómeno (visual, conceptual o material) para expresar en sí mismo ideas opuestas sin, necesariamente, anularse entre ellas. De esta forma, los diseños de AdeAntonio serían, a la vez, históricos y ahistóricos debido a que las piezas recuperadas a través

del *upcycling* conservan huellas de sus usos anteriores; y, femeninas y masculinas, por cuanto las prendas carecen de género identitario y se completan con las características propias y únicas del cuerpo que las porta.

Desde el campo de la joyería, el destacado orfebre argentino Jorge Castañón afirma que la moda no sería arte pues su lógica de innovación y cambio se vincularía exclusivamente con lo comercial. Castañón propone que la moda debe acercarse al concepto de sustentabilidad y a la producción en pequeña escala. Así, el término lujo, comúnmente asociado a la moda y, específicamente, a la joyería tradicional, debería desplazarse a prendas y objetos realizados con criterios éticos relacionados con el precio justo y el cuidado del medio ambiente.

Finalmente, la relación de la moda con el teatro y el cine es analizada por las diseñadoras teatrales Maite Lobos, Rocío Troc y Francisca Román. Lobos argumenta que el vestuario teatral articula y visibiliza las características sociales, psicológicas y culturales de los personajes. Sin embargo, estas articulaciones, a la luz de las actuales definiciones del cuerpo y el vestido, se han reformulado ya que los trajes para la escena han comenzado a visibilizar y potenciar el componente teatral del vestir cotidiano. Por su parte, Troc argumenta que si el diseñador teatral entiende el vestuario como parte de la creación de un personaje; la moda opera como un elemento fundamental, que junto con la luz y el espacio, contextualiza al personaje y visibiliza su evolución en la historia contada. Similarmente, Román afirma que la función del vestuario sería “telegrafiar información” sobre el personaje y su situación dentro de la historia. Así, el vestuario “habla” incluso antes que el actor encarnando al personaje diga su primer parlamento.

Los textos incluidos en este libro abordan desde diversas disciplinas la relación entre el arte y la moda. De esta forma, para algunos la moda posee una dimensión artística relacionada con forma, color y proporción, pero, para otros, por su función práctica y comercial, sería, primeramente,

diseño. Por otro lado, para aquellos que se enfocan en los aspectos más problemáticos de la moda, tales como el consumo desmedido instigado por el mercado, la moda se aleja del arte. En este tipo de argumentos, sin embargo, el arte es considerado sólo en términos simbólicos y no contempla ni el mercado del arte ni el circuito galerístico. Tampoco, esta línea de pensamiento considera que los cambios en el arte están determinados, entre otros factores, por modas en gustos y cánones estéticos.

También, basándose en estos escritos, es posible afirmar que la moda se acerca al arte cuando los diseñadores usan estrategias provenientes del arte relacional en sus colecciones (por ejemplo, la inserción del diseñador en comunidades para generar un intercambio de saberes y técnicas que fortalecen lazos sociales); o al arte de performance (por ejemplo, cuando los tradicionales desfiles de moda se transforman en acciones de arte). Así mismo, el uso de la deconstrucción en la confección de prendas encuentra paralelos con las obras de artistas visuales que utilizan el mismo principio para realizar análisis formales y culturales del arte. Otra similitud entre arte y moda se manifiesta en las prendas sin género (masculino/ femenino) que postulan un devenir identitario que se cruza con propuestas de arte que exploran orientaciones sexuales diversas.

Desde el espacio del arte, los artistas visuales han usado la moda y el vestido desde sus aspectos simbólicos y sus asociaciones directas con el cuerpo. Así, alterando las dimensiones de un traje o centrándose en los distintos significados atribuidos a las telas, las obras pueden visibilizar las proyecciones sociales y culturales de la moda; o bien, esta disciplina puede constituirse en fuente de materiales y técnicas desplazadas hacia el terreno del arte que contextualiza la narrativa de las obras.

Un caso particular en las relaciones arte y moda lo constituye la orfebrería, la cual, como la moda, se usa en el cuerpo y puede tener, entre otras, una función ornamental. Sin embargo, dentro del ámbito del vestuario, la joyería es muchas veces considerada un accesorio, y, por lo

tanto, un complemento del trabajo del diseñador de indumentaria. En el campo del arte, por otro lado, la orfebrería, también ha sido marginal, a pesar que orfebres y artistas han utilizado estrategias conceptuales y críticas propias del campo del arte contemporáneo en obras relacionadas con la joyería al menos desde la segunda mitad del siglo XX.

Históricamente, fueron arquitectos y artistas quienes diseñaron trajes para el teatro, y hoy, no es extraño ver el nombre de famosos diseñadores de moda a cargo del vestuario para el cine. Algunas de estas creaciones, en su excentricidad, escala e imaginación encuentran similitudes con la alta costura; una forma de moda extrema que propone vestuario que va más allá de la funcionalidad. Al transmitir información “sin palabras” sobre la historia narrada, los trajes creados para la escena evidencian y amplifican la capacidad que tiene el vestuario y la moda para constituirse en lenguaje autónomo y comunicar ideas desde lo puramente visual. Es interesante notar, también, que las actuales definiciones del cuerpo y el vestuario para la escena han visibilizado el componente teatral que la ropa siempre ha tenido, el cual se hace transparente con su uso cotidiano. En este sentido, la construcción de un personaje a partir de la labor del diseñador teatral, manifiesta la lógica que opera en las elecciones sartoriales que realizamos diariamente para definir, directa o indirectamente, nuestras identidades.

Por último, es interesante notar que prácticas como el cine, la fotografía o la danza, inicialmente cuestionadas como arte, son, actualmente, sin problemas, consideradas arte. Sin embargo, tal categoría no se traspasa a la moda con la misma facilidad. Esta situación estaría cambiando, particularmente, con las exhibiciones de moda en museos y el entendimiento del diseñador como artista y del valor patrimonial de la moda. A pesar de ello, todavía se encuentra cierta resistencia al momento de discutir la moda como una forma singular de arte. Esto se debería, en parte, a la permanencia de ciertos prejuicios relacionados con la superficialidad de la moda y su asociación con lo femenino y lo comercial, pero también a la carencia de categorías claras para determinar cuándo la moda se transforma en arte y dice algo relevante.

Bibliografía

Cruz, I. (1996). *El Traje: Transformaciones de una Segunda Piel*. Santiago: Ediciones Universidad Católica.

Geczy, A. y Karaminas, V. (2012). "Fashion and Art: Critical Crossover", en *Fashion and Art*. London, New York : Berg.

Hollander, A. (1993). *Seeing Through Clothes*. Berkley-Los Angeles-London: University of California Press.

Kawamura, Y. (2005). *Fashion-ology. An Introduction to Fashion Studies*. Oxford-New York: Berg.

Montalva, P. (2013). *Tejidos Blandos: Indumentaria y violencia política en Chile, 1973-1990*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

Montalva, P. (2004). *Morir un poco: moda y sociedad en Chile 1960-1976*. Santiago: Sudamericana.

Palma, C. (2000). *Vestir el arte*. Santiago : Galería Palma-Valdés.

Prieto, A. (2014). "Alejandra Prieto," en *Cohortes 02>07. Magister Artes Visuales. Universidad de Chile*, 114-117. Santiago: La Blanca Montaña.

Roach-Higgins, M.E. y J.B. Eicher, J.B. "Dress and Identity", *Clothing and Textile Research Journal* (Fairchild) 10, no. 4 (1992): 1-8.

Salinas, J.L. (2014). *Linda, Regia, Estupenda. Historia de la moda y la mujer en Chile*. Santiago: El Mercurio Aguilar.

Valdés, C. (2006). "Damian Shopf ", en *Copiar el Edén*, 498. Santiago: Puro Chile.

Welters, L. y Lillethum, A. (2011)."Introduction", en *The Fashion Reader*, xxvi-xxx. Oxford; New York: Berg.

Diarios y revistas

Las Últimas Noticias, "Escándalo en el museo", Febrero 29, 1992.

Revista Paula, Junio, 1972.



Fig. 6. *Il vestito antineutrale. Manifesto futurista.* Giacomo Balla, 1914.

La categoría estética de lo nuevo: El arte de las vanguardias y la moda moderna

Pablo Núñez Gutiérrez

Este ensayo es un primer intento por relacionar lo nuevo como una categoría estética relevante y compartida entre el arte de las vanguardias artísticas de principios del Siglo XX y, como dice Gilles Lipovetzky, la moda moderna (entendida ésta última en su doble referencia: limitada al traje o a todo producto cultural).

Para ello se esboza cierta hipótesis artística-histórica que da cuenta de aspectos que parecen determinantes en la configuración de esta peculiar manera de representar el espíritu de la modernidad y se citan a examen algunos textos que aportan al conocimiento de esta afirmación estética.

Esta postulación a predicado estético tiene sus antecedentes históricos desde la Edad Media y se podrían enumerar de la siguiente manera:

- La situación de tranquilidad social en Europa debido a la desaparición de las invasiones bárbaras.
- El surgimiento de una etapa de expansión económica que hace posible una revolución técnica de la producción artesanal. Desarrollo que fue posible dado el impulso recibido por la actividad comercial entre naciones y el nacimiento de las primeras ciudades.
- La creación de empleos y de corporaciones especializadas que permitieron un saber técnico sobre los textiles y la sastrería.

- El crecimiento del poder de riqueza de la aristocracia, gracias a los siglos de régimen feudal, que permitieron el desarrollo de cortes principescas extremadamente ociosas y lujosas.
- La pérdida de prestigio social y poder político de la nobleza. Esta exclusión provocó una forma de dominio mediante el gasto desmedido por placeres mundanos. La representación lujosa fue una forma de manifestar un total desprecio por el trabajo encontrando gratificaciones en juegos pomposos, banquetes, fiestas y también la creación de nuevos trajes, verdadero placer a los ojos.
- La creciente inclinación por la juventud y por la evasión de la vida con su consiguiente temor a la muerte y la búsqueda imperiosa de placeres inmediatos y estéticos.
- La difusión de un conjunto de nuevos valores sociales caracterizados por el cuidado de la etiqueta y las buenas maneras, influenciadas por la reaparición de los clásicos retóricos (Cicerón y Quintiliano, entre otros) y la consiguiente valorización de un ideal retórico.
- La idealización de la figura femenina, la aparición del amor y, por lo tanto, el cuidado de la apariencia personal y la seducción entre los sexos.
- El rol importante ejercido por la fe cristiana, que estableció una equivalencia entre Dios y el hombre, valorizando de este modo al hombre y el mundo terrenal o sensible.
- Las manifestaciones artísticas que privilegian el exceso estético ornamental como el arte gótico del siglo XIV y XV.
- El nacimiento de formas de expresiones culturales localizadas en la realidad privada o subjetivas e individual, como el retrato, la autobiografía y las confesiones íntimas.

- La aparición del estado moderno. Desde el siglo XIV al XIX cada estado ha desarrollado un estilo específico de indumentaria.

Lo nuevo moderno

Considerado el sistema moda como fenómeno de la Modernidad, es decir, como “producción de signos distintivos que en cuanto dejan de serlo deben ser reemplazados por otros nuevos en la sociedad de lo efímero”¹, es ineludible pensar que esa definición se intercepta con el surgimiento de las vanguardias artísticas del siglo recién pasado y su férrea adherencia a lo nuevo como categoría ética y estética.

Ellas dos: la moda moderna y el arte de las vanguardias son fenómenos que evidencian sus similitudes en sus “experimentos formales, sus principios de abstracción, sus programas civilizatorios y de manera especial su estrecha relación con la ruptura de la tradición histórica.”²

De hecho gran parte de los programas de las vanguardias artísticas, estuvieron vinculados con el vestuario como expresión de este nuevo ideario. Emblemáticos resultan los programas civilizadores de los futuristas italianos y de los constructivistas soviéticos quienes dedicaron grandes esfuerzos en formalizar sus respectivas concepciones de mundo en la manifestación misma del vestir. (Figs. 6,7 y 8).

La primera característica compartida entre la moda moderna y las vanguardias artísticas es el carácter emancipatorio de ambas: el espíritu de protesta fechado en el escándalo y la ruptura, que, paradójicamente, expresaba su voluntad de dominio ya que adoptaba formas de activismo y militancia.

Este primer momento característico estaría definido, en el caso de la moda, con la negación radical de los valores de la tradición, que comenzó

¹Paula Crocci y Alejandra Vitali, *Los cuerpos dóciles* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2000), p.6.

²Eduardo Subirats, *La linterna mágica* (Barcelona: Siruela, 1997), p.13.

IL VESTITO ANTINEUTRALE

Manifesto futurista

Glorifichiamo la guerra,
sola igiene del mondo.

MARINETTI.

(1° Manifesto del Futurismo - 20 Febbraio 1909)

Viva Asinari di Berzeo!

MARINETTI.

(1° Serata futurista - Teatro Lirico, Milano, Febbraio 1910)

L'umanità si vesti sempre di **quiete**, di **paura**, di **cautela** o d'**indocilità**, portò sempre il lutto, o il piviale, o il mantello. Il corpo dell'uomo fu sempre diminuito da sfumature e da tinte **neutre**, avvilito dal nero, soffocato da cinture, imprigionato da panneggiamenti.

Fino ad oggi gli uomini usarono abiti di colori e forme statiche, cioè drappeggiati, solenni, gravi, incomodi e sacerdotali. Erano espressioni di timidezza, di malinconia e di **schiavitù**, negazione della vita muscolare, che soffocava in un passatismo anti-igienico di stoffe troppo pesanti e di mezze tinte tediose, effeminate o decadenti. Tonalità e ritmi di **pace desolante**, funeraria e deprimente.

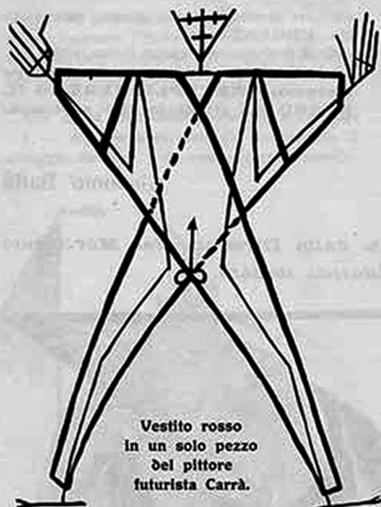
OGGI vogliamo abolire:

1. — Tutte le tinte **neutre**, « carine », sbiadite, **fantasia**, semioscure e umilianti.
2. — Tutte le tinte o le foggie pedanti, professorali e teutoniche. I disegni a righe, a quadretti, a **puntini diplomatici**.
3. — I vestiti da lutto, nemmeno adatti per i becchini. Le morti eroiche non devono essere compiante, ma ricordate con vestiti rossi.
4. — L'equilibrio **medicorista**, il cosiddetto buon gusto e la cosiddetta armonia di tinte e di forme, che frenano gli entusiasmi e rallentano il passo.
5. — La simmetria nel taglio, le linee **statiche**, che stancano, deprimono, contristano, legano i muscoli; l'uniformità di goffi risvolti e tutte le cincischiate. I bottoni inutili. I colletti e i polsini inamidati.

Noi futuristi vogliamo liberare la nostra razza da ogni **neutralità**, dall'indocilità paurosa e quietista, dal pessimismo negatore o dall'inerzia



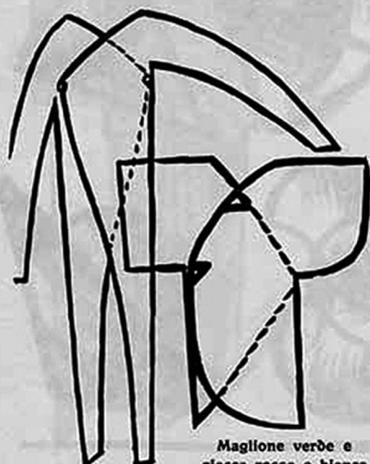
Vestito bianco - rosso - verde
del parolibero futurista Marinetti. (Mattino)



Vestito rosso
in un solo pezzo
del pittore
futurista Carrà.



Vestito bianco - rosso - verde
del pittore e scultore futurista Boccioni. (Sera)



Maglione verde e
giacca rossa e bianca
del rumorista futurista Russolo, volontario ciclista.

Giacomo Balla
pittore.

DIREZIONE DEL MOVIMENTO FUTURISTA:
Corso Venezia, 61 - MILANO

a fines de la Edad Media y se consumó en el sueño de la Revolución Francesa de 1789 que proclamó, por primera vez, la libertad total en la vestimenta.

La sociedad moderna se construye a sí misma bajo la ideología de la igualdad y la libertad de los individuos. En el terreno de la vestimenta, esto se traduce en el abandono de las leyes suntuarias, que habían limitado la posesión y usos de ropas, pieles, joyas y –en algunos casos como en España e Italia– el uso de determinados colores. De esta manera, la ilusión de movilidad social y del individuo autónomo posibilita la lógica de la moda y permite ver en ella los indicios de una “interioridad” (una personalidad, identidad o estado de ánimo).

En el caso del arte, comenzaba su momento emancipatorio, proclamando la autonomía del arte, es decir, se postulaba la abolición de las tradiciones del arte histórico en cuanto a las formas y valores de lo tradicional: desde las armonías colorísticas y tonales, hasta el propio concepto de representación artística. Lo que define más claramente esta transformación estética, es la concepción misma del arte, que para las vanguardias se basaba en tener una actuación social de dimensiones totalizadoras, es decir, a la vez formales, éticas y civilizatorias.

La segunda característica es el proceso histórico de consolidación e institucionalización de la moda y las vanguardias en el siglo XX. La naturaleza radical de la ruptura social y formal de la tradición, y la subsiguiente redefinición de la moda y el arte como un principio programático de emancipación social, que poseía una praxis constructora de una nueva civilización democrática, de signo transformador y revolucionario, provocó su adhesión a todo proceso de revolución.

El arte como creación absoluta o la práctica artística como productora de una segunda realidad independiente o la obra de arte extensa, que se situaba en cierto modo, como la culminación de la transformación social

promovida por el industrialismo, exagera el medio expresivo para las necesidades de un nuevo orden social con una configuración global de la cultura.

En la moda se aprecia esta necesidad de un nuevo orden social en el distintivo ímpetu de liberación de los sujetos oprimidos: la mujer, los jóvenes y las clases populares son los signos que articularon el programa de la liquidación de las formas del pasado. En cuanto a las mujeres, la liberación de la personalidad propia y del propio cuerpo. En el caso de los jóvenes, se convierten en un grupo social hegemónico, ya sea a nivel cultural y en el ámbito de consumo. Los nuevos valores propuestos por los jóvenes: el abandono de las convenciones, la libertad, el dinamismo y la velocidad, pasan a ser el paradigma de la sociedad. Por último, las clases populares también acceden a algo inédito en la historia: crear un estilo propio pero de características totalizadoras, la democratización del gusto mediante el “*prêt-à-porter*.”³

La convergencia de la moda y el arte con las estrategias sociales y su institucionalización junto a los nuevos poderes, llamados *mass media* en el caso de la moda, fueron determinantes en la configuración de este dispositivo. Chanel, Patou y las hermanas Fontana, por ejemplo, no habrían obtenido probablemente la influencia que tuvieron en el proceso social de emancipación femenina sin el aporte fundamental que recibieron del medio cinematográfico y periodístico. Proceso además acelerado con la llegada, en los años cincuenta, de la televisión, medio potentemente legitimador y con una modalidad comunicativa homologable a la de la misma moda.

Por otra parte, el proceso de legitimación de las vanguardias que aconteció después de la Primera Guerra Mundial, con el triunfo de la Revolución Soviética, y, después de la Segunda Guerra, cuando el MoMA de Nueva York las consagró políticamente como el Estilo Internacional, ligado a los valores de la sociedad industrial y democrática, puso de manifiesto una inesperada dimensión política.

³ El término *prêt-à-porter* se refiere a indumentaria confeccionada en serie en función de la demanda. Es, por tanto, la moda que, con diversas calidades y valores de cambio, se usa cotidianamente.

Este proceso es un camino común entre la moda y las vanguardias artísticas, que, juntas, postularon el abandono de la memoria, la liquidación de las formas de experiencias del pasado, la fobia por lo antiguo y, por ende, la celebración de lo nuevo y la exaltación del presente social.

Bibliografía

Lipovetsky, G. (1990). *El Imperio de lo Efímero*. Barcelona: Anagrama.

Subirats, E. (1997). *La linterna mágica*. Barcelona: Siruela.

Riviere, M. (1996). *Diccionario de la Moda*. Barcelona: Grijalbo.

Riviere, M. (1998). *Crónicas Virtuales*. Barcelona: Anagrama.

Crocci P. y Vitale A. (2000). *Los Cuerpos Dóciles*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Codeluppi V. (1996). *Sociologia della Moda*. Arcipelago Edizion.



Fig. 9. Ximena Zomosa. *Be Wild*. Piel sintética cosida. Foto: Iñaki Uribarri.

Ponencia Arte y Moda

Ximena Zomosa

“Las restricciones que la educación y la costumbre imponen a la mujer, limitan su poder sobre el universo.”

Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 1949.

Para una muestra que realicé el año 1997, tomé la imagen de una maravillosa diosa hindú llamada Lakshmi.¹ Realicé una versión suya poniendo en cada brazo un objeto decidor de la actividad de todos los días propia del quehacer femenino tradicional, como la mamadera, la cuchara de palo, el sostén, y el plumero. Estos podrían parecer objetos ya anticuados para la mujer contemporánea, pero podría asegurar que pertenecen al universo que define las actividades de más de un 90 % de las mujeres en el mundo actual. En años posteriores, realicé una versión poniéndome a mí misma de modelo.

Estas dos ideas son una interpretación de los roles culturales que casi universalmente son dados a las mujeres y que son un tema transversal en mi trabajo. Estos roles me parecen ineludibles y creo que están también presentes en esta intersección propuesta de arte y moda. He reflexionado sobre estos roles desde mi propia experiencia y he podido constatar cómo estas preocupaciones y experiencias han sido leídas como temas de “género”. Creo que hay una necesidad al respecto, la de encontrar voces para algunos temas no tratados, algunas frases no dichas.

¹ *Lakshmi* es la diosa hindú de la riqueza, la fortuna y la abundancia. Es representada de pie o sentada sobre una flor de loto con cuatro brazos representando los cuatro objetivos de la vida de los hombres según el hinduismo: dharma (religión), kama (deseo), artha (prosperidad) y moksha (liberación).

El recorrido por el mundo de las telas y materiales de costura

Mis primeros trabajos en la Escuela de Arte de la Universidad Católica estuvieron marcados por la idea del valor que el artista podía imponer sobre los materiales. Digamos que el o la artista se podía convertir en una especie de alquimista que, dadas las diferentes combinaciones realizadas, transformaba “nada” en “algo”. Comencé con marcos vacíos que compraba en la Feria Franklin de ese entonces, muy baratos, y otros de yeso en ferias artesanales. Los intervine con retazos de telas por kilo del barrio Rosas que bordaba con palabras, lo que constituye mi primera aproximación al hilo y a la aguja. Nunca conté con una técnica suficiente. Mis bordados eran lo contrario a una buena manualidad. Eran toscos y precarios “como realizados en una primera lección de bordado”, como escribió Eugenio Dittborn en el texto de mi primer catálogo.² Nada de perfectos (nunca busqué aprender las manualidades para hacerlas bien) eran, sin embargo, auténticos e inquietantes, condiciones necesarias creo, en todo trabajo de arte. Dittborn escribió:

El paso del marco al bordado es el paso del tiempo. El transcurso. El tedio de la primera lección de bordado. Lección de enmarcado. Lugares vacíos y rellenos con alguna técnica amateur de artesanía donde todo es explícito: lugares cercados por sus límites. Aprender a enmarcar en el borde y ser sorprendido escribiendo la palabra sangre con aguja que atraviesa tus dedos bordados en el marco. Enmarcados rojos en el borde.³

Con esa serie de marcos realicé mi primera exposición individual. Ésta fue pensada en torno al tema del Quinto Centenario del descubrimiento de América. La muestra, realizada en el Centro Cultural de España el año 1994, tenía dos partes: una, la serie de marcos bordados mencionados anteriormente; y, la otra, una progresión de vestidos de diferentes tamaños: del más diminuto hasta la talla real de un cuerpo. Para mí, estos trabajos representaban el sincretismo cultural dado en América Latina,

² Eugenio Dittborn en *El Grito en el Cielo*. Catálogo Trabajos 1990-1994 (Santiago: Centro Cultural de España).

³ *Ibid.*, 5.

con la religiosidad popular a flor de piel, mezclada con la esencia local. Había observado en algunas regiones del altiplano las preparaciones para el carnaval donde los devotos rociaban con spray dorado de ferretería sus botas y adornos. De esta manera relacioné el tema de la muestra a la idea de los artistas como verdaderos transformadores de la realidad. Estos vestidos tenían ese sentido ya que los había cosido, adornado, y rociado con pintura, dándoles, así, una apariencia digna de un altar.

Cambio de escala para lo cotidiano

El año 1998, realicé una muestra individual en Galería Posada del Corregidor, donde me enfrenté a una nueva situación personal que me impedía contar con el tiempo extendido de la producción de taller. Entre paréntesis podría agregar: “lo personal es político” como declamaban las feministas de los setenta. Entonces, en un nuevo escenario, el de estar demandada por la crianza de mi hija y “a cargo de un hogar”, se vio reflejado en esa exposición. Mandé a hacer dos enormes vestidos, uno que representaba un clásico delantal doméstico floreado, en nuestro país llamado “pintora” y otro que era una especie de túnica virginal, con querubines de plástico plateado. Para mí eran dos polos de la realidad femenina, una idealizada al punto de la religiosidad; otra, la que se mimetiza en su casa, la que vive la misma rutina todos los días. La muestra se llamó “Cotidiana.” Sobre el gigantismo de estos vestidos, la ensayista chilena Adriana Valdés escribió: “los enormes vestidos reducen al espectador a escala menor que la de un niño, lo instalan de esta manera en la posibilidad del más desenfrenado terror. Lo sacan del plano adulto, desde donde acostumbra a mirar.”⁴

Desde esta noción del gigantismo, como una operación para hacer ver lo invisible, surgió, años más tarde, la idea de agrandar el jumper de la escolar chilena. Antes de la revolución pingüina, al ver en el patrón del

⁴ Adriana Valdés, *Memorias Visuales. Arte Contemporáneo en Chile*. (Santiago: Metales Pesados, 2006), p. 117.

uniforme en mi propia hija una especie de iniciación a los roles sociales, realicé la serie “Mucho que Aprender”, que mostré en Sala Gasco del 2005. También, mi trabajo en Balmaceda Arte Joven (lugar iniciático en el campo artístico para muchos jóvenes de enseñanza secundaria), se relacionó a esta reflexión sobre “el jumper”. Este trabajo es probablemente en el que mejor se distingue la idea de que el propio material es el que carga de significado a las obras. Cambiando los tipos de tela de cada jumper sin alterar el modelo, cada uno hace referencia a distintos tipos de educación para las mujeres en América Latina: el de arpillera es el de la escolar rural, el floreado es el de la que probablemente permanezca en un rol doméstico, el de gasa el de la que, al verse atractiva, avanza rápidamente desde el baby doll al vestido de novia en una clase social acomodada. Y, finalmente, está el realizado en las telas reales del jumper que conserva los materiales originales, crea blanca y trevira azul marino, cambiando sólo la escala desde el modelo original. En el catálogo de la muestra “Mucho que Aprender” la historiadora del arte Soledad Novoa, apunta lo siguiente:

“El jumper como parte del uniforme escolar se establece en nuestro país a partir de la reforma a la educación promulgada en 1965, y desde ese momento, se constituye en una imagen claramente asociada a la idea de mujer en proceso educativo. Imagen que en el escenario público de la calle – el exterior de la escuela – la identifica como escolar, y demanda un cierto orden o pulcritud en la presentación personal”.⁵

El delantal de empleada doméstica o “nana”, resultó ser un símbolo tan universal como la “pintora” y es el trabajo que ha recorrido más países, cargándose en cada uno de significados particulares. Por ejemplo, en Estados Unidos, recordó la mano de obra latina e, históricamente, el trabajo doméstico realizado por mujeres de raza negra; en Francia, rememoró a una semi desaparecida aristocracia; en Perú, la realidad de la clase alta que cuenta con dos o tres nanas en cada casa; y, así, sucesivamente. Lo titulé *Welcome* o “Bienvenidos” porque se mostró por

⁵ Soledad Novoa, “Extrañas Domesticidades”, en *Mucho que Aprender* (Santiago: Sala Gasco, 2005), p. 6.

primera vez fuera de Chile en Nueva York, en el marco de la exposición colectiva “Muro Sur,” con la temática del paralelismo de la fecha del once de septiembre de ambos países. En las Torres Gemelas, el S11 (September, 11th), hubo miles de víctimas latinas que realizaban su trabajo en el área de servicios esa mañana.

Mi otra obra con un uniforme de servicio es la que realicé para la Bienal de Estandartes de Tijuana, México, en la que presenté un delantal de maquiladora de dimensiones gigantes. Esta vestimenta es usada por las obreras que trabajan en las regiones fronterizas a Estados Unidos, y cuyo trabajo mal pagado e inseguro, consiste en armar a mano las piezas delicadas de industrias norteamericanas que contratan esta mano de obra vecina y conveniente para sus intereses económicos.

En años más recientes (2012), realicé un par de intervenciones en México en la ciudad de Oaxaca, esta vez pensando en las profesoras, enfermeras, auxiliares, y mujeres con un rol profesional que, gracias a sus voluntades, realizan enormes aportes y, al mismo tiempo, son, a veces, invisibles social o económicamente. Lo presenté en dos instancias: una en la asociación proigualdad de las mujeres, enfocada en la educación, “Casa de la Mujer Rosario Castellanos”; y, la otra, en un espacio de arte emergente llamado la “Curtiduría.” En ambos, el trabajo adquirió una especificidad en su lectura, gracias al lugar y forma de montaje, sin perder la idea inicial. Presenté ese trabajo, también, en Santiago de Chile, en la Sala Maquinna de la Universidad Católica en la exposición “Ficción del Tiempo” junto a Paz Carvajal, donde retomamos algunas obras realizadas en nuestro proyecto de viaje conjunto. En esta muestra lo titulé “Anónima”. La capacidad de remontar las obras y establecer una relación con la arquitectura y con los entornos son claves para mí al momento de volver a mostrar cada trabajo, aportando, así, cada vez, una nueva versión de la obra. En palabras del teórico Ricardo Loebell, esta obra:

“combina la instalación del cabello con un elemento representativo del cuerpo como el delantal, en tanto prenda excreciente y símbolo del mundo laboral, contrastando así el adentro y el afuera, el tiempo orgánico individual y el tiempo de la convención social”.⁶

Como punto de partida del nuevo trabajo que estoy desarrollando, comencé haciendo una reflexión en relación al concepto de “moda” que en general está asociado a una búsqueda estética, temporal y de pertenencia a determinados grupos sociales de los atuendos de hombres y mujeres. En mi caso, la propuesta de los uniformes femeninos, sería algo así como la antimoda. Como su mismo nombre lo dice, el “uniforme” quiere borrar diferencias en el caso del jumper, o acentuarlas en el caso de la “nana”, pero nunca busca una expresión personal en su uso, sino que espera revestir a quien lo usa de un determinado rol. El siguiente trabajo, aún en proceso, cala justo en este punto de inflexión, al proponer al espectador que una “moda” podría convertirse en un tipo de uniforme.

Proyecto *Be Wild*

En el trabajo *Be Wild*, me interesa mostrar cómo la repetición de las tendencias también se puede transformar en uniformidad (Fig. 9). Observando el vestuario común en las calles de Santiago, se puede observar rápidamente la tendencia del uso de telas *animal print* en mujeres de diferentes capas sociales, edades y actividades. Me llama la atención el mensaje que podría leerse en estas telas de animales que imitan la piel de jaguares, serpientes, tigres, cebras, y otros animales en los cuerpos de mujeres urbanas. Ser salvaje, puede querer decir “soy indómita”, “soy sexy”, “soy libre y joven”. Por supuesto, alude también a las pieles reales de animales usadas en el vestuario de lujo o de la realeza, antiguamente símbolos de status y, hoy, en tela de juicio por antiecológicas y promoción del maltrato y tráfico de animales. En este contexto, me interesó asociar estas tramas tan visibles hoy en nuestro vestuario con un uniforme común y universal: el traje de dos piezas de la oficinista.

⁶ Ricardo Loebell, “El tiempo se cumple”, en *Ficción de tiempo* (Santiago: Galería Machinna, Universidad Católica de Chile, 2013), p.3.

Me gusta ver este trabajo también como un símbolo del Chile contemporáneo, que alguna vez fue visto como país emergente, digno de ser llamado el jaguar de Sudamérica en relación a su voracidad y atrevimiento en el plano económico. Esta metáfora finalmente se ha reducido a un país básicamente importador de productos chinos que además de venderse a bajo costo fomentando lo desechable, han impactado sustancialmente la industria nacional, entre ellas la textil. Entonces, me resulta coherente travestir de tigres, leopardos y jaguares falsos, al uniforme paradigmático de la mujer en un rol de trabajo, inmersa en una situación no salvaje, como un guiño irónico, y, nuevamente, trasladando lo no valioso de materiales innobles, al plano del arte.

Bibliografía

- Dittborn, E. *El Grito en el Cielo. Catálogo Trabajos 1990-1994*. Santiago: Centro Cultural de España.
- Loebell, R. (2013). “El tiempo se cumple”, en *Ficción de tiempo*. Santiago: Galería Machinna, Universidad Católica de Chile.
- Novoa, S. (2005).”Extrañas Domesticidades ,” en *Mucho que Aprender*. Santiago: Sala Gasco.
- Valdés, A. (2006). *Memorias Visuales. Arte Contemporáneo en Chile*. Santiago: Metales Pesados.



Fig. 10. Rodrigo Bruna "Redoméstica 48". Máquina de coser ensamblada en el muro de la galería y texto realizado con la técnica del *quilt*. Galería Balmaceda 1215, 2000.

Retales y Relatos

Rodrigo Bruna

Todas estas prácticas artísticas, aunque formalmente muy heterogéneas, tienen en común el hecho de recurrir a formas ya producidas.

Nicolás Bourriaud, 2004.

1. Introducción

El acto de reconfigurar es entendido como una acción que vuelve a dar forma a un objeto-material, desde las posibilidades que brindan los fragmentos. Estos últimos se asumen al interior de la serie “Reconfiguraciones Domésticas” (2000) como retales y relatos de una historia olvidada.

El presente texto tiene como principal objetivo emprender un ejercicio de reescritura que permita ampliar las lecturas en torno a los referentes que motivaron la realización del proyecto de creación e investigación “Reconfiguraciones Domésticas”.

En respuesta a lo declarado, inicio este escrito con una reseña histórica sobre la práctica del *patchwork*; en segundo lugar, revisaré la noción de informe a la luz de la investigación realizada en los Archivos de la Vicaría de la Solidaridad; y, finalmente, analizaré la relación entre retal y relato a partir de la revisión de dos instalaciones que forman parte de la serie de obras en cuestión.

2. Retales con historia

La palabra *patchwork* surge de la voz inglesa *patch* (parche) y *work* (trabajo, obra) y se traduce como una labor de parches/remiendos de diferentes telas que tienen como finalidad crear una nueva pieza de tela. En su acepción española se utiliza el término “retacería” aludiendo al trabajo realizado con retazos procedentes de diversas telas. Por otra parte, en la región de La Rioja, en España, la retacería es denominada “almazuela”, una práctica que al igual que el *patchwork* reutiliza telas de diverso origen en la confección de mantas, manteles y colchas. Esta “colección amorfa de trozos yuxtapuestos, cuya conexión puede hacerse de infinitas maneras”,¹ permite no sólo la creación de un nuevo cuerpo textil sino también la reconfiguración de una historia de usos y abusos que el tejido guarda.

Los primeros indicios de esta técnica se remontan a la civilización egipcia donde las velas de los primeros barcos eran construidas con retales de géneros de diferentes anchuras posibilitando la confección de velas de mayor tamaño. El desarrollo de las Cruzadas durante el siglo XII intensificó el intercambio comercial entre Europa y el Medio Oriente, actividad que trajo a occidente la práctica del *patchwork* y *quilt*,² siendo Italia el lugar desde donde se extendió al resto de Europa como técnica de confección utilizada en la creación de estandartes, tapices, ropa de cama y prendas eclesiásticas.

Con la llegada de los colonos ingleses y holandeses a Norteamérica, durante el siglo XVIII, y como resultados de la escasez de telas que experimentaron las primeras colonias en América, surge el *patchwork* y el *quilt* como técnicas de confección. El reciclaje hecho de viejas prendas de vestir posibilitó la obtención de la materia prima para esos primeros

¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pretextos, 1997). p. 485.

² *Quilt* (cobertor) técnica de confección en la cual se unen dos capas de telas respunteadas y rellenas de material mullido. La capa superior del *quilt* era normalmente remplazada por una pieza de *patchwork*.

trabajos de “parche”, los cuales evidenciaron un arduo trabajo, que día tras día ocupaba las horas de ocio de aquellos hogares:

“Trabaja en él desde hacía quince años, lo llevaba con ella a todas partes en un deformado saco de brocado, que contenía toda una colección de trozos de tela de color, de todas las formas posibles. Nunca era capaz de decidirse a disponerlos según un modelo definitivo, por eso los cambiaba, los volvía a colocar, reflexionaba, los cambiaba y los volvía a colocar de nuevo como piezas de un juego de paciencia nunca terminado[...].”³

Ambas prácticas se transformaron con el tiempo en eventos de carácter social que posibilitaron a las mujeres intercambiar información sobre nuevos patrones y tendencias. Los llamados *quilting bee* eran reuniones donde se congregaban diversas mujeres en torno a la confección de un conjunto de prendas que formarían parte del ajuar regalado a los novios o a un recién nacido. En estas reuniones, también, se confeccionaban *quilting* funerarios, piezas que eran realizadas con retazos obtenidos de prendas del familiar fallecido, dando origen a una mortaja de retazos que envolvía la memoria del ser ausente.

En el siglo XIX, los *Amish* en Norteamérica recogen estas técnicas para confeccionar edredones y prendas de vestir.⁴ Sus costumbres ultraconservadoras y su vida ascética se ven reflejadas en sus trabajos caracterizados por la pureza formal evidenciada en la composición y en el uso de colores.

Durante la época Victoriana, hace su aparición en Inglaterra el llamado *crazy patchwork*, cuya característica era la utilización de trozos de género sobre el cual se van cosiendo las piezas de tela de forma azarosa, sin responder a un diseño preestablecido. Las telas utilizadas provienen de prendas usadas hechas en satín, terciopelo o *chintz*. Frente a esta materialidad, surgen piezas anárquicas de apariencias exuberantes, cualidades que de algún modo se oponen al carácter conservador de la sociedad inglesa de la época.

³ Deleuze y Guattari, 1997: 485.

⁴ Grupo etnorreligioso anabaptista fundado en el siglo XVII por el obispo menonita de origen suizo Jacob Amman.

Las crisis económicas y las guerras experimentadas durante el siglo XX vieron resurgir nuevamente las prácticas del *patchwork* y el *quilt* como una alternativa a la escasez de materias primas. A mediados de los años 70, y en concomitancia con el surgimiento del movimiento feminista, estas prácticas subvierten los códigos propios de las bellas artes tensionando el patriarcado cultural por medio de la inclusión de estas técnicas de confección.

En la actualidad, estas técnicas ya no responden a una economía de la escasez, sino a una economía de la abundancia donde las telas no se reciclan, sino que se compran por catálogo y donde los diseños no se comparten en un *quilting bee*, sino que se adquieren en tiendas especializadas donde las técnicas se restituyen como manualidad en tiempos de ocio.

3. Relatos de una tragedia

La obra visual “Reconfiguraciones Domésticas” tuvo como principal referente cuatro relatos consignados en el cuerpo de un informe. A través de estos relatos se deja constancia de los hechos que llevaron a la muerte y desaparición de cuatro mujeres durante el régimen militar. Los informes aquí mencionados fueron hallados en los archivos de la Vicaría de la Solidaridad (1976 - 1992), organismo creado por el Cardenal Raúl Silva Henríquez para prestar asistencia social y legal a las víctimas de la dictadura militar.

El informe, en tanto cuerpo de escritura, se define como un enunciado comunicativo de carácter técnico, destinado a presentar, de manera clara y detallada, el resumen de hechos o actividades pasadas o presentes. Las características principales del informe son su sobriedad, por cuanto es un texto técnico y no literario; objetividad, ya que debe ajustarse a los hechos tal cual son, evitando las interpretaciones personales; y, por último, su condición documentada, ya que debe proporcionar el mayor

número de datos con los cuales validar los hechos expuestos. Por medio de estos informes, se deja inscrita: “la historia de un sujeto privado cuyo mundo es invadido y roto por la violencia criminal de un poder político militarizado”.⁵

Durante la investigación realizada en los archivos de la vicaría de la solidaridad me interesé en aquellos informes donde los protagonistas eran mujeres. En estos escritos se deja constancia del nombre, la edad, la situación civil y la condición laboral de las mujeres registradas. Posteriormente, se sitúa el lugar en el que aconteció el hecho, el cual es generalmente la casa de las víctimas o los alrededores de ésta. Por ejemplo,

“Lila Valdenegro Carrasco, 48 años, casada, un hijo, de actividad modista, fue detenida el 2 de septiembre de 1976, a las 23.00 horas, en su hogar, en Valparaíso. La detención la realizaron agentes de la DINA armados con metralletas y que se movilizaban en un automóvil Peugeot de color azul, sin patente. Estos agentes se llevaron a viva fuerza a la afectada. La detención fue observada por numerosos vecinos del sector. Desde esa fecha la Sra. Valdenegro permanece desaparecida.”⁶

El informe también describe lo acontecido y sus consecuencias, las cuales quedan absueltas mediante el enunciado: “fue víctima de la violencia política imperante en la época”.⁷

Estos informes omiten ciertos aspectos que son intrascendentes frente a lo que describen pero que forman parte del contexto en el que se desarrolla el hecho. Son detalles de los que se prescindieron pero que para mi proyecto visual constituyeron un material de importancia en la reconfiguración de escena. Este interés por ciertos detalles, no dilucidados en el informe, es visto por el teórico Sergio Rojas como una “mirada distraída”,⁸ que sin alejarse de lo histórico, indaga en aquellos aspectos no considerados por la historia oficial y que ocupan el espacio del territorio doméstico.

⁵ Leónidas Morales, “Cartas de Petición”, *Revista de Crítica Cultural*, noviembre 1998, p. 35.

⁶ Texto extraído de uno de los informes recopilados en los Archivos de la Vicaría de la Solidaridad.

⁷ Texto Archivo Vicaría de la Solidaridad.

⁸ Sergio Rojas, *Materialidades para una historia de la subjetividad*, (Chile: La Blanca Montaña, 1999), p. 247.

4. Reconfiguración de un hecho

La serie de instalaciones “Reconfiguraciones Domésticas” es una tetralogía exhibida el año 2000 en dos galerías, un museo y una casa deshabitada. A continuación describiré dos instalaciones que sintetizan las estrategias de trabajo y las reflexiones presentes en esta serie.

“Redoméstica 38” fue la primera instalación realizada en una casa particular ubicada en la calle Fanor Velasco 27.⁹ La pieza reconstruye fragmentariamente el relato de desaparición de Emperatriz del Tránsito Villagra, ocurrido el 11 de septiembre de 1973. Colgada en una puerta de acceso a uno de los cuartos de la casa aparece una manga de polietileno transparente, rellena con retales textiles que procedían de talleres de confección de vestuario ubicados en el sector de Patronato. En el interior de la habitación, un solitario sitial estaba envuelto por una segunda manga rellena, en cuyo extremo se apoyaba un bastidor circular cortado y vuelto a rearmar. Sobre el bastidor segmentado se montó una pieza de *crazy patchwork* a partir de la cual se reconstruía el rostro de una anónima mujer. Finalmente, en una esquina de la sala se dispuso un texto hecho en *quilt* que cita un fragmento del informe de desaparición: “La vieron salir con mi vianda.”¹⁰ (Figs. 11 y 12). El texto alude a una segunda voz (el esposo) que narra antecedentes del hecho del cual no fue testigo.

En el mes de diciembre del año 2000, exhibí, en la Galería Balmaceda 1215, la obra “Redoméstica 48”; ésta, que fue la última instalación de la serie, recoge el informe de desaparición de Lila Valdenegro, una modista desaparecida en Valparaíso el año 1976. La pieza se compone de una antigua máquina de coser previamente cortada y ensamblada en un pilar existente en la sala (Fig. 10). Un

⁹ Las cuatro instalaciones que componen esta serie fueron numeradas a partir de edades que tenían las cuatro mujeres al momento de desaparecer.

¹⁰ Texto Archivo Vicaría de la Solidaridad.



Fig. 11. Rodrigo Bruna. "Redoméstica 38". Detalles de instalación. Manga polietileno transparente, retales textiles, texto realizado con la técnica del *quilt* y bastidor circular cortado. Fanor Velasco 27, 2000.

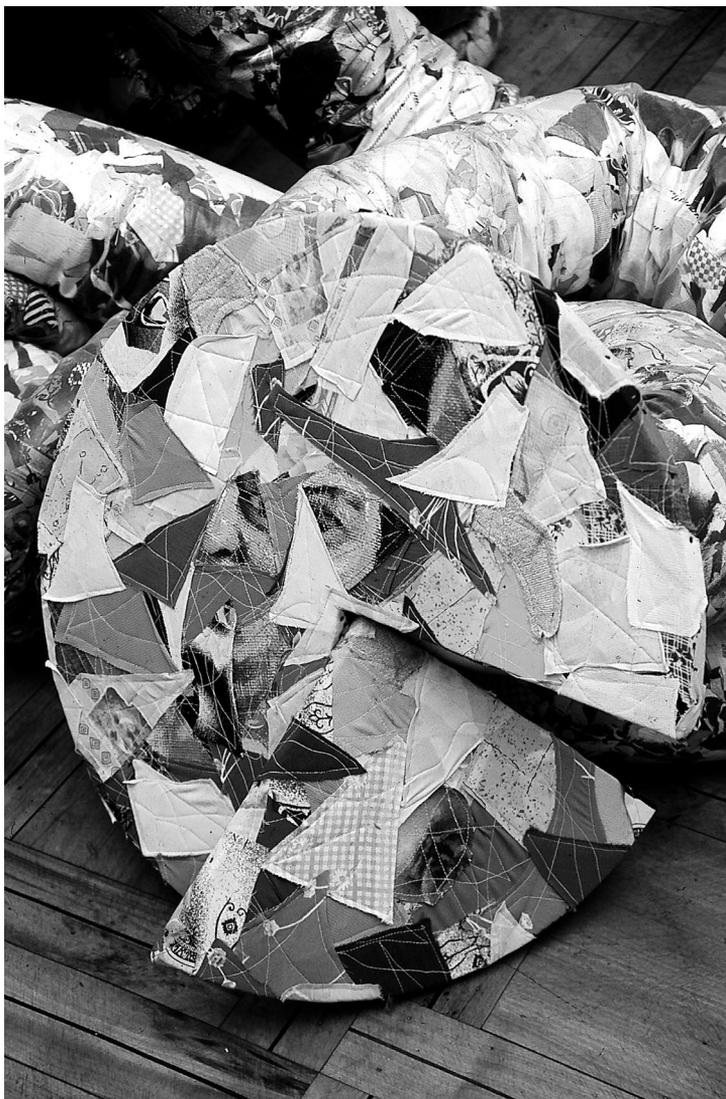


Fig. 12. Rodrigo Bruna. "Redoméstica 38". Detalles de instalación. Manga polietileno transparente, retales textiles, texto realizado con la técnica del *quilt* y bastidor circular cortado. Fanor Velasco 27, 2000.

extenso texto azul hecho en *quilt* nace desde la máquina emulando la confección de un relato sobre el allanamiento y robo sufrido por una mujer previo a su secuestro.

Ambos relatos evidencian la incursión violenta de la gran historia en el mundo doméstico, incursión que deja tras de sí un sinnúmero de fragmentos que son reconstruidos bajo la lógica del espacio que los acoge. Reconfigurar estos cuerpos permite, finalmente, dar voz a estas mujeres olvidadas por la historia.

Referencias

Arzobispado de Santiago - Vicaría de la Solidaridad. 1992. Documentos de archivo. Santiago.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Fauque, C. (1993). *Le Patchwork, ou la Dèsobeissance*. París: Syros - Alternative.

Morales, L. (1998). Cartas de Petición. *Revista de Crítica Cultural*, noviembre.

Parreño, J.M. (1998). Sus Labores. *Revista Arte y Parte*, abril-mayo.



Fig. 13. Juana Díaz. Colección “CAPITALISMO. Mucho para pocos y poco para muchos”, 2015. Foto: Michelle Bossy Nicolai.

JD para Intersecciones

Juana Díaz

Si entendemos el ARTE como cualquier actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética y comunicativa, mediante la cual se expresan ideas, emociones o una visión del mundo, tal como está descrita su definición más básica y común...

Si el ARTE es un componente de la cultura que refleja en su concepción los sustratos económicos y sociales, y la transmisión de ideas y valores, inherentes a cualquier cultura humana a lo largo del espacio y el tiempo...

Si el ARTE tuvo en principio una función ritual, mágica o religiosa, pero esa función evolucionó con el ser humano, adquiriendo un componente estético y una función social, pedagógica, mercantil o simplemente ornamental...

Entonces la MODA tendría que entenderse como una de las artes.

La MODA constituye una actividad y producción humana con finalidades estéticas y comunicacionales mediante la cual pueden expresarse ideas, emociones o una visión del mundo.

La MODA es un reflejo de nuestra cultura. No sirve estudiar algún período histórico de la humanidad sin considerar la indumentaria de la época. Mediante el estudio de la evolución del vestuario se puede entender mucho sobre cualquier cultura, esto ya es considerado un hecho.

Resulta impresionante cómo, a través de las formas de vestir, las personas expresan sus pretensiones de pertenencia y diferenciación social, sus deseos y anhelos así como también ocultan muchas características personales usando el vestuario como el arte del disfraz.

En mi ponencia del seminario “Arte/Moda: Intersecciones” quise hablar del diseño de moda con la intención de revalorar su función cultural. Es muy común que en el ámbito del arte y en los espacios destinados a la exhibición de obras de arte, se considere la moda como una frivolidad en sí misma y se desprecie la idea de poner en valor la importancia de la moda como fenómeno cultural y forma de expresión o como una de las artes.

En países desarrollados esto es diferente a nivel institucional; sin embargo, profesionales de todas partes del mundo tienden a considerar la moda sólo como una industria más.

Hay que recordar que actualmente, vestirse es una obligación legal. Es muy interesante considerar la obligación social de vestirse en el ámbito público y como la desnudez queda circunscrita exclusivamente a lo privado o, a veces, al abuso de poder de algunos seres humanos sobre otros. A través del vestir se expresan muchas cosas, consciente o inconscientemente pero nadie se salva de hablar a través de cómo se viste. Vestirse es una experiencia humana cotidiana y una actividad que requiere tiempo ... La industria de la moda es un gigante que mueve muchos recursos y determina la vida de una enorme cantidad de personas. También, es la segunda industria más contaminante del mundo. Es algo serio, importante, todo lo contrario de una frivolidad... La moda actual describe nuestro tiempo y nuestro modelo económico y, debido a que estamos obligados a vestirnos, como consumidores de moda, tenemos mucho más poder de cambiar las cosas de lo que creemos.

En este seminario decidí relatar la presentación de mi colección “CAPITALISMO, Mucho Para Pocos y Poco Para Muchos” (Figs. 13 y 14). En esa muestra de moda hubo alfombra roja, espumante, pasarela, colección, peinados, maquillaje, modelos...

Pero las modelos no eran maniqués, eran bailarinas y un bailarín modelando ropa femenina, aunque muchos asistentes no lo notaron. La pasarela no estaba en las alturas sino que hundida y el público tenía que mirar hacia abajo las pasadas...

Como no me gusta el uso de zapatos de tacón, porque hacen mucho daño, duelen y son incómodos; y, las siluetas se veían desproporcionadas desde arriba, los bailarines caminaron sobre tacones imaginarios, en puntillas exageradas, parodiando las características caminatas de las modelos sobre pasarela. Para acercar las siluetas al público proyectamos luces sobre las modelos creando sombras gigantes que se podían observar hacia arriba, aprovechando el gran muro de fondo.

Para acceder al lugar del espectáculo, había que subir una escalera de andamios larga y empinada que soportaba el peso de diez personas como máximo por lo que hubo que hacer turnos de subida y de bajada. El espumante no faltó, sin embargo, se sirvió en vasos de papel, y el cóctel eran pilas de monedas de oro de falso chocolate...

La colección “CAPITALISMO” habla de nuestro sistema económico y sus consecuencias directas muy presentes en Chile. Sabido es que en nuestro país la distribución de la riqueza es escandalosamente desigual, liderando el ranking de peor distribución de ingresos en los países de la OCDE a la que Chile pertenece en un intento de maquillarse de país desarrollado.

Como no hay Capitalismo sin Empresarios y Trabajadores y, como no hay Empresarios sin Camisa ni Trabajadores sin Delantal, la colección propone diversos vestidos-camisa y vestidos-delantal así como también una pieza ícono que es un delantal con cuello de camisa. Cada una de las prendas de “CAPITALISMO” lleva por dentro una etiqueta donde se lee “Mucho Para Pocos y Poco Para Muchos.”

Lo que destaco de la presentación de “CAPITALISMO” es que fue una acción de arte, un show lleno de contenido que contó con la colaboración de profesionales de primer nivel en todas las áreas involucradas, y todos los participantes quedaron muy contentos después del show. La colección, sin embargo, más allá de que cada prenda pueda ser considerada una “pieza de arte” por sus usuarios, cuenta con una serie de diseños replicables, pensados para un mercado específico, con precios competitivos, catálogo, Look Book, Price List... Son productos comercializables que responden a las necesidades creativas de la mente de una “dueña y diseñadora de marca de moda” inserta en la industria creativa de Santiago.

No todos están obligados a hacer arte, pero todos están obligados a vestirse. Yo creo que sin arte los seres humanos no pueden vivir. Yo vivo en un sistema capitalista y soy empresaria. Puedo jugar con las reglas establecidas pero no tengo porqué seguir las tendencias de la industria de la moda actual ni practicar las formas abusivas de producción y sobreconsumo de la moda. Como empresaria de la moda con necesidades creativas, entiendo que tengo el desafío de generar una oferta con contenido y educar al consumidor fomentando las preguntas sobre quién, cómo, dónde y con qué están hechas las ropas que nos ponemos para funcionar en sociedad.



Fig. 14. Juana Díaz. Colección “CAPITALISMO. Mucho para pocos y poco para muchos”,
2015.

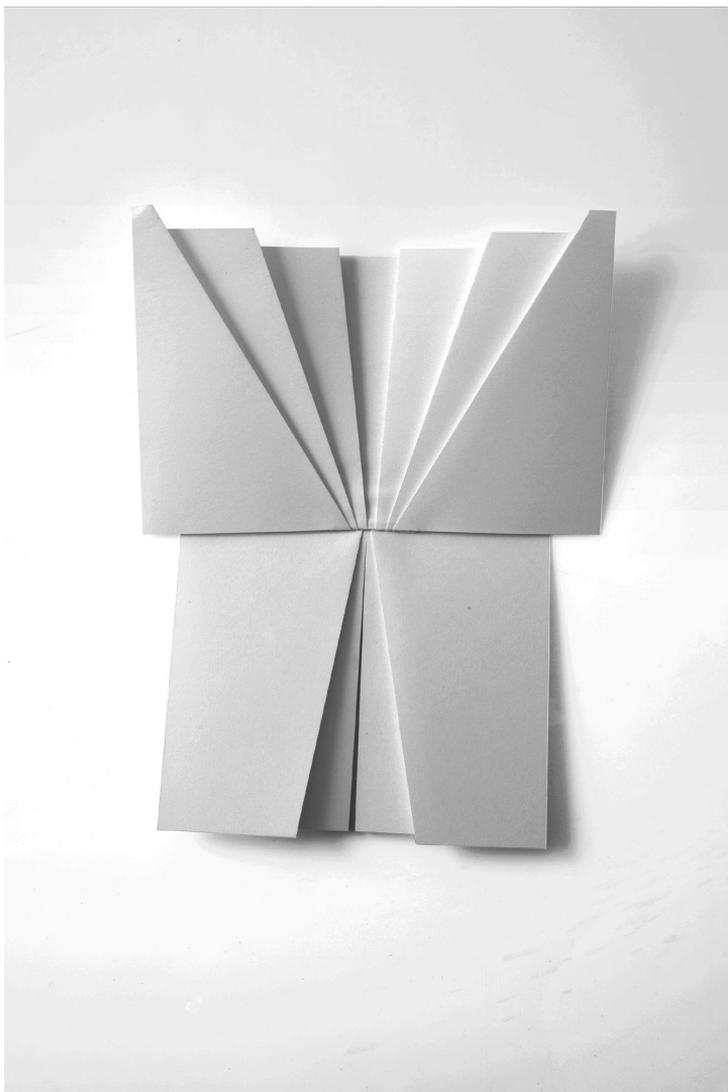


Fig. 15. SISA. Colección S/S 2012/13. Foto: Ignacio Santa María.

Presentación SISA para seminario Arte y Moda

SISA

Presentación

Dividiremos la presentación en dos: En la primera parte queremos compartir el proceso práctico que hemos recorrido para que la marca exista y, en la segunda, acotarnos a nuestra manera de hacer o diseñar las colecciones. En ambas partes está presente, de una u otra manera, la relación Arte/ Moda.

I. La Marca

A principios del 2012 nos internamos a trabajar en este proyecto alrededor de dos meses: la marca nació principalmente de la introspección y desde el cruce de nuestros intereses. En las primeras croqueras hay frases como: Atemporal, sin tiempo / Prescinde de adornos / Lujo no evidente / Identidad no definida, de todos lados y de ninguna parte.

Teníamos las ganas de armar una marca con un mundo propio, con un acento más contemporáneo sin la nostalgia de pertenecer a alguna época en particular o temática. Para empezar, nos salió fácil definir “lo que no queríamos ser” como marca. Nos dimos cuenta que, además de muchas carpetas con referentes, no teníamos nada concreto. Así, la única manera de descubrir lo que sí queríamos ser fue “haciendo”. Nos sentamos a dibujar la primera colección confiando en que de ahí saldría algo. Nos demoramos otros dos meses (proceso que actualmente se hace en dos semanas). Pero fue muy rico y necesario porque ahí, realmente, nos terminamos conociendo y, de ese proceso (un proceso de ejercicio de taller, de prueba y error), pudimos gestar el mundo de la marca.



Fig. 16. SISA. Colección S/S 2012/13. Foto: Ignacio Santa María.

Cuando ya tuvimos los primeros prototipos, pensamos que teníamos que llevar SISA al extranjero, porque, más que proponer un estilo, teníamos la idea fija de “imponerlo”. No queríamos “contaminarnos” de lo que la gente andaba buscando o de las tendencias. Además, creímos que acá no habría público que se identificara con nuestra propuesta.

El proceso de aprendizaje de la marca: La pugna o desafío entre nuestra propuesta (ego) y el cliente (el lado más comercial)

Hicimos un estudio de cómo exportar la marca al extranjero, y nos dimos cuenta de que para postular a ferias fuera de Chile, donde se comercializan marcas como la nuestra, teníamos que tener al menos un par de colecciones en el cuerpo. Lanzamos la primera colección en diciembre del 2012. Fue la primera vez que vendíamos nuestras prendas y nos dimos cuenta que sin los clientes la marca no existe. Seguimos avanzando, ya teníamos dos o tres colecciones, y, en paralelo, seguimos haciendo varias investigaciones para salir afuera con la marca (Nueva York, Londres y Tokio). De esta forma, entendimos que, además de una buena propuesta, se necesita una gran inversión para posicionarse internacionalmente.

Entonces, decidimos hacernos cargo de nuestra realidad y abocarnos a Chile, ya que a esa altura teníamos clientas fieles que venían del mundo del arte y la arquitectura, que, aunque era un público muy acotado, era constante y fiel. Sin embargo, nos urgía romper y ampliar ese círculo.

Ahí comenzó la pelea entre “lo comercial” y la propuesta de diseño, entre las clientas y nuestro ego. Y comenzamos a abrirnos y a aprender de la gente con más experiencia. Esto fue clave, porque conocimos herramientas que nos permitieron sostener nuestra propuesta en el tiempo.

El consejo

Aprendimos una manera muy lógica de organizar las colecciones. La primera colección es 100% riesgo. Se estudia y analiza desde la opinión del cliente, los modelos más “exitosos” (los que gustaron más, los que más se vendieron, desde el color, la tela, la caída, el patrón, etc.). Se toman los elementos más “exitosos” en relación a parámetros como color, tela, caída, corte, calce, etc., y se aplican a la segunda colección. De esta forma, en la segunda colección, se proponen prendas en base a las exitosas, se dejan de lado las que no funcionaron, se rediseña un porcentaje nuevo “de riesgo” y se estudia nuevamente al final de temporada. Así, cada colección va surgiendo de un modo más orgánico, con apuestas más seguras.

Uno podría pensar que esto puede estancar la marca pero, al contrario, produce cosas positivas: las clientas comienzan a identificar esos parámetros que se van repitiendo (“esto podría ser un SISA”). Entonces, se empieza hablar de este intangible que representa la marca y a construir una identidad de marca.

Lo interesante es que a medida que pasan las colecciones, los elementos reconocibles o reiterados que se vuelven “comerciales” y esenciales de la marca, en su origen, fueron la propuesta de alguna colección anterior. Son originales de la marca y el público se va apropiando e identificando con ellos.

La identidad de la marca

Nos dimos cuenta que la identidad de la marca no la constituye el logo, la gráfica, la tienda o la papelería. Estos son temas importantes que la complementan, pero la verdadera identidad se construye de los elementos reconocibles que se sostuvieron a través de las colecciones (y con paciencia porque se necesita mucho tiempo).

Hoy en día, al diseñar las colecciones nuevas, siempre tomamos un pequeño porcentaje de riesgo y luego lo analizamos. Así, vamos renovando nuestras colecciones.

Creemos que es bueno compartir lo que nos demoramos un tiempo en entender: las marcas deben tener una estrategia comercial que, aunque es obviamente lo menos emocionante de mostrar, es una realidad necesaria. Así mismo, creemos que esta estrategia debe ir de la mano de un significado: de la propuesta de diseño.

Al contrario del arte, donde el lado comercial es ajeno al momento de la creación y es una etapa posterior, en el vestuario, la creación y lo comercial van a la par, quizás por el fin utilitario que tiene. Podemos estar diseñando con el concepto más bello pero, al mismo tiempo, estamos haciendo presupuestos. La clave es que ninguna hunda a la otra, más bien que se desafíen constantemente.

II. El diseño: La manera de hacer

La inquietud

A la hora de diseñar las primeras colecciones, intuitivamente y por las disciplinas de donde venimos (arte, arquitectura y diseño), empezamos a conversar sobre conceptos que están relacionados con el espacio o que definen los espacios. ¿A que nos referimos con conceptos espaciales?

Si reconocemos un espacio es porque está limitado por algo, o lleno de algo, o intervenido por algo. Constantemente, hay una palabra que define o hace que ese espacio exista. Por ejemplo, un muro o línea que actúa conteniendo; que marca un exterior y un interior. Buscamos esas palabras para trabajar nuestras colecciones. Estos conceptos siempre surgen desde el lenguaje de la abstracción porque nos emociona y estimula no saber, exactamente, cuál va a ser el resultado.

Palabra, acción y observación

Conceptos que hemos trabajado hasta ahora: Pliegue / Curva / Línea / Diagonal / Nudo / Tajo / Estratos / Nervaduras

Luego de definir esta palabra o concepto, nos damos un tiempo para observar dónde puede estar y nos preguntamos: ¿Qué acción visual nos entrega? Por más sencilla que sea, esta acción puede ser muy atractiva a la hora de diseñar para abrir la cabeza y ver referentes. Muchas veces, los referentes están en la naturaleza; otras, parten del “hacer”. En este último caso, pueden ser maquetas, ejercicios propios o incluso la obra de algún artista.

La negociación

Tomar “recursos” y aplicarlos en el cuerpo

Luego viene lo más fascinante y difícil: acotar los referentes, masticarlos, digerirlos y, mediante mucho dibujo, traducirlos a recursos constructivos de acuerdo a cómo se pueden aplicar tanto a la prenda como al cuerpo. En esta etapa, comienza una negociación entre la palabra que estamos trabajando, las cualidades del material (peso, caída, gramaje, tacto, transparencia, entre otras) y el cuerpo (que además de movimiento, considera el calce para lo cual se aplica la técnica del patronaje).

El desafío está en que al cruzar concepto / cuerpo / material (cada una con sus variables) resulte una prenda que esté dentro del límite de lo usable para que cumpla con ese fin utilitario del que hablábamos anteriormente.

Las colecciones y sus conceptos

En esta sección, explicaremos, a grandes rasgos, cuál es resultado de esta negociación a través de cuatro colecciones describiendo cómo se traducen los conceptos y referentes a cada colección.

Pliegue

Aquí, aparece el espacio como una consecuencia del pliegue. Decidimos dejar de lado el dibujo y trabajar con maquetas de papel. Traducimos esos pliegues a determinadas partes del cuerpo mediante las técnicas del patronaje. En algunos casos, la silueta se anuló, mientras, en otros, se acentuó. En esta colección, el desafío fue traducir los pliegues desde el papel a la tela, y que ésta calzara bien en el cuerpo logrando la rigidez de estos pliegues sin usar excesivas capas de tela. (Figs. 15 y 16).

Curva

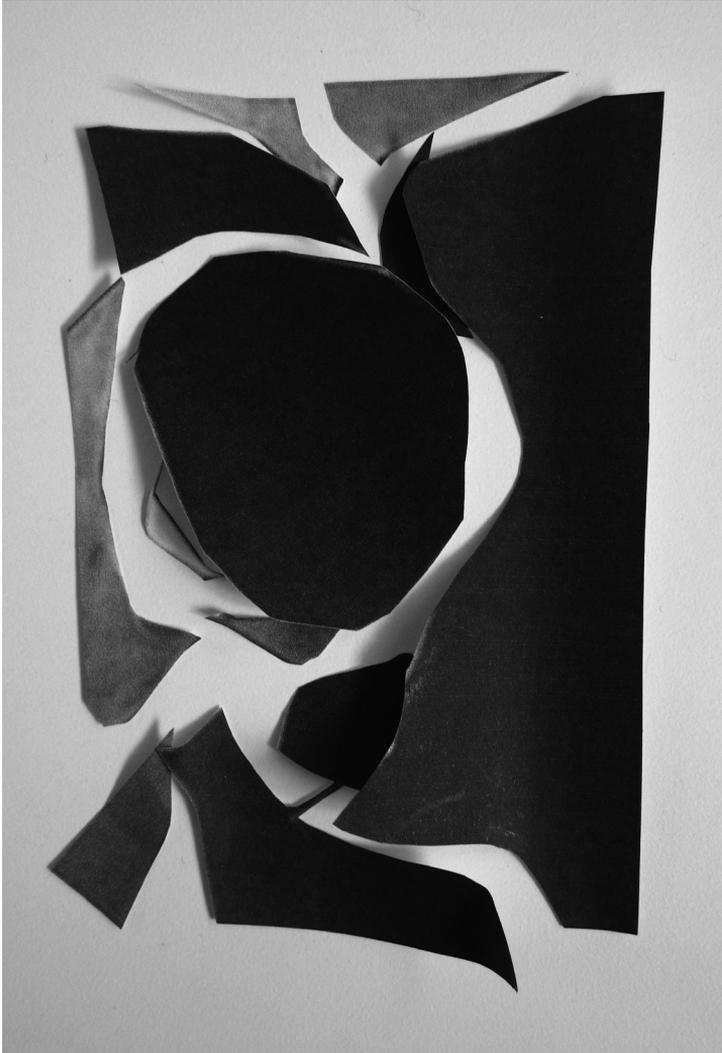
Para extraer las líneas, recortamos los trazos curvos de una de las pinturas del artista español Pablo Palazuelo. Luego, reemplazamos algunos cortes y absorbimos las pinzas con las mismas líneas para poder dibujarlas sobre el cuerpo. Además, en otros casos, despegamos la prenda del cuerpo con una silueta curva para hacer desaparecer su contorno. (Figs. 17 y 18).

Tajo

Nos obsesionamos con el acto del artista italiano Lucio Fontana que consistió en tajar la tela. Un acto tan neto y sencillo, y a la vez, tan potente que hace aparecer el espacio tridimensional en el plano. Así, decidimos hacer tajos para el acceso y cierre de las prendas de manera que el exceso de tela, al posarse en el cuerpo, produjera un efecto contrario en donde el cuerpo sale a través del tajo y la tela tiende a pegarse a él. En otros casos, este acto hace que el cuerpo aparezca como parte de la prenda, transformándose, así, en un juego de figura y fondo.

Nervaduras

Para materializar este concepto, nos basamos en varios elementos: una fruta llamada carambola, las catedrales góticas (que estructuradas a partir



Figs. 17 y 18. SISA. Colección F/W 2013. Foto: Ignacio Santa María.



de nervios, van repartiendo las cargas del edificio), las nervaduras de las hojas, etc. Así, hicimos evidentes los cortes de las prendas mediante costuras francesas hacia el exterior, creando nervios que estructuraron una silueta facetada que adquirió un volumen propio que se despegó del cuerpo. En esta colección, tuvimos dificultades para escoger la tela porque necesitábamos un material grueso que no tuviera mucha caída ni cuerpo. Finalmente, escogimos paños de fieltro de lana, entre otros géneros, que al coserlos revelaron la complejidad del proceso (Figs. 19 y 20).

El color

El color es un capítulo que se trabaja en paralelo desde un principio y con mucho énfasis en cada colección. Desde antes de la fundación de SISA, teníamos la afinidad de “robar” mezclas de colores de todas partes.

Hay ciertas ciudades que tienen un color o una luz interesante, una foto, el trozo de un tronco. Hay mucho material que se pasa por alto en el día a día, pero, al detenerse y observar, uno puede extraer paletas de colores que son muy ricas y que pueden venir de objetos cotidianos. Siempre estamos atentas y curioseando. El color está ligado a la luz y, por lo tanto, al tiempo. El color tiene su momento; cambia a cada instante por eso, siempre, estamos en su búsqueda.

Generalmente, los colores que escogemos, no son netos. Son tonalidades que se componen de la sumatoria de otros, para que así se complementen o se armonicen sin, necesariamente, ser mezclas agradables a primera vista. Muchas veces, tenemos dos tonos que, aparentemente, no dialogan; sin embargo, llega un tercero y hace que la relación entre ellos sea muy atractiva.

Jugamos midiendo las proporciones, las distintas cantidades, los colores protagonistas, los que se encargan de intimidar la colección, los más

amistosos, los que neutralizan y hacen relaciones ricas con otros colores, etc. Trabajamos en tres escalas: el color en sí mismo, el color en un solo look o tenida completa, y el color de toda la colección.

Colección tras colección, fuimos repitiendo este proceso y es así como “descubrimos” o “definimos” nuestra metodología de trabajo. Ésta no se aleja de la manera de trabajar que aprendimos en la universidad y que muchos diseñadores, artistas o arquitectos aplican. Es lo que nos mueve y nos lleva a seguir adelante e incluso pensamos que si diseñáramos muebles, o cualquier otro encargo, lo haríamos del mismo modo. Es algo de lo que no nos podemos desligar.



Figs. 19 y 20. SISA. Colección F/W 2016. Foto: Philippe Blanc.





Fig. 21. 12-NA. *Inkacola*. Polera confeccionada con prendas recicladas.

12-NA

Mercedes Martínez

Mariano Breccia

12-NA es una plataforma creativa que tiene el reciclaje textil como eje central, trabajando en múltiples formatos que parten desde la producción de ropa y objetos, workshop y talleres, instalaciones y contenidos audiovisuales. Buscamos generar experiencias que responden a proyectos integrales que vinculan el reciclaje material con el espiritual (Fig. 21).

Tomamos el reciclaje como hilo conductor para ejercer “activismo textil” a lo que llamamos “doceñar”. Desde Valparaíso, 12-NA es un espacio abierto a la comunidad a través de talleres y actividades que integran artesanos, costureras, diseñadores, artistas, alumnas en práctica y profesionales residentes que comparten la experiencia de producir proyectos de reciclaje textil (Fig. 22).

Hoy en día, la industria textil produce en todo el mundo alrededor de 80 billones de prendas al año; 95% de esta ropa se puede reciclar.¹ Desde esa premisa, trabajamos solamente con ropa usada recolectada en diferentes ferias locales de la ciudad de Valparaíso, generando prendas a través de deconstrucción y construcción de nuevas piezas (Fig. 23).

Este proceso se desarrolla en nuestro taller, donde trabajamos en conjunto con gente de la comunidad local, practicantes y residentes que aprenden el proceso. Mediante workshops y performances compartimos el proceso para que más personas puedan “doceñar.” La idea es generar conciencia sobre la urgencia de consumir de manera responsable.

¹Datos de fashionrevolution.org



Fig. 22. 12-NA. Taller de máscaras, Valparaíso.



Fig. 23. 12-NA. *Kusiclos*. Vestido y máscara confeccionados con telas recicladas.

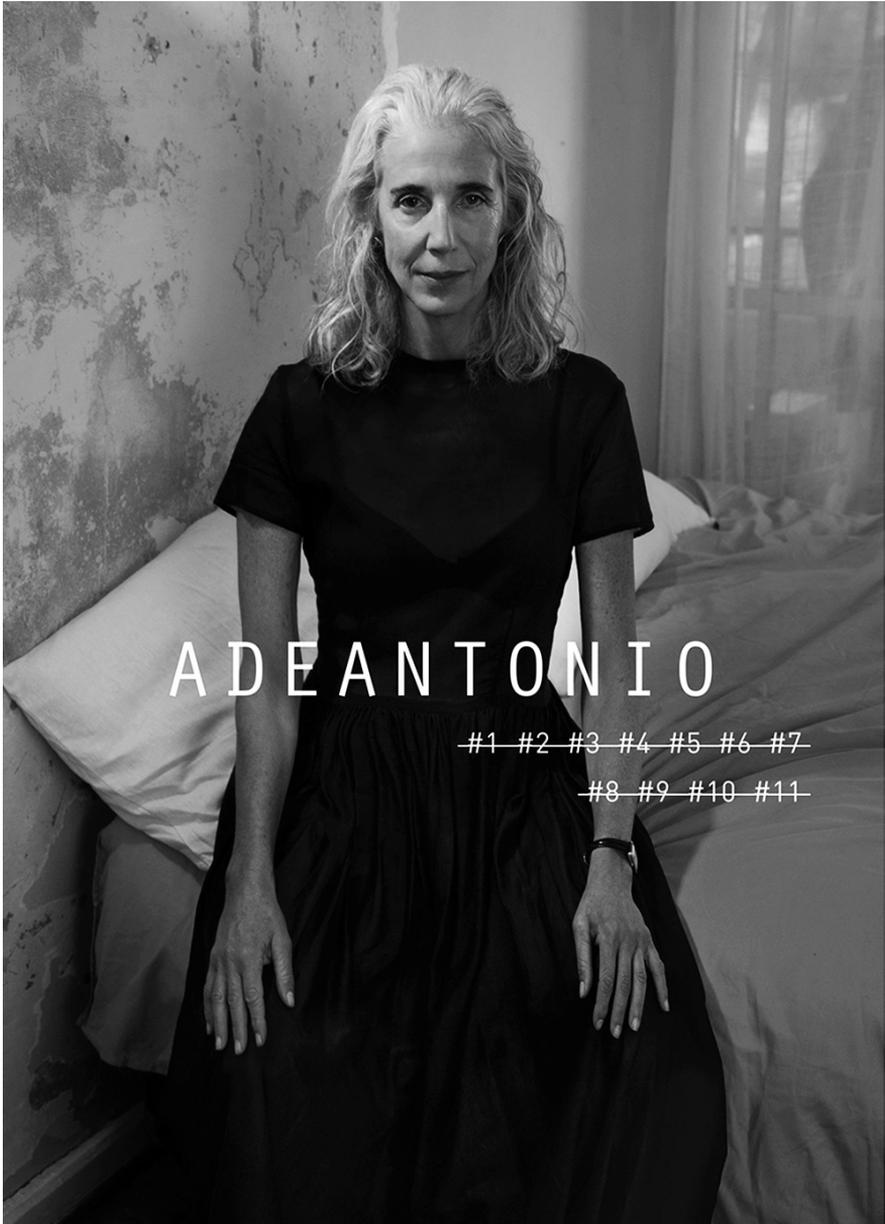


Fig. 24. AdeAntonio. Colección #12, 2016. Fotografía: Nacho Rojas.

La paradoja de reducir complejidad a partir de la complejidad

Paulina Fernández para AdeAntonio

Al intentar observar desde fuera la tarea y el sello al que se adscribe la marca AdeAntonio, uno se expone a la complejidad de intentar reducir a palabras un trabajo creativo y técnico que se somete a una multiplicidad de dimensiones que involucran, más allá de varias cadenas productivas y de elaboración, un estudio minucioso y sorpresivo de la historicidad de la materia prima y la diferencia de los cuerpos.¹ (Fig. 24).

En cuanto al proceso de creación—en sus distintos niveles—hay un concepto que se asoma y cruza todas sus dimensiones creativas, concretizándose esta transversalidad en lo paradójico. Se entiende aquí lo paradójico no como a una figura de pensamiento que exprese contradicciones, sino más bien, como la capacidad que tiene un espacio, figura u objeto de anidar en sí mismo y, simultáneamente, semánticas que aunque sean opuestas no pueden ser rebatidas por la contradicción. Es decir, que dos descripciones semánticas ocupan la misma posición, materializándose éstas en un mismo objeto que se define de dos modos distintos a la vez.

A través de los distintos niveles creativos y técnicos de producción, la dupla integrada por Fernanda Montesi y Antonio Contreras, logran generar distintas capas creativas que culminan en la creación de piezas únicas, atemporales y sobrias, bajo una ética de trabajo que cuestiona

¹ Este texto fue inspirado por varias conversaciones que tuve con Fernanda Montesi, quien durante cinco años (2011-2016) formó parte de la dupla de diseñadores de la marca AdeAntonio. Mediante las distintas conversaciones, me pude dar cuenta que la marca devino en la ética que el texto intenta ilustrar en el momento en que ella entra a diseñar, imprimiéndole así un sello que no sólo fue carismático en diseño, sino a la vez, en los aspectos relacionados a las formas de producción y el modelo de desarrollo. Me es imperioso mencionar todo lo ante dicho para dejar muy en claro que este texto representa la ética y la perspectiva de la marca AdeAntonio, desde que Montesi entra en ella, hasta su salida. Hoy en día la ética expuesta y las formas de entrada a la creación mencionadas renacen en la nueva marca de Fernanda Montesi, 'Baquelita'.

no solamente la posición de la talla y el género dentro de la cultura y la moda, sino también, los modos de producción de las piezas, lo que termina por plasmarse en una propuesta estética, radical y poderosa, en varios sentidos.

Cada una de las piezas de AdeAntonio, puede ser inscrita como un objeto de indumentaria en donde pervive lo histórico y su contrario; es decir lo ahistórico, decantándose la atemporalidad en la pieza final.

El primer problema a enfrentar dentro de un mercado interno tan reducido como el nacional, es el de la escasez de la materia prima. Al consagrar sus creaciones bajo la idea del *upcycle* o reutilización creativa de material recuperado, se limitan las posibilidades de obtener no solamente una tela específica, sino también una cantidad de la misma planificada de antemano. La consecución de esta ética, hace que las posibilidades de materia prima se remitan a telas, géneros o cueros, de segunda mano, que los diseñadores van buscando en distintas fábricas textiles y tiendas vintage. Y, aunque desde muchas perspectivas esta sea una limitación, Montesi y Contreras abrazan el hecho de ‘trabajar con lo que haya’ como el recurso más importante a la creatividad. Al crear y producir ‘según lo que se encuentre’ se subvierte la lógica de los procesos de producción tradicionales e industriales que de antemano planifican las cantidades de materia prima, casi siempre a menor costo, necesaria para cierto objetivo.

Es así como desde la escasez de recursos o desde lo que se pudo recuperar, se inicia un proceso minucioso de estudio que se enfoca en las telas y las piezas recuperadas, entrando en la observación de éstas un rescate histórico (expresado factualmente en la materialidad antigua), así como uno que alude a la subjetividad de la memoria de un usuario previo y desconocido que dejó sus rastros en la prenda (intervenciones hechas por quien la usó con anterioridad como bastas, pinzas o tomaduras que ayudan a pensar en los motivos, inseguridades, usos e idiosincrasia de la persona que la intervino).



Fig. 25. AdeAntonio. Colección #12, 2016. Fotografía: Nacho Rojas.

Entendiendo que toda la materia prima usada por la marca tiene una historia pasada y que esa historia es casi siempre desconocida. Al iniciarse el proceso de creación, las prendas de la marca se desentienden del pasado de la tela en el sentido en que se deja de lado el uso práctico que ésta antes tuvo (ya sea como cortina, mantel, saco o vestido, blusa, pantalón, etc.) pasando a una etapa en donde toda costura pasada desaparece, deconstruyéndose así su pasado útil. Lo paradójico, en esta etapa, reside en que aunque pareciese que todos esos trazos se borrarán, éstos sobreviven a través de todas las observaciones que a Contreras y Montesi les han parecido interesantes al momento de estudiar las intervenciones ‘subjetivas’ de los usuarios previos. Éstas, muchas veces, son las que dan el inicio a los estudios de la forma que se verán plasmados en las nuevas piezas.

Algo parecido pasa con la observación que los diseñadores hacen de las formas que se asientan en ciertas piezas recuperadas, a través del uso reiterado de las mismas. En cuanto a ello, el cuero recuperado por medio de prendas antiguas es paradigmático: se estudia las formas en que éste ha cedido y sobrepasado su diseño original, observación de la que deviene la creación de nuevos moldes que a la vez que dan cuenta de la ‘degeneración’ de la forma, aluden de forma discreta a la amplitud que genera el paso del tiempo, dando así origen a nuevas piezas, que aunque nuevas, llevan en sí el estudio y la marca del ‘desgaste’.

El resultado de todo este proceso son prototipos transformados en piezas nuevas y originales, que aunque recogen la historia y la materialidad de sus orígenes, responden a otra intención. Son una reelaboración conceptual y formal que inaugura un nuevo lenguaje y nuevas posibilidades y registros de uso.

Luego del estudio subjetivo de ciertas formas pasadas (también subjetivas) y del diseño aplicado a las formas, se pasa a un proceso de teñido en donde prima la experimentación, residiendo en ello uno de los

principales valores de la marca que, mediante el mismo, torna a cada una de las prendas en una pieza única. Las piezas son sometidas a un proceso de teñido artesanal guiado por la experimentación que no sólo se reduce al hecho de sumergir varias veces en la tintura una misma prenda o en la utilización de la misma tintura en sucesivos procesos (lo que implica que cada color adquirido se haga irreplicable y que cada distinta fibra absorba el líquido según sus características). Así, tratando de llevar más lejos el nivel de experimentación, Montesi y Contreras han utilizado técnicas que si bien, no son nuevas, han quedado en desuso, por lo que existe muy poco conocimiento en torno a las mismas. Es así como decidieron probar lo que pasaría con varias de sus piezas al enterrarlas en un jardín bajo sesenta centímetros de profundidad por un periodo de tres meses, y, aunque tuvieron resultados variados, la idea de la experimentación a través de distintas formas de teñido artesanal lleva como impronta la sorpresa: cuesta generarse expectativas concretas de lo que resultará, siendo exactamente eso –el desconocimiento e inseguridad y por tanto, la novedad–lo que pervive como móvil a la experimentación (Figs. 25 y 26).

Si situamos a AdeAntonio dentro de la arena formal y normativa de la moda y el vestuario o, en otras palabras, el mercado de la moda, la marca presenta fugaz radicales, ya que sus prendas no solo carecen de género, sino que también de talla. En un mercado donde uno de los objetivos básicos es el diferenciar a hombres de mujeres y definir una y otra vez las fronteras del género, lo paradójico de las prendas de AdeAntonio queda expuesto a través de la neutralidad: una misma pieza es pensada para funcionar en una infinitud de cuerpos distintos. Distintas definiciones de cuerpos, todos imperfectos, calzan en una misma talla. Pero aunque se dé una tautología en el diseño y la talla, el giro diferenciador se da en que la prenda final es sólo terminada por el cuerpo que la lleva: es el cuerpo el que termina la prenda, el que le da el carácter final. De esta forma, cada pieza–aunque igual en forma–se convierte en una prenda distinta según quien la use.



Fig. 26. AdeAntonio. Colección #12, 2016. Fotografía: Nacho Rojas.

Es este proceso de estudio el más complejo que atraviesan los diseñadores, ya que aunque a simple vista podría entenderse como una simplificación de las formas y el proceso de producción, la complejidad y el estudio que derivan de ‘la talla única’, supone altos grados de problematización. En este sentido, la creación final de los diseñadores intenta reducir la complejidad derivada de la diversidad y diferencia de los cuerpos, a través de la depuración de sus diseños, pero este proceso solo puede entenderse bajo una lógica en donde la complejidad previa de la realidad –la infinitud de cuerpos distintos que se pueden observar–es reducida gracias a la complejidad del estudio posterior que decanta en la creación de una pieza. Es así como la complejidad es la que reduce complejidad por medio de prendas simples y depuradas que son capaces de afrontar la dificultad de la realidad con éxito.

La determinación ‘ni talla, ni género’ supone aspectos profundos que se adscriben a una forma particular de ver el mundo en términos políticos y sociales: las piezas de la marca respetan los distintos cuerpos por medio de lo ‘igual’. Hay un reflejo de igualdad que respeta la diferencia cuando todos pueden usar la misma prenda y resaltar con ello lo subjetivo, lo único, lo característico de cada cual, a través de algo idéntico. En cuanto a ello –y al acabado de la pieza que sólo se da con un cuerpo, sea cualquiera su dimensión– se integra la paradoja de lo universal y la diferencia: si pudiese haber algo ontológico entre las distintas personas, esto es seguramente la diferencia, y es exactamente eso lo que logran las piezas de AdeAntonio: exponer la diferencia bajo una misma forma, trascendiendo a las dos formas previas (cuerpo y prenda) en el nuevo resultado. Todo ello hace que la marca logre una reelaboración conceptual y formal que da inicio a un nuevo lenguaje y a nuevas posibilidades y registros de uso.

Las variables éticas que cierran el círculo de producción de la marca hacen, también, una referencia crítica a los modos de producción capitalista tradicionales. La marca enfrenta un mercado interno reducido dentro del cual se hace difícil que una empresa que eluda la tercerización

de la manufactura y la compra de materia prima creada por mano de obra precarizada, permanezca. El hecho de contar con un capital reducido a la hora de materializar una colección, solo problematiza más las decisiones y hace más tentador el optar por la tercerización. Pero por experiencia, Montesi y Contreras tienen muy asimilado lo que Walter Benjamin señaló al referirse a los bienes y objetos culturales, en el momento en que un materialista histórico los observa:

“los bienes culturales que abarca con la mirada, tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no sólo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie”.²

En efecto, la experiencia obtenida la única vez que los diseñadores decidieron tercerizar la manufactura de las prendas, hizo que la marca tomara posturas firmes en cuanto a los medios de producción. La venta de la fuerza de trabajo mal pagado y la alienación de las costureras quedó plasmada en las piezas a través de costuras de baja calidad. Más allá de corroborar ideas políticas previas, la experiencia factual de la tercerización, llevó a que los diseñadores decidieran alejarse por completo de esa forma de manufactura, creando un equipo que, más allá de ser bien remunerado, tiene voz en el proceso de creación.

Es así como al proceso de producción fundamentado en el *upcycling* – que defiende un principio básico de sustentabilidad– se suma un proceso de manufacturación que toma en cuenta las vicisitudes del pequeño equipo de trabajadores y la calidad del oficio, redundando la ética de producción en una estética, como antes dijimos, radical, vanguardista y poderosa, en la que la sobriedad y el detalle de la factura marcan el sello.

De esta manera, la depuración estética de la propuesta de Adeantonio, que actúa como el núcleo cohesionante de todo su trabajo, logra la concreción de piezas honestas, elegantes y simples que cargan, más allá de una historia propia, con la paradoja de la complejidad estética del no tener sexo ni talla (Fig. 27).

² Benjamin, Walter. *Tesis de Filosofía de la Historia. Revolta Global/Formacio*, p. 4. En www.revoltglobal.net. Visitado el 26 de abril de 2016 a las 19:30 hrs.



Fig. 27. AdeAntonio. Colección #12, 2016. Fotografía: Nacho Rojas.

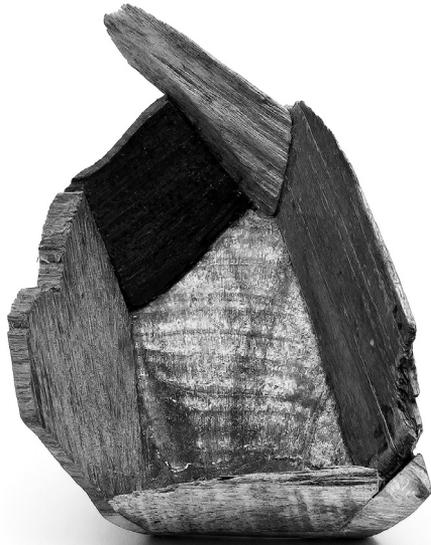


Fig. 28. Jorge Castañón. *Emptiness*, 2015.

El mundo que queremos

Jorge Castañón

Mi nombre es Jorge Castañón, soy Argentino, fundador en 1990 del “Taller La Nave”, dedicado a la joyería contemporánea.

Desde entonces trabajo en este proyecto para comunicar ideas y conceptos a través de la búsqueda de distintas materialidades. (Fig. 28).

Fui invitado a disertar sobre la relación del arte con la joyería, y, en particular, en relación con la moda. Comencé mis primeros pasos utilizando las técnicas clásicas de la joyería más tradicional, para luego ir agregando materiales y técnicas de diversos orígenes, puestas al servicio de un discurso estético y conceptual (Figs. 29 y 30).

Me interesa en esta ocasión comunicarme con los jóvenes, que son los protagonistas principales de los cambios que se avecinan en todos los campos y en especial en los que aquí vamos a ir desarrollando. En los jóvenes están las armas más poderosas para interceder en un mundo que necesita gestos y señales nuevas de cambios que tienen que suceder.

Como cita Michel Serres,¹ en su libro “Pulgarcita”,² son los jóvenes los que van a la cabeza de una tercera revolución.

La primera, fue el paso de lo oral a lo escrito; la segunda, la aparición de la imprenta; y, la tercera, debido al auge de las nuevas tecnologías, un nuevo humano que Serres bautizó “Pulgarcita”, debido a la maestría que transmite sus mensajes utilizando los pulgares. Él habla de “cambiar una cabeza bien llena por una cabeza bien hecha”.

¹ Michel Serres (Francia, 1930) es filósofo e historiador de la ciencia.

² Michel Serres, *Pulgarcita* (Barcelona: Gedisa, 2014).



Fig. 29. Jorge Castañón. *Blood*.

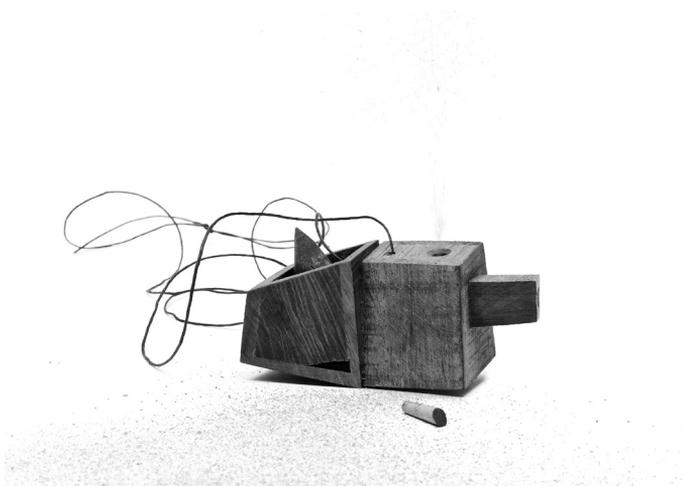


Fig. 30. Jorge Castañón. *Perfume*.

Creo que la joyería contemporánea y el diseño de indumentaria pueden ser parte del arte que tiene el compromiso de ver más allá, de anticipar.

La joyería contemporánea es una instalación en complicidad con el cuerpo. Ese cuerpo es el objeto de deseo común entre el joyero y el diseñador de indumentaria. Desde los dos lugares, se puede llegar a verdaderas expresiones artísticas y comprometidas, no así desde la moda propiamente dicha.

La moda, en mi opinión, tiene otras necesidades y exigencias. Necesita innovación permanente para que no se detenga la máquina comercial que pide cambios de temporada en temporada. Creo que no tiene tiempo para discusiones artísticas, no forma parte de su genética. Tal vez, sea su reto a futuro. Un verdadero desafío.

Susana Saulquin,³ socióloga y una de las fundadoras de la carrera de Diseño de Indumentaria en la Universidad de Buenos Aires, sostiene que la moda no es tolerancia, sino autoritarismo.

Ella sostiene que el diseño de indumentaria tiene que tender hacia una política en donde la sustentabilidad se haga preponderante, que se abandone la producción masiva, para pasar a formas cooperativas, de producción en pequeña escala con precio justo y cuidando el medio ambiente.

Habla de un cambio fundamental del término “Lujo”, y que va a ser aplicado a prendas hechas con criterios y valores “Éticos”.

³ Susana Saulquin es socióloga (Universidad de Buenos Aires) especializada en el estudio de la moda. En 1988, creó el Instituto de Sociología de la Moda y colaboró en la fundación de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil (UBA). Es autora, entre otros, de “La moda en Argentina” (1990), “La moda después” (1999) e “Historia de la moda en la Argentina. Moda y diseño en la Argentina” (2006).

Creo que es importante tener en cuenta lo dicho hace un tiempo por David Attenborough,⁴ “El que cree en el crecimiento indefinido en un planeta finito es físicamente bien loco o es un economista”. No se puede pretender seguir con políticas que creen que vivimos en un sistema de recursos infinitos, eso es suicida.

Los campesinos japoneses en el pasado utilizaban una técnica llamada *boro*, que es una línea de diseño de indumentaria para estudiar y tener en cuenta para el futuro. Las prendas pasaban de generación en generación, y eran reparadas y sobrecosidas con otras telas, siguiendo patrones propios. Esto contradice, sin duda, el precepto de innovación, a veces aparente, y, sobre todo, de secuencia de compra ilimitada que pretende la moda.

Para terminar quisiera contarles que por estos días estoy trabajando con alumnos de los talleres de Orfebrería y Textil de la Licenciatura en Artes Visuales. Una experiencia maravillosa, que reafirma la importancia de estas disciplinas en el ámbito de la Universidad de Chile. Quiero recalcar que todavía en la Universidad de Buenos Aires, salvo una aproximación en la cátedra de Accesorios de la carrera de Diseño de Indumentaria, no hay ninguna carrera que involucre directamente a la joyería contemporánea. Creo en este sentido que la Universidad de Chile tiene que apoyar fervientemente el desarrollo de esta disciplina desde el marco universitario, como ocurre en varios países de Europa que están a la vanguardia de esta expresión del arte. Ya está en el lugar correcto, pero debe ser apoyada con equipamiento adecuado para poder trabajar a la par de lo que sucede en muchas partes del mundo.

El intercambio de experiencias, procesos y conocimientos que se pueden dar en encuentros como éste, al que tuve el honor de ser invitado, son fundamentales para el crecimiento de estas disciplinas.

⁴David Attenborough (Inglaterra, 1926) es científico y divulgador naturalista.



Fig. 31. Liubov Popova, diseño de traje para el actor nº2 de la obra de Crommelynk (*El cornudo magnífico*), 1921. Acuarela, témpera y lápiz sobre papel. 33x23 cm. para la puesta en escena de Vsevolod Meyerhold en 1922, Teatro del Actor, Moscú.

Moda y reelaboración del cuerpo vestido: las bases metodológicas del diseño de vestuario escénico

Maite Lobos

Introducción

El diseño de vestuario para la escena teatral está condicionado por el contexto social y cultural de la escena, es decir, por los imaginarios, conceptos y valores compartidos por los creadores escénicos y los espectadores. Ésta es la fuente de la visualidad escénica y del despliegue de las formas desarrolladas por el vestuario, determinando ideológica y formalmente el trabajo de diseño: la selección y creación de las prendas, la combinación de ellas y la articulación de la totalidad de trajes sobre la escena, incluyendo las relaciones con sus otros componentes; el espacio y la atmósfera.

La importancia que adquiere la Moda al constituirse como un marco de referencias simbólicas de tiempo y lugar en una obra teatral es el eje metodológico central en la estética realista. En ella, el vestuario escénico tiene por objetivo construir la identidad del personaje individual y social, a través de su organización en una jerarquía de signos sometidos a efectos de neutralidad o de expresividad controlados y distribuidos en los signos presentados por el vestuario, y de la articulación general de la puesta en escena. En ambos casos, el vestuario siempre amplifica y estetiza el fenómeno social.

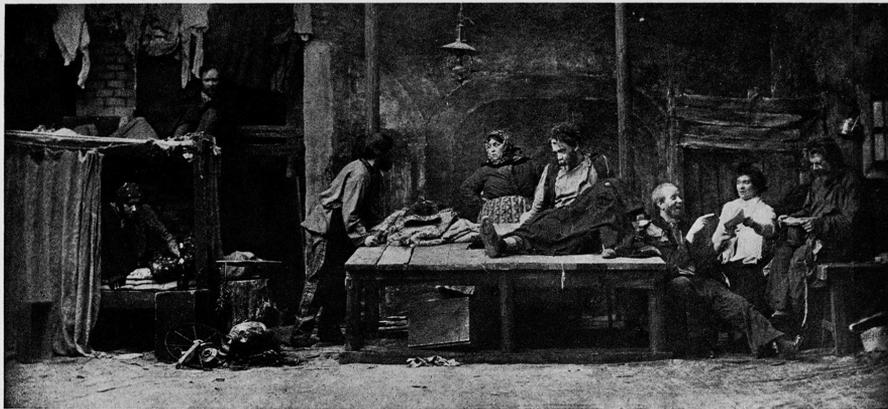
Pensar el vestuario escénico en permanente relación con el fenómeno social del vestir permite comprender el punto de partida y los múltiples modos derivados para establecer la comunicación que el diseñador

de vestuario escénico propone al espectador. Es por ello que pensar el trabajo del diseñador escénico en relación con la moda pone de manifiesto los mecanismos sociales de comprensión, representación y auto-representación del individuo. Actualmente, en la escena teatral que contiene elementos de carácter realista, las exigencias convencionales que rigen la construcción de personajes requieren de una ampliación de los marcos formales de este paradigma, para permitir nuevas formas de explorar el concepto de individuo en su dimensión social, permitiendo explorar la escena desde la subjetividad y la reconfiguración de las formas de los cuerpos vestidos sobre la escena.

A partir de la concepción del vestuario del personaje teatral como una práctica cuya metodología implica utilizar y poner en relación los signos que los individuos manifiestan según sus realidades sociales, psicológicas y culturales, la tarea de este documento consiste en visibilizar que la función identificadora del vestuario es superada o reemplazada por nuevas configuraciones del cuerpo vestido, lo cual le permite potenciar nuevas relaciones con el vestir cotidiano y evidenciar la teatralidad presente en la indumentaria y su puesta en escena. Diseñar vestuario escénico es una labor que se desarrolla a través de la observación de los fenómenos del vestir cotidiano y, teniéndolos como un marco permanente con el cual dialoga o se rebela, reelabora, en nuevas formas, el cuerpo vestido para la escena. Los acontecimientos de la moda se transforman en rasgos del vestuario y de la propuesta de puesta en escena y se incorporan al discurso artístico y sus significantes.

El paradigma del vestuario escénico y el personaje

El diseño de vestuario para la escena teatral consolidó su desarrollo como una práctica artística hacia fines del siglo XIX al mismo tiempo que progresaba la estética realista en el teatro. Compartiendo la mirada positivista de la época, los escenógrafos y diseñadores de vestuario participaron en la investigación de los maestros realistas y naturalistas



Fisher, Moscow

A SCENE IN ACT I OF MAXIM GORKY'S MASTERPIECE, "THE LOWER DEPTHS," AT THE MOSCOW ART THEATRE.
STANISLAVSKY IN THE RÔLE OF SATINE SITS ON THE TABLE

Fig. 32. Viktor Andreievich Simov, *Los Bajos Fondos* de M. Gorki. Puesta en escena de C. Stanislavski, Teatro de Arte de Moscú, 1902.

que en Europa fundaron la base metodológica de su práctica escénica con el objetivo de llevar a la escena los fenómenos de la vida cotidiana y, por ende, vinculados a la indumentaria de los individuos que componían la sociedad de la época. El diseño de vestuario pasó a constituir una potente forma de colaborar y complementar la labor del actor en la tarea de “construcción del personaje”, paradigma de la creación escénica instaurado por Constantin Stanislavski en su conocido método.

La indagación de la realidad social y psicológica de los individuos se constituyó en una base metodológica de los procesos de investigación y reelaboración de la realidad que requería la puesta en escena. Son conocidas las experiencias de observación de personajes en la época, como es el caso del montaje de la obra “Los bajos fondos” de Gorki, en el cual Stanislavski y su escenógrafo Simov se dedicaron a recorrer y estudiar las hospederías nocturnas y a sus ocupantes¹ (Fig. 32). Simov abordó el problema escenográfico evitando detenerse en la verdad descriptiva del espacio de los personajes extraída de la observación. Por ello creó zonas que aportaban información a los personajes a pesar de que no alcanzaban a ser percibidas por el público ubicado frontalmente a la escena del Teatro de Arte de Moscú, buscando otorgarle al actor la posibilidad de reconstituir internamente la cadena de significantes que motivaba a su personaje. El escenógrafo trabajó con la idea de Stanislavski de que la memoria emotiva del actor se activa a partir de cualquier objeto familiar con el que se contacta en escena, lo cual le permite reconstruir las emociones originales del actor para integrarlas al personaje.² Aún más allá, el método de las acciones físicas que Stanislavski propuso al actor consistía en hilar los datos aportados por los recuerdos y realizar una construcción imaginaria de la biografía del personaje y la condición física de su cuerpo. El actor debía organizar

¹ Denis Bablet, *Les Révolutions Scéniques du XXe Siècle* (Paris: Société Internationale d'Art XXe Siècle, 1975), p.18.

² Gustavo Geirola, *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral en Stanislavski* (Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades, 2013), p. 227.

todos estos datos y, para ello, su propuesta de corporalidad, gestualidad, voz y condición física se basaban en la incorporación de elementos necesarios para articular una apariencia del cuerpo del personaje. El proceso creador del actor requería de la multiplicidad de elementos materiales que le permitían el tratamiento del cuerpo del personaje: las piezas de vestuario, el maquillaje o la intervención del cuerpo y rostro, el tratamiento del cabello y los objetos accesorios constituían una totalidad coherente como apariencia física e integrada a la gestualidad del cuerpo.

Según lo anterior, y entendiendo que el método stanislavskiano aportó una base metodológica que aún hoy en día constituye una base formativa en el estudio del teatro y su puesta en escena, se comprende que la labor de diseñar vestuario escénico comparte esos fundamentos como un modo de pensar el mundo subjetivo de los individuos como realidades internas que son expuestas en la escena.

El diseño de vestuario trabaja en un contexto de comunicación específico (el escénico) que funciona a partir de la configuración de una visualidad en la cual la escena somete a la vestimenta a efectos de amplificación, simplificación, abstracción y legibilidad.³ En consecuencia, el vestuario escénico trabaja a partir de la estetización del fenómeno social: (re) construye mundos sociales de los personajes mediante jerarquizaciones de signos y la reelaboración de reglas de significación que operan en la comunicación entre los cuerpos, sean éstas reglas tácitas o explícitas, conocidas y compartidas por los integrantes de las culturas y los grupos dentro de las sociedades.

Vestuario escénico y lenguaje

Si bien el vestido tiene una función básica de cubrir y proteger el cuerpo, desde ese punto en adelante todo lo referido a él está sujeto a operaciones de significación, trabajando con signos que se articulan de diferentes

³ Patrice Pavis, *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1980), p. 536.

modos en cada época y cultura. El cuerpo es “una estructura lingüística que permite a los participantes del proceso de comunicación catalogarse mutuamente”.⁴ Tanto el cuerpo y su gestualidad como el modo de vestirlo y de organizar su apariencia están regulados de modo preciso por cada sociedad y cada grupo social que la compone, generando los cánones que orientan los rasgos del individuo que, en realidad, son rasgos de grupos o clases a las cuales pertenecen. Los individuos seleccionarán, consciente o inconscientemente, sus prendas de vestir a partir de esas reglas. La moda y el gusto se fundan en la lógica de los paradigmas: se establecen imaginarios hegemónicos que responden a ciertas condiciones sociales. Luego, esos imaginarios serán reemplazados por otros, que regularán el gusto de otros más jóvenes, quienes cuestionan los imaginarios establecidos y consolidan los propios.

Esta dinámica de significación puede ser entendida como un tipo de lenguaje no-verbal en permanente transformación con el cual cada cultura y época desarrolla sus propios códigos del vestir como ámbitos particulares de articulación de signos. Sobre la escena, estos signos serán rearticulados en el contexto específico y particular de una puesta en escena: el diseñador de vestuario “hablará” a través de la materialidad, la forma y el color del vestuario de cada personaje y de la totalidad que compone el conjunto de personajes, configurando un pequeño “mundo” sobre la escena que a su vez se articula con el discurso escénico total logrado a través de los demás elementos que componen la visualidad y la puesta en escena.

En congruencia con la tesis del personaje como “tridimensional” de Stanislavski, podríamos hablar de una dimensión psicológica del vestuario escénico, en la cual el diseñador articula los signos de la personalidad del individuo para estructurar el personaje. Cada pieza de vestuario, así como la apariencia en su conjunto, informan al espectador respecto

⁴ Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Traducido por José Luis Aja Sánchez (Madrid: Cátedra, 1998).

de sus características: sus emociones, actitudes y valores, así como su edad, oficio u ocupación, parentesco con otros, sus gustos personales, ideología, religión, creencias. Estos elementos constituyen un discurso que puede ser declarado o implícito. Todas estas definiciones son rasgos de personalidad que quedan explicitados, sugeridos o neutralizados en la escena a través del vestuario, y son el resultado de las decisiones tomadas en el proceso de creación de la obra.

Época

El vestuario escénico siempre hace uso de la dimensión temporal del vestir social: el cuerpo vestido no sólo informa acerca del individuo y su contexto social, sino también la pertenencia que conserva respecto de su época: el gusto y la moda que regían en ciertas épocas de la vida de los individuos, en alguna medida, se conservarán en la apariencia de esos cuerpos hasta su vejez. Estos rasgos se incorporarán en el personaje estableciendo la relación con otras épocas a través del vestir, denotándolo en el presente de la obra escénica y, por ende, construyendo narrativas autobiográficas a través del cuerpo. El vestir porta signos que sitúan a los cuerpos en el eje temporal de una cultura. A pesar de casos de vestuarios extremadamente abstractos, generalmente, en la escena se dejarán múltiples signos que construyen una época determinada. Color, forma, técnica constructiva, materialidad y desarrollo tecnológico son factores presentes en el vestuario si atendemos a él como un objeto o pieza que es producto de manufactura histórica y socialmente determinada. La puesta en escena del vestuario, además, deja ver las operaciones que realiza sobre el cuerpo las cuales son características de ámbitos escénicos y sus modos de escenificación históricamente determinados: puede ir desde la reconstrucción histórica acuciosa, utilizada con grandes resultados en el cine, series de televisión y producciones teatrales realistas, hasta las atmósferas que operan por sugerencias y asociaciones más libres. Incluso, inconscientemente, y en las puestas en escena más abstractas, emerge la condición temporal del vestuario en la escena (Fig. 31).

Espacio

Por otro lado, en un eje espacial y de localización, el vestuario carga los signos que permiten ubicarlo en un espacio físicamente determinado. La noción de local, es lo que permite distinguir cómo cada cultura desarrolla respuestas diferentes según su entorno espacial y arquitectónico, climático-geográfico y atmosférico. La materialidad del vestuario aporta información relevante sobre el contexto espacial del cuerpo vestido, y, en la escena desnuda o de rasgos que tienden a la neutralidad, estos signos a menudo cargan con el peso simbólico de la obra. El vestuario contribuye a “localizar” la atmósfera de la obra a través de sus componentes formales y materiales.

Por otra parte, también, el concepto de lugar permite ampliar la idea espacial-geográfica hacia la situación del personaje dentro de una escala social, entendiendo que, el “mundo” social construido en la puesta en escena, tiene un carácter tridimensional y que las relaciones entre personajes son también relaciones de posición dentro de esa estructura. Por un lado, las relaciones de clases sociales de los personajes son la primera evidencia de ese carácter espacial, pero, también, se incluye en ello toda relación de poder entre personajes. Por ello esta noción afecta a relaciones de parentesco entre personajes, de pertenencia a grupos situados socialmente, como también respecto de sus objetivos (en tanto personajes) al interior de la acción escénica. Desde la perspectiva espacial, el volumen y la silueta del vestuario efectúan un gran aporte a la significación de la obra, permitiendo al espectador recepcionarla a través de la pregnancia o la levedad de los cuerpos en el espacio, su eventual desaparición de escena (en particular con la ayuda de la iluminación escénica) o a través de la intensa sensación háptica y de sonoridad de los cuerpos en la escena.

Una reflexión en pleno desarrollo

Según establece Aóife Monks,⁵ la reflexión sobre el vestuario teatral es relativamente reciente pues sólo a partir de 1930 comenzó a ser entendido como parte del trabajo escenográfico y teatral, considerando su rol en la definición de la individualidad, teatralidad y pertinencia respecto de la puesta en escena.⁶ Más tarde, Barthes, en su ensayo de 1955, *Las enfermedades de la indumentaria teatral*, analiza la función y la significación del vestuario teatral, proponiéndolo como una articulación lingüística que debía su ser artístico a un imperativo moral: ser un argumento al servicio de la construcción escénica global de la puesta en escena. Barthes, también, estableció los ejes en los que opera simbólicamente al interior del entramado escénico realista: ubicación histórica, estético-formal y material. Este punto de vista es congruente con la estética teatral que se deriva del postulado de Bertolt Brecht acerca del *gestus* social –la gestualidad del personaje que lo sitúa en una praxis social más los rasgos propios en tanto individuo– y la necesidad de coherencia de todos los elementos de la escena para lograr esa totalidad, donde “todo lo que enturbie la claridad de esa relación es negativo”.⁷

A partir de los años 90, tanto en las teorías de la moda como en el diseño escénico, se consolidan cruces de campos académicos que permiten pensar el vestuario y sus relaciones con el contexto que ofrecen diversos enfoques para establecer paralelos entre la moda, la investigación del vestuario escénico y la relación entre vestuario y arte.⁸

⁵ Ali Maclaurin, & Aóife Monks, 2015. *Costume* (London: Palgrave, 2015), p. 16.

⁶ *Ibíd.*

⁷ Roland Barthes 2003. “Las enfermedades de la indumentaria teatral”. En *Ensayos Críticos*, Roland Barthes (Buenos Aires: Seix Barral, 2003), p. 72.

⁸ Maclaurin, 2015: 17.

Conclusiones y proyecciones

Hoy en día el vestuario escénico reconoce la corporalidad como la base de su concreción escénica, instalando “interrogantes en torno a la intersección entre cuerpo, diseño y puesta en escena”.⁹ Su “teatralidad” se encuentra ligada a su presencia material en la escena viva y a la condición crítica de su carácter representacional (o re-presentacional). Hoy en día el vestuario escénico es un ámbito de reflexión del cuerpo, entendiéndolo como pura intensidad y poniendo en crisis su estructuración como lenguaje: el cuerpo es su propio discurso y no sólo el soporte de un discurso hablado del personaje. Así, el cuerpo deja de ser la externalización de una realidad interna constituida por la estructura psico y sociológica de un personaje.

Las exploraciones formales y conceptuales del vestuario escénico contemporáneo han incorporado lógicas procesuales de investigación escénica, problematizaciones en torno a su propia condición de significante y sus relaciones con otros campos disciplinarios. En esta línea de desarrollo del vestuario escénico, ha emergido su presencia material y simbólica en la escena como un componente consciente y crítico, que ha abandonado la condición de invisibilidad que mantenía al estar dedicado a la construcción del personaje y que ha hecho emerger las operaciones simbólicas que elabora.

El nuevo campo abierto en la escena ha estimulado el desarrollo de procesos de creación de vestuario escénico que indagan nuevas relaciones con el vestir cotidiano, evidenciando la teatralidad presente en la indumentaria como el elemento fundante de la puesta en escena del vestuario y de la creación escénica.

⁹Hann, Rachel Hann & Bech, Sidsel Bech. 2014. “Critical Costume”, en *Scene* (Intellect Ltd. Editorial) 2, nº 1 & 2 (2014): 3-8.

Bibliografía

Bablet, D. (1975). *Les Revolutions Sceniques du XXe Siecle*. Paris: Societe Internationale d'Art XXe Siecle.

Barthes, R. (2003). «Las enfermedades de la indumentaria teatral.» En *Ensayos Críticos*, de Roland Barthes. Buenos Aires: Seix Barral.

Geirola, G. (2013). *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral en Stanislavski*. Buenos Aires: Argus-a Artes y Humanidades.

Hann, R. & Bech, S. «Critical Costume.» en *Scene* (Intellect Ltd. Editorial) 2, nº 1 & 2 (2014): 3-8.

Maclaurin, A. & Monks, A. (2015). *Costume*. London: Palgrave.

Pavis, P. (1980) *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Squicciarino, N. (1998). *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Traducido por José Luis Aja Sánchez. Madrid: Cátedra.



Fig. 33. *Ballet triádico* fundado por Oskar Schlemmer.

El Diseño Teatral: articulaciones escénicas y problemáticas visuales para un vínculo entre Moda y Arte

Rocío Troc Moraga

1. Antecedentes históricos de un arte desconocido

La carrera de Diseño teatral de la Universidad de Chile, nació junto con el Teatro Experimental de la misma casa de estudios hace 75 años.

¹ En esa época, se trataba de un oficio artesanal que estaba al servicio absoluto de la obra y donde se diseñaban y realizaban los vestuarios y las escenografías para las obras de teatro que ahí se comenzaban a gestar. ² Así:

“La necesidad de una escuela se hizo sentir tempranamente, para los recién llegados, se organizaron en 1945, cursos libres. En 1946 existía ya una escuela dividida en tres grados, y sujeta a un plan que debió ser modificado más tarde, cuando Agustín Siré regresó de Estados Unidos, Inglaterra y Francia con nuevos programas. El plan se dividía en tres años, el primero de los cuales impartía enseñanza común a todos los alumnos. A partir del segundo año, los estudiantes se especializarían en lo que habría de ser más tarde su actividad fundamental: actor, director o técnico (que serían los futuros diseñadores). Héctor del Campo fue el primer escenógrafo y el primer profesor de esta especialidad. Posteriormente, se incorporaron Oscar Navarro, Tomás Roessner y José Venturelli”. ³

¹ Desde 1934 funcionaba el CADIP (Centro de Arte Dramático del Instituto Pedagógico), constante núcleo teatral de aficionados, organizado por Pedro de la Barra. En 1941, se reunirían a diario estudiantes del Instituto Pedagógico, de la Escuela de Leyes y de Bellas Artes, con la ambición de “llenar una necesidad que se dejaba sentir en la vida universitaria y, en la atmósfera intelectual y artística del país entero”. Fue así como surgió la idea de unificar todos los esfuerzos para una causa común; formar un teatro de arte. El 22 de Junio del mismo año, el Teatro Experimental hacía su debut en el Teatro Imperio con “La Guarda Cuidadosa”, de Miguel de Cervantes, y “Ligazón”, de Ramón del Valle Inclán. Fuente: http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_experimental_articulo/teatro_exp_u.html Visitado el 21 de Mayo 2016.

² http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_experimental_articulo/teatro_exp_u.html Visitado el 21 Mayo 2016.

³ *Ibíd.*

Con el transcurrir del tiempo, la carrera fue perfilándose cada vez más hacia un arte en sí mismo formando diseñadores autónomos y propositivos, llegando a ser lo que son hoy: creadores íntegros. El diseño teatral es la profesión que materializa los aspectos estéticos y visuales de la puesta en escena. En Chile, la Facultad de Artes de la Universidad de Chile es la única institución que imparte esta carrera.

2. La formación actual y sus ámbitos de creación

2.1 Generalidades

Nuestra formación, antes que todo, nos introduce en tres problemas fundamentales: EL CUERPO, EL ESPACIO Y LA LUZ, lo que en la práctica, se traduce en los siguientes ámbitos de creación: el Vestuario (la creación de personaje), la Escenografía y la Iluminación, y cómo estos conceptos se organizan en una creación escénica. Para aquello, es que durante toda nuestra formación y, luego, en nuestro quehacer profesional, estamos obligados a investigar profundamente la historia y sus manifestaciones en arquitectura, artes visuales, diseño de modas y objetos, entre otros. Somos observadores innatos. Todo nos sirve: los personajes que vemos en la calle, en el banco, en la fila del metro, etc. Un hospital abandonado es un potencial espacio representacional y las luces de un bar en la esquina, podrán ser un referente para un diseño de iluminación.

En ese contexto, una de nuestras preocupaciones es la ropa, que en realidad llamamos vestuario, nunca ropa, a menos que se trate de “prendas muertas” que servirán de utilería en alguna escena en particular. Ese conjunto de “ropas”, estará acompañado de accesorios, pelos, maquillaje, zapatos, etc. y estará sobre un cuerpo. Ese cuerpo tendrá una edad, una ocupación, una clase social, una enfermedad... estará sano o al borde la muerte, tendrá una historia. Su indumentaria, por lo tanto,

portará esa información, entre otras cosas, porque como dice la socióloga Joanne Entwistle:

“el gusto está estrechamente vinculado al cuerpo, en realidad es una experiencia corporal, puesto que tener ganas de comer algo en particular o de comprar una prenda es referirse a las cualidades sensoriales del objeto en sí. Los orientadores del gusto de las clases son en parte orientadores corporales.”⁴

Pero por sobre todo, pertenecerá a una época. Aquello es doblemente interpretable. Por un lado, si se trata de una reconstrucción histórica, ese personaje pertenecerá a una determinada década o siglo. Por el contrario, si esa persona no pertenece a una determinada época, lo hará a la nuestra, a “esta” época, a la misma en la que está siendo creado. Pero si se trata de un personaje de fantasía, como en los personajes del Ballet Triádico de la Bauhaus, por mucho que respondieran a un imaginario abstracto, esos cuerpos, esos volúmenes, se hacían cargo de las preguntas y los problemas que estaban trabajándose al interior de la Bauhaus en esa época: teoría del color, teoría de la composición bi y tri-dimensional, el cuerpo humano, el cuerpo en el espacio y el cuerpo en su relación con el espacio-tiempo.⁵ Oskar Schlemmer, su creador, puso de manifiesto, una cuestión que trata precisamente una de las problemáticas más interesantes del trabajo del diseñador teatral: el cuerpo modificado por el vestuario (Fig. 33). Schlemmer pensaba que: “la historia del teatro es la historia de la transformación de la figura humana: el hombre en cuanto intérprete de acontecimientos corporales y anímicos en el cruce de inocencia y reflexión, naturalidad y artificio.”⁶ Así mismo, y en relación al vestuario, creía que “la modificación del cuerpo humano, su

⁴ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda* (Barcelona: Paidós, 2002), p. 71.

⁵ Ballet tridádico: una de las realizaciones paradigmáticas del teatro de vanguardia. Partiendo de una idea del arte como ordenación de lo caótico y lo confuso, Schlemmer encontró en la matemática de las formas puras sobre la escena y el medio para desarrollar sus aspiraciones místicas, es decir, para resolver el conflicto entre lo orgánico (el cuerpo humano finito) y lo inorgánico (el espacio matemático infinito). José Antonio Sánchez, *La escena Moderna*. (Madrid: Akal Ediciones, 1999).

⁶ José Antonio Sánchez, *La escena Moderna*. (Madrid: Akal Ediciones, 1999), p. 180.

transformación, era posible gracias al vestuario, al traje. Traje y máscara refuerzan la apariencia o la transforman, expresan la esencia o provocan el engaño, potencian su legalidad orgánica o mecánica o la eliminan.”⁷

En ese sentido, los diseñadores teatrales, nos enfrentamos a un segundo problema: ese cuerpo en un determinado espacio y un determinado contexto (Fig. 34).

La moda, por lo tanto, nos influye en todas sus manifestaciones. Debemos estar alertas frente a todas sus materializaciones, y saber interpretarla. Pero nuestro trabajo no se trata solamente de reproducir modelos de época cuando trabajamos en alguna obra histórica. Debemos inventar y apropiarnos de una propuesta particular de creación. Por ejemplo, si a un diseñador teatral lo han llamado para diseñar una obra basada en la vida de Coco Chanel, no se tratará simplemente de la historia de una mujer burguesa en los años 20, sino, de una mujer creativa que nació en un hogar pobre y fue criada en un orfanato, y que aprendió a coser y se convirtió en una de las diseñadoras de moda más importantes de la historia. Ese es nuestro personaje: con toda su complejidad, lo que en el teatro llamamos “tridimensionalidad”. Un personaje que, además, evoluciona, no sólo a través del tiempo en cuanto a su edad, sino también, a su desarrollo psicológico y dramático al interior de la historia. El cuerpo será el lienzo donde la ropa y su apropiación cuenta una parte de la historia.

2.2 Vestuario y moda en la formación: Cuerpo, Forma, Realidad y Abstracción

Para poder realizar ese recorrido visual, los diseñadores teatrales aprendemos primero a observar el cuerpo, y como éste comunica ideas y pensamientos a través de sus formas y de cómo, este mismo cuerpo, se instala en el espacio. Los biotipos, suelen enseñarse en primer año,

⁷Ibid, p. 180.

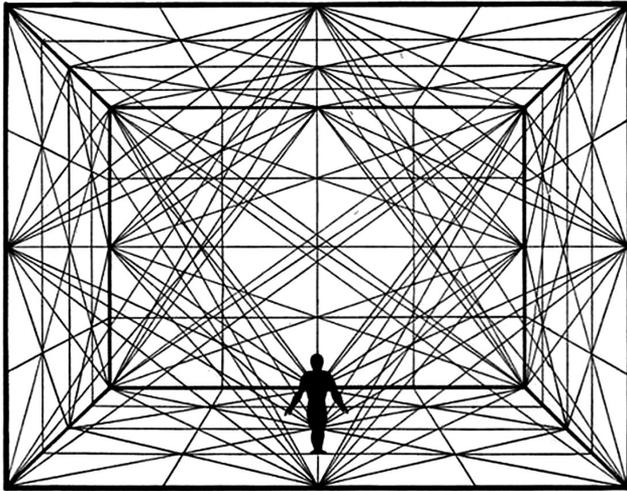


Fig. 34. Dibujo espacial de Oskar Schlemmer.

para que los estudiantes, comprendan que el cuerpo no es estándar y que tiene tantas variaciones, como personas hay en el mundo.⁸ Así, existirían los cuerpos ectomorfos, endomorfos y mesomorfos que tendrán personalidades distintas. Al mismo tiempo, existen un sinnúmero de mezclas entre estos caracteres y formas corporales. Esos cuerpos tendrán gustos particulares y llevarán a un “historia” específica que los determinará en relación a cómo se visten, es decir, cómo eligen sus vestimentas, cómo las mezclan y cuidan, etc. En ese contexto, los diseñadores teatrales son libres de crear los personajes que quieran inspirándose en la realidad, pero también siendo invitados a cambiarla, deformarla y ampliarla. Este trabajo, se realiza bajo la idea fundamental que el personaje teatral no lleva sólo ropa, si no que un vestuario: conjunto de ropas, accesorios, formas de adoptar el vestido y llevar el cabello y la manera en que instala su cuerpo en el mundo.

En segundo año, los estudiantes son llevados a una investigación mas acabada de la realidad. En el contexto de un aprendizaje en torno a las fundaciones del teatro occidental, tal como lo conocemos hoy en día, diseñan proyectos de obras renacentistas, barrocas o románticas. Si la obra (texto) no pertenece a esos periodos, se le pide situarla en esos contextos y estudiar el vestuario de esa época. Cómo será estudiado el vestuario? Observando la silueta del cuerpo, estudiando sus ropas interiores y entendiendo cómo éstas deforman el esqueleto y la musculatura. También, comprendiendo los cortes y las formas de construcción de la ropa tanto femenina como masculina, aprendiendo cuáles son los universos de color utilizados en función de los materiales disponibles en ese momento y las formas de teñido y estampado. Las investigaciones en torno a la moda transcurren en un clima reflexivo,

⁸ Del lat. cient. *biotypus*, y este formado sobre el gr. *βίος* *bíos* ‘vida’ y *τύπος* *týpos* ‘tipo’.

1. m. Biol. Forma típica de animal o planta que puede considerarse modelo de su especie, variedad o raza.

2. m. Psicol. Clase de personalidad que se asocia a una determinada estructura morfológica de un individuo. Diccionario de la Real Academia Española <http://www.rae.es> Visitado el 21 de mayo de 2016.

donde los alumnos deben no solo entender cómo es un determinado traje si no también porqué la mujer o el hombre de esa época y lugar se atavió de esa forma. Tal como Entwistle afirma:

“Hay condiciones sociales e históricas muy concretas que promovieron la aparición de la moda y no se puede decir que estas condiciones existan en todas partes y en cualquier momento. El desarrollo de la sociedad cortesana medieval y del Renacimiento, la expansión del comercio por todo el planeta, el surgimiento de nuevas clases sociales, y el crecimiento de la vida urbana, influyeron en el desarrollo de un sistema de vestir basado en el cambio continuo”.⁹

Para nuestro quehacer es muy difícil ignorar las implicancias sociales del vestir y sus orígenes en un comportamiento que es netamente humano, ya que “*la moda está implantada dentro de la cultura y no se puede aislar como una variable independiente*”.¹⁰ Sin embargo, tenemos la libertad, así como cualquier otro creador, de inspirarnos en ella, sin motivaciones históricas, sólo por su interés estético. Ahí es cuando la moda adquiere para nosotros un sentido formal único, seduciéndonos simplemente por sus formas y particularidades de color, volumen y textura. La moda como banco creativo es una fuente importante para nuestro trabajo.

En tercer año, los alumnos trabajan en torno a teatralidades no convencionales, espectáculos, que pueden desarrollarse tanto en la calle, como en un hangar abandonado, o cualquier otro que no necesariamente constituya un teatro tradicional. Para ello, trabajan aspectos que no tienen necesariamente relación con la realidad con la finalidad que se abran a posibilidades creativas nuevas, donde –gracias a la madurez adquirida durante los dos años anteriores–podrán desarrollar los aspectos autorales de forma concreta.

En cuarto año, el estudiante de diseño teatral es introducido en el mundo –para él antes desconocido– del audiovisual. A lo largo de nuestros estudios, hemos tenido que ver mucho cine y conocer ampliamente sus géneros, estilos y época. Sin embargo, cine y teatro se diferencian

⁹ Entwistle, 2002: 107.

¹⁰ Ibid., p.106.

profundamente en una cosa: el cine debe ser verosímil no sólo por su argumento sino también por cómo se ve. Una película ya sea de época, de ciencia ficción o de terror, debe ser convincente y verosímil, eso se logra gracias a una reproducción exacta de la realidad, o de lo que consideraremos real al interior de la ficción. El teatro en cambio, es mas flexible. Cuando vemos teatro, no nos olvidamos que estamos frente a una representación de la realidad (o de lo que consideramos como realidad), abriendo posibilidades en la materialización de una visualidad que generalmente se hace con presupuestos muchísimo mas bajos que el cine.

Así mismo, otra diferencia del cine con el teatro –y que constituye un desafío– es la cercanía de la cámara hacia los cuerpos y los objetos. Esta característica, la omnipresencia de la cámara, su ojo infalible, nos obliga a reproducir la realidad finamente y en detalle. No podemos confiar en la distancia, como lo habíamos hecho en el teatro. Ahora, la cámara que todo lo capta en primer plano si quiere, no sólo muestra sin escrúpulos hasta el detalle mas ínfimo, sino que también se mueve por el espacio. Los estudiantes aprenderán a trabajar bajo esas leyes, y deberán conocer esos códigos, para poder trabajar en la creación tanto de espacios como de personajes.¹¹

La labor del diseñador teatral al interior del mundo del vestuario es amplia y compleja. Nuestra profesión nos prepara para trabajar (entre otros) en teatro, ópera, ballet, cine y televisión y entender cada disciplina con sus propios códigos y formas de enfrentarse a la “representación de la realidad”.

¹¹ El contenido de este artículo no se centra en este tema, pero nos era necesario mencionarlo, para poder presentar el hilo formativo, y, por tanto, el campo profesional del diseñador teatral.

3. Análisis de aplicación disciplinar

Como constructores de mundos, debemos estar atentos a la realidad misma, con sus cambios históricos y culturales. La moda, por lo tanto, se constituye como uno de nuestros bancos de información más útil. Por un lado, nos entrega “formas”: cortes, texturas, calidades y colores; y, por otro, nos explica los “fondos”: los modos de vivir en una sociedad determinada, sus gustos, etc. Entwistle da un ejemplo muy interesante sobre las interpretaciones en torno a los modos de vivir de algunos sectores de la sociedad:

“Mientras algunos teóricos como Veblen, piensan que la mujer burguesa llevaba vestidos que evidentemente la incapacitaban para trabajar -elaboradas cofias, pesadas faldas, delicados zapatos, y restrictivos corsés,- testimonio de su distancia del trabajo productivo y de su consumo de ocio, otros como Kunzle piensan que el corsé de la mujer victoriana no era un símbolo de una posición servil, sino que la mujer encorsetada, era una persona asertiva sexual y socialmente. Tanto Kunzle como Steele ven a la mujer victoriana como un sujeto activo y apoyan su tesis con las pruebas históricas de lo que hacía la mujer victoriana en su práctica diaria.”¹²

Estas características, que muchas veces se traducen como diferencias teóricas frente a la materialización de la moda en un contexto histórico determinado, nos permiten, como creadores de personajes, desarrollar un trabajo que fortalecerá la creación dramática, y, por lo tanto, el desarrollo de un discurso en cualquier obra teatral o escénica. En este sentido, la moda se convierte en un material antropológico, sociológico y artístico que colaborará con el actor en la construcción de su personaje, así como con el director, para su puesta en escena. Por otro lado, el manejo de esas informaciones relevantes, alimentadas por un mundo referencial que ha sido estudiado ampliamente, ha ido fomentando el ejercicio de la dirección teatral en muchos diseñadores escénicos. Por ejemplo, el norteamericano Bob Wilson, arquitecto de formación, tuvo que comenzar a dirigir sus propias puestas en escena para poner en

¹² Entwistle: 81.

ejercicio su imaginario visual. Wilson trabaja tanto con el espacio como con el vestuario y la iluminación para la creación de puestas en escenas fuertemente visuales donde el color y la forma son protagonistas en la narración.

En nuestro país, la compañía de teatro Los Contadores Auditores ha desarrollado lo que ellos llaman “las 3D”, donde dramaturgia, diseño y dirección se desarrollan en paralelo para la puesta en escena de sus obras. Los ejemplos antes mencionados, reflejan la posibilidad de crear escénicamente a partir de los problemas generados por la visualidad.

3.1 Ejercicios preliminares en la formación: para la comprensión de un cuerpo comunicante

El PROYECTO “HUELLA”: El Proyecto Huella es el ejercicio inicial del primer semestre. Es el lugar donde los estudiantes comenzarán a abordar los problemas dramáticos que serán desarrollados más adelante a lo largo de la carrera. Aprenden a analizar una obra teatral, entendiendo que tiene una PREMISA, un DÓNDE, un CUÁNDO, un CÓMO, y que para que exista un acontecer dramático, debe generalmente haber a lo menos un personaje.¹³

1era Etapa: BÚSQUEDA DE HUELLAS POR LA CIUDAD: Los estudiantes son llamados a salir a la ciudad con sus celulares o sus cámaras fotográficas, a buscar huellas. Para que ocurra la actividad, primero han sido interrogados: *qué es una huella? qué tipos de huella crees que existen?*. Los alumnos, llegarán a la clase siguiente con 10 huellas que serán presentadas al curso, y analizadas una a una: el color, el tipo de huella, qué denota, etc. Los estudiantes irán haciendo relaciones, guiados por las profesoras, y encontrando puntos de asociación o disociación entre ellas.

¹³ Sin embargo, es bueno saber que todas estas características, se pondrán en tensión a lo largo de la carrera, y por supuesto en la vida profesional, mediante la práctica del teatro contemporáneo.



Fig. 35. Ejercicio para la creación de personajes.
Collage que integra colores, formas, texturas y
sensaciones sobre el personaje.

2da Etapa: CREACIÓN DE UN TEXTO TEATRAL BREVE A PARTIR DE UNA IMAGEN ELEGIDA: A continuación, los estudiantes deberán imaginar una historia corta que nace a partir de una huella elegida. **PUEDE SER CUALQUIER COSA:** una mancha, una colilla de cigarrillo, un vidrio roto, etc. Así, ellos imaginarán algo que pasó ahí, y “quiénes” pudieron estar ahí. Comienza, entonces, el ejercicio de imaginar una historia y sus personajes, escribiéndola en formato de diálogo.

3era Etapa: CREACIÓN VISUAL DE PERSONAJE EN TRES DIMENSIONES A PARTIR DEL TEXTO: Para dicha actividad, los estudiantes (que ya conocen los biotipos) harán ejercicios de reconocimiento de dichos cuerpos, buscando recortes y armando collages. (Fig. 35) Enseguida, para que el ejercicio se complete, los personajes deberán ser realizados en tres dimensiones a través de papel de diario, *masking tape* y gasa enyesada, y, solo uno, deberá llevar vestuario. Los alumnos son desafiados a crear un vestuario que no necesariamente representa “ropa”, si no mas bien una estructura volumétrica de color que puede ser realizada con diversos materiales, y que representa el “carácter” de su personaje. Esta creación se lleva a cabo bajo la idea fundamental que el personaje teatral no lleva “ropa”, sino, vestuario y que, siguiendo a Entwistle, “La moda y la indumentaria encarnan al cuerpo en la cultura: la moda produce discursos sobre el cuerpo y sobre como adornarlo, la indumentaria es la traducción de la moda en la práctica diaria.”¹⁴

3.2 “La Nueva Familia”, aplicaciones en la escena chilena.

Lo expuesto anteriormente, busca formar a los estudiantes en una metodología que puede ser utilizada en el ámbito profesional. Pero es la aplicación de la comprensión en torno a qué es el personaje y cuáles son sus variaciones creativas, lo que nos interesa subrayar. Finalmente, cada diseñador encontrará su propio camino creativo para la puesta en forma de su trabajo, dependiendo por sobre todo, de la naturaleza del proyecto.

¹⁴ Entwistle: 281.

El proceso creativo para la creación de la obra “La Nueva Familia”, dirigida por Rodrigo Susarte y escrita por Gerardo Oettinger, se basó en una metodología utilizada por la compañía desde sus inicios. Esta metodología se basa en que la creación del texto irá de la mano con la creación de la puesta en escena, siempre a cargo de un dramaturgo y no del grupo, como sucede en las creaciones colectivas.

En este contexto el diseño se fue creando y realizando a medida que las respuestas en torno a la obra iban apareciendo en los ensayos. Los personajes se crearon lentamente y muchas cuestiones relativas a la historia se revelaron poco tiempo antes del estreno.

El diseño de vestuario fue pensado a partir del argumento de un texto no acabado. Llegado el momento de mostrar el trabajo de diseño al director, la propuesta distaba radicalmente de la idea hiperrealista que Rodrigo tenía para la visualidad de su obra — tal vez por su formación como cineasta y porque el texto había sido escrito primero como guión para cine.

Durante el proceso de creación de vestuario, todos los días, probábamos cosas nuevas, con prendas sacadas de nuestros propios closets para construir personajes muy especiales: un grupo de adultos jóvenes, encerrados en una casa (donde no se sabía si vivían ahí) que utilizaban sus instalaciones para practicar el sadomasoquismo. Se hacían llamar una “familia” y vivían como una secta basada en la negación del amor. En ese “descubrir” la obra, es decir, las formas de vivir de sus personajes en colectivo, pero enfatizando sus individualidades, se decidió sus apariencias: una mezcla de ropas del cotidiano pertenecientes a la compañía como pijamas, calcetines, poleras viejas, chalecos, un terno, correas sadomasoquistas o simplemente desnudos. Esto, hace referencia a la idea de la necesaria “individualización” del personaje, junto con una mirada hacia la propia biografía del actor y de los otros creadores de



Fig. 36. El *bondage* inspiró la creación de personajes de la obra “La nueva familia”. Foto: Horacio Pérez.

la obra.¹⁵ Junto con eso, y en la búsqueda intuitiva del director—quien, además de ser cineasta es artista visual—se decidió llamar al diseñador de alta costura Matías Hernán quien colaboró con algunos trajes de su colección inspirada en el *bondage* (Fig. 36). Esos trajes se utilizaron sólo en una escena de la obra: un ritual, que sucedería al final, donde los integrantes de esta familia torturaban al novio de una de las mujeres que luego se cuestionaban su modo de vivir al interior del grupo y en el mundo. En ese momento, las prendas de vestir de la colección, sirvieron para construir un cuadro plástico para “cerrar” y completar la construcción de la visualidad de los cuerpos en la obra.

Conclusiones

El vestuario escénico es abordado en nuestra formación, fundamentalmente, desde la disciplina teatral. Los estudiantes son formados “en” teatro para que luego puedan comprender otros géneros como el audiovisual, el ballet, la danza y la ópera. Si bien se trata de géneros diferentes, el principio casi siempre es el mismo: creación de un personaje, incluso, cuando estamos en presencia de puestas en escena contemporáneas donde el personaje se ha desdibujado y no sabemos si estamos frente al actor o personaje en cuestión.

Así mismo, hemos visto que el vestuario se estudia mancomunadamente con otras dos áreas: el espacio (tradicionalmente llamada escenografía) y la luz (a la que llamamos iluminación). Nuestra carrera es una de las pocas en el mundo que enseña el diseño escénico integralmente. Corea, Inglaterra, y México, son algunos de los países que hacen lo mismo,

¹⁵ Según Entwistle: “ En la cultura contemporánea, el cuerpo se ha convertido en el templo de la identidad. Experimentamos nuestros cuerpos como separados de los demás y cada vez nos identificamos más con ellos, como recipientes de nuestras identidades y lugares de expresión personal.” Entwistle: 170.

pero, en general, estas tres áreas son enseñadas individualmente. Por esta razón, nuestro estilo de enseñanza es muy particular y, desde que la carrera existe como tal, se han hecho esfuerzos para que continúe de esa forma. Es, en ese contexto, que el vestuario se ha desarrollado en nuestra profesión.

Como diseñadores de mundos, nuestro trabajo integra la representación de la realidad al mismo tiempo que su re-interpretación. Dichas re-interpretaciones, ocurren en varios niveles, pudiendo diseñar propuestas extremadamente realistas, casi documentales, pasando por un realismo filtrado por creaciones propias, hasta llegar a propuestas altamente alejadas de la realidad histórica del traje. De eso dependerá el tipo de proyecto, la propuesta de su director y el conjunto de artistas que ahí trabajen. Por ende, nuestro quehacer es creativo y de autor, donde nos llaman a participar en proyectos que empatizan con nuestro estilo o que aportemos a su desarrollo y enriquecimiento.

Bibliografía

- Barthes, R. (2005). *El sistema de la Moda y otros escritos*, París: Paidós.
- Boucher, F. (2009). *Historia del traje en occidente*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la Moda*. Barcelona: Paidós.
- Sánchez, J.A.(1999). *La escena Moderna*. Madrid: Akal Ediciones.
- Simon, M.(1995). *Mode et peinture*. París: Editions Hazan.

Sitios Web

1. Diccionario de la Real Academia Española. Web 21 Mayo 2016.
2. Escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_experimental_articulo/teatro_exp_u.html



Fig. 37. *Machuca*. Andrés Wood, 2004.

Enfoque: el cruce del cine y la moda para la creación de personajes

Francisca Román Toro

Para comenzar a visualizar la relación de cine y moda desde el punto de vista del diseñador de vestuario escénico, es importante revisar el trabajo que involucra la creación de personaje. El personaje es el elemento sobre el cual trabajamos los diseñadores de vestuario. Es, constantemente, en cada proyecto, un nuevo desafío de creación de mundos. El personaje es ese elemento dramático que cuenta la historia, que personifica en cuerpo y espíritu un registro determinado creado en conjunto con directores, actores y diseñadores.

La moda por su parte también trabaja sobre ese cuerpo, por cuanto es donde se elabora una nueva propuesta y se crea una nueva colección que habla de una visión de mundo. Ambos, el cine y la moda, a su propia manera y tiempos, tienen por objetivo contar una historia.

Antes de escuchar el parlamento de los personajes en la pantalla, ya el vestuario nos habla, nos cuenta de que se trata. Incluso, a veces, nos anticipa sutilmente el desenlace. Esa cualidad del vestuario se llama “telegrafiar información”: la ocupación social, clima, profesión y geografía del personaje.

A veces, la moda aparece, también, en las pantallas, literal y llanamente. En algunos memorables casos, ha servido para construir personajes muy reales: las chicas del film *Clueless* (1995, Amy Heckerling) y la clase alta norteamericana de mitad de los 90, o el glamour de Marilyn Monroe, que sigue siendo citado hasta el día de hoy para representar el poder sexual femenino.

Muchas veces hemos visto en el cine como ciertas marcas de la moda han puesto sus prendas para la creación de personajes, armando, de esta forma, un tipo de publicidad a través del film. Por ejemplo, el diseñador Giorgio Armani vistió con más de diez trajes al actor Richard Gere para representar su silueta del ideal masculino del los 80 en la película *American Gigoló* (1980, Paul Schrader). El ejemplo más extremo de esto es el diseñador Tom Ford, que dirigiendo su película *A Single Man*, (2009) puso en pantalla su más alto referente de época sobre el cual se basa su diseño en la casa Gucci.

Cada año podemos revisar en blogs y páginas entendidas en la moda la influencia del cine en las nuevas tendencias del año. Desde el otro lado, el cine sirve de constante revisión e inspiración para una colección. Ambas industrias se nutren, se revisan, y se citan. Ambas examinan la historia y el estado de un momento determinado.

Según la revista de moda I-D, en su artículo “10 films de los 90 que han inspirado la moda del 2016,” éstas son algunas de las películas que influyen la moda actualmente: La estética preppy de la protagonista de *Clueless* inspira hoy a la marca Moschino. Los “oversize”, taco aguja, los colores intensos y hombreras de la película “Tacones Lejanos” (1991, Pedro Almodóvar) y los pantalones de tiro alto de *Dazed and Confused* (1993, Richard Linklater) son también tendencia.

Por otro lado, en el documental *Fresh Dressed* (2015, Sacha Jenkins), vemos este mismo proceso en relación a la industria del hip-hop norteamericano de los 80. Es interesante observar cómo la música callejera, la moda y el videoclip se unen y crean fuertes tendencias (y grandes fortunas).

En mi experiencia como diseñadora de vestuario escénico me he enfrentado muchas veces a la constante revisión de la moda de una época, ya sea a través de cuadros y pasarelas, revistas y, ahora, blogs de

coolhunting. Todo aquel material que contenga información que hable de un determinado periodo sirve para alimentar la investigación.

El diseño de vestuario para la serie de TV “Los 80” significó, para mí, crear un nuevo método de investigación. La serie, que trata de una familia chilena de clase media de principios de los 80, requería un diseño de vestuario muy realista. Las revistas de moda y cine de aquella época sólo sirvieron de referencia. Así, la creación de personajes requirió una búsqueda de orden antropológico: entrevistas, revisión de álbumes de fotos y visitas a closet personales. Para los personajes Juan Herrera y Ana López, tomé como referente a mis padres cuyos sueños, trabajos, felicidades y esfuerzos eran prácticamente los mismos de los personajes. De esta forma, hice un paralelo entre ambos matrimonios. Es, gracias a esa investigación, que pude elaborar un diseño de personajes creíble para la serie.

Por otra parte, en la última temporada de la serie, era indispensable crear personajes que fueran reflejo de la moda y tendencias juveniles vigentes a finales de los 80. El personaje Axl era el chico rebelde del colegio que imitaba a Axl Roses de la banda *Guns and Roses*. Aquí citamos casi textualmente la silueta del modelo masculino rockero por excelencia.

Otro ejemplo del cruce de la moda y el cine es el personaje que interpreta Aline Küppenheim en la película “Machuca” (Andrés Wood, 2004) (Fig. 37). Un punto álgido del film es el enfrentamiento de las marchas callejeras de la UP y los “Momios” a principios de la década del 70. Aquí, Aline viste un traje rosado pálido al estilo Chanel. La decisión de ocupar este diseño para esta conflictiva escena fue algo que dudamos hasta último minuto: la silueta es muy similar al *pink suit* de 1962 usado por Jackie Kennedy, una mujer con claros gustos por la moda y el poder político, el día del asesinato de su marido (Fig. 38). La paleta de colores, silueta y contexto hicieron de este diseño de vestuario un acierto para aportar a la historia que se pretendía contar. A través de la



Fig. 38. Presidente John F. Kennedy y Jacqueline Kennedy arriban a Love Field, Dallas, 1963. Jacqueline Kennedy usa un traje con chaqueta cruzada en lana rosado con adornos azules de la casa Chanel.

referencia a ese vestido en el film “Machuca”, podemos seguir viendo a Jackie Kennedy arriba de ese capó de auto el fatídico día del asesinato de su marido, y extrapolar una sub-lectura de la influencia de las esferas de poder norteamericano y su manejo político para facilitar el golpe de estado y futuros asesinatos en Chile.

Un mágico cruce existe siempre entre el cine y la moda. Es una constante colaboración generosa de puntos de vista, de pura experiencia, y de vida que se quiere manifestar y registrar en la piel o el ojo de cada espectador.

Cada cual al salir de sus casas ya previamente “diseñó” su atuendo del día: combinó ropas, eligió un accesorio, un perfume, un zapato... a cada instante el ser humano se enviste de su propia opinión de sí mismo y del mundo; se arma un vestuario. Al investigar para crear un diseño de personaje, nosotros debemos llegar a esa sutileza, preguntarnos qué piensa el personaje al despertar, cuáles son sus sueños o frustraciones, qué deseos, miedos y alegrías posee... imaginar esa intimidad al igual que cada uno de nosotros creamos la nuestra día a día. La moda existe en cada cotidianeidad. El personaje creado para el cine, fue pensado bajo todos esos términos para, de esta forma, darle credibilidad en la pantalla. El cruce entre diseño de vestuario audiovisual y la moda es insoslayable.

Biografías

AdeAntonio, creado por el diseñador industrial Antonio Contreras, es conocido por sus diseños minimalistas, deconstructivistas y a menudo transgresores. La marca tomó importancia en el circuito independiente desde sus inicios, gracias a sus diseños simples, arriesgados, pero elegantes, sus tejidos finos y el uso de telas endémicas de la región. Trabajando a partir de la ropa de segunda mano, le otorga esa memoria al molde para prendas nuevas más conscientes de la anatomía y la consciencia de nuestro cuerpo.

Rodrigo Bruna es Licenciado en Artes Plásticas y Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. El año 2001, obtuvo una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico para realizar estudios de postgrado en la *Staatliche Kunstakademie* Düsseldorf, Alemania. Es candidato a Doctor en Artes por la Pontificia Universidad Católica de Chile y becario Conicyt. Actualmente, es académico en la Universidad de Chile y Universidad Católica Silva Henríquez.

Jorge Castañón es Licenciado en Ciencias Biológicas en la Universidad de Buenos Aires. En 1990, fundó el “Taller La Nave,” uno de los primeros espacios dedicados a la joyería contemporánea en Argentina. Ha impartido workshops y conferencias sobre joyería (Chile, España y Estados Unidos, entre otros) y es curador y jurado de Joyeros Argentinos. Su trabajo ha sido seleccionado en *Schmuck* (Munich, Alemania) y ha exhibido individualmente en *Velvet da Vinci* (San Francisco, 2012) y *Jewelers’ Werk* (Washington D.C., 2016). Su obra forma parte de la colección permanente de la *Pinakothek der Moderne* (Munich, Alemania).

Juana Díaz (1968) vive y trabaja en Santiago de Chile. Empezó diseñando para danza contemporánea a fines de los 80, ha trabajado en teatro, cine, publicidad y moda editorial. Desde el año 2000, tiene su propia línea de diseño que destaca por la versatilidad de sus calces, y la complejidad de textiles creados mediante el *upcycling* y una confección perfeccionista.

12-NA, la plataforma creativa creada por Mercedes Martínez y Mariano Breccia, genera experiencias que responden a proyectos integrales. En Valparaíso, 12-NA mantiene un espacio abierto a la comunidad a través de talleres y actividades desarrolladas por artesanos, costureras, diseñadores, artistas, estudiantes en práctica y profesionales residentes que comparten la experiencia de producir proyectos de reciclaje textil. 12-NA funciona como una agencia creativa de contenidos vinculados con el *upcycling*, la co-creación y la comunidad.

Paulina Fernández es Licenciada en Historia y Magíster en Sociología y Antropología con mención en políticas culturales por la Universidad París VII-Diderot. Ha indagado en las posibles relaciones entre fotografía, ética y memoria y los distintos motores que han guiado las movilizaciones políticas en Chile, en su historia reciente. Durante los últimos años se ha enfocado en la estructuración, descripción y digitalización de distintos archivos históricos y en la asesoría a diversos proyectos artísticos. Se ha desempeñado como docente en la Universidad Finis Terrae, en la Universidad de Santiago de Chile y en la Universidad Arcis, además de haber sido profesora invitada al magister de Literatura Comparada de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Maite Lobos Rubilar, Diseñadora Teatral de la Universidad de Chile y Magíster en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Se ha desempeñado como Diseñadora Teatral desde 1991 a la fecha, desarrollando su obra artística en vestuario y escenografía teatral. Asumió la dirección del Proyecto Praga/Diseño Teatral, en sus versiones 2003 y 2007, y la curatoría de la muestra Nacional en la versión 2015, representando a nuestro país en la Cuadrienal de Diseño Escénico. Actualmente se desempeña como Subdirectora de la Escuela de Pregrado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Fernanda Montesi es Licenciada en Bellas Artes de la Universidad de Arte y Diseño Emily Carr, especializada en Prácticas Culturales y Críticas con mención en prácticas Curatoriales. Fue una de las directoras creativas y diseñadoras de la marca AdeAntonio durante cinco años.

Ahora lanza su propio proyecto Baquelita, que es su nueva marca de vestuario y, asimismo, el taller donde confecciona, comparte y colabora para nuevos diseñadores como Gonzalo Herrera, Nezdumal y Ropa y Ruda. Talentos, que si bien tienen estilos muy distintos entre sí, comparten una ética de trabajo similar. Con vasta experiencia en cine, publicidad y diseño, Montesi ha ejercido como directora de contenidos, directora de arte, escritora y productora de fotografía, modas y vestuario entre otros. Ha realizado estudios de cine, diseño gráfico, diseño textil e historia del arte.

Pablo Núñez Gutiérrez es Artista Visual, Diseñador, (Universidad Pérez Rosales), Periodista, Licenciado en Comunicación Social (Universidad de Chile), Master of Design (*Domus Academy* Milán, Italia) y egresado del Magíster en Filosofía mención Metafísica (Universidad de Chile). Ha ganado el concurso de Arte del Ministerio de Obras Públicas (MOP) en tres ocasiones (2014, 2009 y 2008) y el Fondart en dos oportunidades (2006-2007). Fue becario de *Domus Academy* (1997) y de la Universidad Pérez Rosales (2004, 1997 y 1996). Recientemente, ha expuesto en: *Spazio Bianco, Daniela Gregis* (Bergamo, Italia, 2017); Galería CO (2016); Centro Cultural La Regenta (Las Palmas de la Gran Canaria, España, 2015), Galería Co, ChACO (2013), Parque Cultural Valparaíso (2012); *Spazio Capodiluca*, (Bologna, Italia, 2010); *Ortofabbrica, La Fabbrica*, (Gambetola, Italia, 2010); Galería Florencia Loewenthal, (2009) y ArteBA, (Buenos Aires, Argentina).

Francisca Román es Licenciada en artes con mención en Diseño Teatral de la Universidad de Chile. Se desempeña tanto en teatro como en proyectos audiovisuales desde hace diez años, especializándose en el diseño de vestuario audiovisual. Ha trabajado en los films “La Nana” y “No”, y en las series de televisión “Los 80” y “Ecos del Desierto.” También, ha realizado vestuario para comerciales y video clips. Actualmente, imparte clases de indumentaria en Arcos y realiza producción de vestimenta para diversos proyectos.

SISA es un estudio de moda que nace en 2012 para crear prendas pensadas desde el arte, la arquitectura y el diseño; disciplinas en las que se especializaron sus tres fundadoras: Alejandra Cruz (Licenciada en

Arte, Universidad Finis Terrae, Santiago, y Postgrado de Diseño de moda en la Universidad de Elisava y especialización en patronaje y confección en la Universidad FD Moda, ambas en Barcelona); Elisa Rodríguez (Arquitecta, Universidad Finis Terrae y Magíster en Arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile) y Trinidad Rodríguez (Diseñadora de Ambientes y Objetos, Universidad Finis Terrae). SISA prioriza los procesos de diseño, la confección rigurosa y la elección de materiales nobles (la seda, algodón pima, alpaca, etc.) para entregar colecciones de moda de edición limitada. Con el fin de ampliar nuevos ámbitos creativos, aprender y experimentar, en su estudio, SISA también ha desarrollando vestuarios para ópera y danza.

Rocío Troc es Diseñadora Teatral (Universidad de Chile, 2005), Magíster en Artes del Espectáculo (Universidad Católica de Lovaina, Bélgica, 2012) y Licenciada en Educación y Profesora de Artes, (Universidad Católica de Chile, 2005). Trabaja hace 15 años en compañías teatrales de nivel internacional de Chile y Bélgica. Desde 2013 hasta 2016, trabajó como académica en el pre y post grado de la Universidad de Chile y como Jefe de carrera de Diseño Teatral de la misma universidad. Ha realizado proyectos audiovisuales, especializándose en accesorios indígenas latinoamericanos. Desde el año 2017, reside en Francia y realiza el Doctorado en Artes del Espectáculo en la Universidad *Sorbonne Nouvelle* (Paris III).

Ximena Zomosa estudió en la Universidad Católica titulándose el año 1991. En 1992, realizó su primera instalación con marcos y telas bordadas. Desde ahí su trabajo se propone como una metáfora de la condición femenina. En 1994, inició una nueva serie de obras que incorporan la confección de vestidos de escalas inusuales. En sus obras incorpora su propio cuerpo (por ejemplo, pelo) y sus instalaciones buscan adaptarse a los lugares específicos donde se exhiben. Ha mostrado su trabajo en Chile y América del Sur, en Asia, Australia, Europa y América del Norte. Ha recibido becas y fondos concursables del Gobierno de Chile, fundaciones y asociaciones de artistas. Desde el año 1998, trabaja en la Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven, diseñando y desarrollando experiencias artísticas formativas con jóvenes.

Agradecimientos

AdeAntonio
Majo Arévalo
Loa Bascuñán
Rodrigo Bruna
Francisco Brugnoli
Jorge Castañón
Juana Díaz
Paulina Fernández
Manuel Figueroa
Jorge Gaete
Nury González
Ignacia Inostroza
Adam Kruk
Maite Lobos
Loreto Monsalve
Pía Montalva
Luis Montes Becker
Ximena Moreno
Pablo Núñez Gutiérrez
Observatorio Modus UDP
Bárbara Pino
Cristóbal Portaluppi
Francisco Sanfuentes
SISA
Rocío Troc
VisteLaCalle
Walka
Rodrigo Wielandt
Ximena Zomosa
12-NA



Figs. 38 y 39. Registro Seminario *Intersecciones: Arte/ Moda*, 24, 25 y 26 de Mayo, 2016.
Foto: Yasna Inostroza/ MAC.



Este libro ha sido impreso en los talleres de *Andros Impresores* en diciembre de 2017. Se tiraron trescientos ejemplares en un formato de 16.5 x 23 cm. Interior de ciento treinta y ocho páginas en papel bond ahuesado de 90 g. impreso 1/1 color. Portada en papel couché de 300 g. 4/0 colores.

