

Fecha de recepción: octubre 2019
Fecha de aceptación: diciembre 2019
Versión final: noviembre 2021

Desfile de moda: arte y performance

Sara Peisajovich *

Resumen: Dentro de una cartografía contemporánea, donde el autor retoma la categoría de lo moderno y se reconfigura como productor de ideas, de narraciones, y donde su mayor objetivo es lograr transmitir la hipótesis de lectura que propone su obra, se localizarían los desfiles de moda rupturistas. El arte contemporáneo se presenta en estos discursos a partir del concepto clave de hibridación y el carácter autorreferencial que invade cada desfile performático. Así, a finales del siglo XX, este pequeño recorte dentro del abismal sistema de la moda, deja de ser meramente un objeto funcional carente de sentido o una simple herramienta comercial en pos de narrar el concepto de la colección de un modo no tradicional.

Palabras clave: arte - fashion - fashion show - performance - arte conceptual - comunicación - diseño - historia del arte.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 95]

(*) Licenciada en Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes. Adscripta de la materia Crítica y Estética de las Artes Visuales, UNA.

“En absoluta realidad de verdad, el arte es la única cosa que sobreviene a todas las demás manifestaciones del esfuerzo humano. El arte, sin embargo, no puede dejar de reflejar la moda de su época, y aunque los imperios se hayan elevado y hayan caído después, nosotros podemos reconstituir, con asombroso detalle, las modas de una época por medio del simple estudio de su ornamentación y su arte peculiares”.

Introducción

La frase que encabeza le pertenece a Cecil Beaton: fotógrafo, vestuarista e ilustrador inglés que fue testigo y supo analizar y describir algunos de los encuentros entre el arte y la

moda. Marcar un punto de partida de los cruces entre ambos universos resulta complejo. Pero se hace más evidente al citar ejemplos concretos como el corto de los hermanos Lumière de fines del siglo XIX, *Danse Serpentine*, de apenas un poco más de cinco minutos de duración. Ese caleidoscópico baile coloreado a mano fotograma por fotograma registraba a sus dos protagonistas: Loïe Fuller, bailarina pionera de la danza moderna, que coreográficamente mostraba su vestido mariposa que cambiaba de color.

Luego, con las vanguardias de principios de siglo XX, la simbiosis entre una disciplina y otra se vuelve más notoria al ver las colecciones pensadas y llevadas a cabo por artistas plásticos, por ejemplo la dupla Dalí-Schiaparelli. Del mismo modo, los diseñadores toman prestado prácticas o motivos de las artes visuales para plasmarlos en vestidos o géneros. Es imposible olvidar el caso de Yves Saint Laurent y su vestido Mondrian. Por último nombraré un caso paradigmático que atraviesa casi toda la historia de la moda y es digno de estudio por su mutación, experimentación y aplicación de operatorias más vinculadas al desarrollo del arte contemporáneo: el desfile de moda.

El fenómeno social desfile de moda data de finales del siglo XIX. En sus principios, su único objetivo radicaba en la necesidad de exhibir las prendas confeccionadas a la contemplación de una selecta clientela con el objetivo de que fueran adquiridas. Si bien el formato se fue transformando y ampliando su espectro de posibilidades, desde 1860 hasta la actualidad podemos decir que su principal directriz no se modificó: mostrar piezas de diseño. Sin embargo, no es sólo eso lo que hoy en día lo definiría.

En este experimento comunicativo, la prioridad de la acción comunicativa fue virando del enunciado, las prendas, a la enunciación, de modo tal que la construcción enunciativa del público mutara de ser un mero observador o comprador a ser el enunciatario y destinatario de un espectáculo artístico que trascendiera el mero objetivo comercial. El dispositivo de puesta en escena juega en la prosecución de este efecto enunciativo un rol determinante. Sonido, iluminación, escenografía, coreografía y el emplazamiento espacial y simbólico del público y de la exhibición transforman estructuralmente las características de previsibilidad genérica del tradicional género desfile de modas: de ser una suerte de escaparate viviente pasa a ser un acción performática que apunta a implementar el fenómeno exhibitivo del desfile bajo el modo de una espectacularización multidisciplinaria a gran escala. Basta con observar algunos ejemplos, sobre todo a partir de finales del siglo pasado, para constatar que el género discursivo desfile se reconfigura constantemente. Para evitar la rigidez y la obsolescencia de las prácticas tradicionales, de modo de resignificar su proceso de producción, se valió de las estrategias del arte contemporáneo adoptando sus prácticas, en particular, como ya se indicó, las de la performance. Así, aparecieron en el campo de la moda los desfiles rupturistas, en los que el diseñador –en analogía con la potestad del artista visual– goza de la libertad de experimentación y del poder indispensables para atravesar las fronteras que le habiliten crear nuevas formas de dar vida a conceptos. El rol del diseñador de modas se extendió al rol de diseñador de desfile de modas.

Sería un error pretender reducir este giro expositivo a una táctica comercial o a una simple estrategia publicitaria para captar la atención de un público mayor. La explosión creativa que experimentaron los desfiles a partir de 1990 responde a razones propias de la lógica de la evolución del género que tiene antecedentes vanguardistas bien definidos en cuanto a su ambición artística. Elsa Schiaparelli, por ejemplo, ya en 1938 presentó su colección

Circus montando un show con malabaristas y payasos. En la escena local argentina, Mary Tapia en 1969 realizó un desfile en *Colmegna*, en el cual las modelos desfilaron por el salón de musculación del complejo mientras los hombres físico-culturistas alzaban en brazos a algunas de ellas.

La década de 1990 representó un claro momento de quiebre, ya que es a partir de entonces que se dio la irrupción de diseñadores de la talla de Alexander McQueen, John Galliano y más tarde Hussein Chalayan, quienes no sólo dejaron la impronta de un marcado estilo de autor, sino que también abrieron las puertas a quienes los continuaron con esta decisión de crear una presentación de moda centrando el eje en el concepto o la idea del diseño expositivo que proponían, lo que desplazaba el protagonismo tradicional del diseño de prendas. Fueron ellos quienes sentaron un precedente que fue replicado y reformulado infinitas veces hasta la actualidad.

En resumen, es a partir de esos nuevos formatos de desfiles y de la variedad de opciones para presentar las distintas temporadas que se evidencia una corriente de diseñadores que abrió el juego hacia nuevas formas de hacer, habilitando otro tipo de planteamientos o teorizaciones dentro y fuera de su ámbito de realización. Las puestas en escena convencionales son trascendidas para evidenciar que ese pequeño recorte dentro del amplio sistema de la moda deja de ser un objeto funcional carente de sentido artístico o una herramienta comercial. Precisamente, el diseñador, a través del desfile, apela al público desde otro ángulo, con una propuesta performática, conceptual, artística.

Estudio de tres casos

Con el fin de analizar tales cambios en el género desfile y sus cruces multidisciplinares con la performance y varios otros lenguajes artísticos, se analizará una serie de ejes que aparecen, de una u otra forma, en cada una de las unidades de mi corpus y que, a su vez, se relacionan directamente con las características de la performance. Si bien la operatoria de los ejes no se da del mismo modo en cada uno de los desfiles, mantienen un constante diálogo entre ambos géneros discursivos. Por tal motivo, resulta necesario analizar las gramáticas de producción que operaron sobre los distintos objetos de mi estudio.

Para ello, propongo distinguir algunas variables a las que hay que atender: primero, las diferentes tipologías que enmarcan a los desfiles de moda; segundo, la puesta en escena y todos los componentes que ella involucra, como el lugar de emplazamiento, la escenografía, la música, la iluminación y el lugar donde se ubican la pasarela y el público; tercero, el cuerpo humano, elemento constitutivo del sentido y soporte comunicacional de cada uno de los desfiles analizados; cuarto y último, el efecto sorpresa que invade a los espectadores y los corre de la tradicional modalidad de contemplación pasiva y distante. Estas variables se presentan en todos los desfiles del corpus que detallo a continuación. Por orden de creación nombraré primero al de John Galliano, correspondiente a la colección primavera verano de 1996 para la marca Givenchy. Lo sigue el desfile otoño invierno de Hussein Chalayan del año 2000 y por último el desfile primavera verano de Alexander McQueen de 2004.

La elección del recorte del corpus se debe a un paso anterior a la investigación, más instintivo, de contemplación, donde a partir de percibir ciertos rasgos o características, en ese entonces obvias, de algunas prácticas y usos y costumbres de diferentes lenguajes artísticos como las artes visuales, el cine, la danza y el teatro, encontraba más que inspiraciones, similitudes y analogías, en cada uno de los desfiles, no sólo en el producto final, si no en el modo de producción, habilitando así el estatuto artístico de cada uno de ellos.

En estos desfiles esa potencialidad artística se da de una forma natural, casi como parte intrínseca del proceso de creación de cada uno. No hay una búsqueda por incorporar lo artístico desde una cuestión accidental, sino que el germen es justamente experimental, rupturista, provocador y vanguardista. Es a partir de esos tres desfiles que la previsibilidad del género desfile de moda cambia. Estos ejemplos representan los casos fundantes de un nuevo modo de hacer en la práctica. Luego, diversos diseñadores se harán eco de esa propuesta para seguir reconfigurando las múltiples posibilidades de mostrar una colección, hasta tal punto que lo esperable de cada semana de la moda sea traspasar las fronteras del desfile canónico.

¿A qué llamamos desfile canónico? ¿Qué es la performance?

Antes de analizar los casos concretos, resulta necesario clarificar a qué llamamos desfile canónico y a qué performance. Ya se adelantó que el desfile surge como una necesidad de mostrar las prendas de un diseñador para que fueran adquiridas por sus clientas. En el siglo XIX, el inglés Charles Frederick Worth lo consagra como parada obligada para presentar las colecciones en sociedad. Con los años, la práctica fue adquiriendo diferentes dimensiones. Nacieron como exposiciones íntimas y se convirtieron en multitudinarias. Salieron de los salones o ateliers para realizarse en hoteles o centros de convenciones y el número de modelos en escena se multiplicó.

Del mismo modo que, las nuevas tecnologías irrumpieron en el campo artístico, el desfile las adopta ya sea para una transmisión online o para que virtualmente modelos interactúen con imágenes creadas por computadora, como puede ser el ejemplo de la modelo Kate Moss que en forma de holograma abrió el desfile otoño invierno de 2006 de Alexander McQueen. Todo indicaba que hacia finales del siglo XX el carácter disruptivo se encarnaba en los desfiles-show, donde reconocidos diseñadores se entusiasman con la posibilidad de trascender el canon y avanzar hacia la experimentación a través de métodos propios de la práctica artística contemporánea.

El género del arte contemporáneo que predomina en los desfiles del corpus es la performance. Ahora bien, es pertinente revisar la definición y delimitar exactamente a qué denominamos performance para no sólo entender su lugar dentro de la historia del arte, sino comprender el modo por el cual los desfiles mencionados se apropian de sus características genéricas.

Lo performático puede ser analizado desde diferentes lenguajes artísticos, como la danza, el teatro y las artes visuales. Sin embargo, las marcas plasmadas en cada uno de los desfiles remiten principalmente al campo del arte visual. Sobre la presencia de estas marcas se

funda mi hipótesis de investigación que las reconoce como huellas de una intertextualidad precisa. En la década del 60 surge el arte conceptual. Sus características eran principalmente concebir la obra de arte desde la perspectiva de la idea. Así la materialidad desaparecía en pos del concepto. La obra pasó a ser el señalamiento gestual por parte del artista de una idea.

Es allí donde la performance, hija del *happening*, se desarrolla para legitimarse como género, hacia la década del 70, como una obra carente de materialidad y de carácter fugaz y efímero, que propone nuevas formas de experimentación. En el ámbito académico se lo menciona como una ruptura legitimada institucionalmente dentro del campo artístico, cuyo objetivo es forzar las fronteras del arte en base a propuestas que se desentendían de los soportes materiales habituales de la obra de arte (el lienzo, el mármol, etc.) para poner así en jaque las clásicas concepciones esencialistas del arte.

La performance, caracterizada por un importante factor de improvisación que suscita sorpresa, provocación o asombro en el espectador, irrumpe en la escena artística habilitando un arte cuyo tema es un concepto, no en el sentido de remitir a una idea que remita a un referente externo, ya que toda obra tiene un referente, sino en el sentido de que el referente es inmanente a la obra. Siendo, por tanto, un lugar de ruptura con respecto a la lógica tradicional de relacionar las partes constitutivas de la situación comunicativa artística: artistas, obra y público, La performance introduce al espectador en el centro de la obra, siendo parte de ella, integrándola y, por ello mismo, produciéndola, participando activamente.

Frente a la anunciada “muerte de la pintura”, las acciones se proponían como formas de experimentación radical y anti-académicas, despreocupadas por el objeto, sumidas en cambio en la exaltación de los procesos y de un arte desmaterializado de resonancias conceptuales. Permitían por otra parte explorar una nueva sensorialidad, poniendo en entredicho la supremacía visual de las bellas artes, y buscando generar nuevas experiencias en el espectador con el fin de sorprenderlo, transformar su entorno, o llevarlo a vivir de una manera menos acartonada (Rodrigo Alonso, 2005, Cap. 5, p. 77).

En analogía con la obra de arte performática, el desfile rupturista habilita nuevas formas de trascender el desfile canónico haciendo variaciones en su tradicional puesta en escena, caracterizada por la eterna pasarela rectangular, el público ubicado a los costados, los fotógrafos al final y las modelos que salen a escena una a una como si fuese desde bambalinas y caminan ida y vuelta por la línea recta. El cambio implica, por ejemplo, que las pasarelas se construyen a partir de otros factores que invitan al espectador a correrse del lugar pasivo de contemplación para ser parte activa de los desfiles. Así su experiencia va más allá de conocer las últimas propuestas de tal o cual diseñador y propicia la vivencia aurática del aquí y ahora.

Otro punto relevante para destacar, y al que volveré luego, es en relación con la posibilidad de transformar el entorno del espectador. Tal es el caso de la variedad de los emplazamientos, lugares no tradicionales que coadyuvan a hacer del desfile una experiencia diferente. Los diseñadores se empeñan en conseguir locaciones que distan muchísimo de los hoteles o ateliers donde se solían realizar las muestras de moda. El cambio radica en ofrecer una

experiencia totalmente diferente a la tradicional y la elección del lugar donde se efectúa la performance es de capital importancia enunciativa. Es así que empiezan a surgir desfiles en las calles, en edificios públicos, en museos, en ámbitos que pertenecen a la esfera artística pero también por fuera de ella.

Citando a Roselle Goldberg, el cuerpo pasa a experimentar la experiencia del tiempo y el espacio, dejando de lado las habituales herramientas de composición de las creaciones pictóricas para volverse pieza central de la constitución de las obras artísticas y soporte de las mismas.

La performance de los últimos años de la década de 1960 y de comienzos de la de 1970 reflejó el rechazo de los materiales tradicionales de lienzo, pincel o cincel del arte conceptual, con los intérpretes comenzando a trabajar con sus cuerpos como material de arte, del mismo modo que Klein y Manzoni habían hecho algunos años antes. Porque el arte conceptual implicaba la experiencia de tiempo, espacio y material antes que su representación en la forma de objetos, y el cuerpo se convirtió en el medio de expresión más directo. Por lo tanto, la performance fue un medio ideal para materializar los conceptos del arte y como tal fue la práctica correspondiente para muchas de esas teorías (Goldberg, 1979, p. 152).

Siguiendo la línea planteada por Golberg, los cuerpos de las modelos, en los desfiles del corpus, lejos de mantener una postura tradicional adoptan nuevas figuraciones para mostrar las prendas de la colección. Desconocen las posturas habituales y los gestos esperados y apelan al público encarnando la idea e inspiración del diseñador-artista. Son cuerpos portadores de sentido más que soportes de las prendas a comercializar.

Tres casos de desfiles performáticos

Las variables más significativas a la hora de ejemplificar los componentes performáticos que se dan en los desfiles del corpus, a fin de justificar la teoría con respecto al carácter artístico de determinados desfiles de moda son las siguientes.

En primer lugar, están las distintas tipologías que transforman la tradicional concepción de desfile para dar lugar a los subtipos teatrales, conceptuales, performáticos o artísticos. En segundo lugar, y con respecto a la puesta en escena, están los lugares de emplazamiento de los desfiles, ya que en las últimas décadas fueron sinónimos de vanguardia y auguraron éxito a cada colección que se exhibía en ámbitos por fuera de los tradicionales. Aparecen teatros, edificios históricos, museos o locaciones naturales para enmarcar el evento en cuestión. No son elegidos al azar, son parte de un todo que recrea la idea del diseñador e invita a los espectadores a ser parte de él. También lo relacionado a los otros componentes de la puesta en escena como la iluminación, la disposición del espacio y la música.

En tercer lugar menciono el cuerpo, decisivo aspecto que marca la diferencia entre un tipo de desfile y otro. Por último, el efecto sorpresa que es consecuencia de las anteriores

variables y que provoca, como desenlace, una crítica a los ámbitos de legitimación y un cuestionamiento de las normas o los cánones.

El desfile de John Galliano, que se llevó a cabo en el *Theatre de Champs Elysees*, es un desfile teatral y conceptual. La música está a cargo de un DJ y las luces acompañan los movimientos de las modelos y super modelos como Naomi Campbell y Kate Moss, jerarquizando sus deslizamientos y las intervenciones de los actores que, al igual que las protagonistas, fluyen por esta nueva forma de la pasarela. Se trata de una forma innovadora porque la tradicional se desmaterializa y se adoptan escenarios alternativos que habilitan diferentes recorridos, generando sobre todo una localización del público opuesta a la estipulada convencionalmente.

El escenario era parte de la pasarela al igual que los pasillos y tras bambalinas. Todo formaba parte de un recorrido y el público estaba dispuesto a lo largo y ancho del lugar, tanto en las butacas frente al escenario, como en el escenario y hasta atrás del telón. Esto habilitó que los espectadores fueran parte activa de la puesta en escena y testigos de cada pisada de las modelos y durante todo el recorrido por el teatro. El público formó parte de la puesta en escena como un eslabón más de esa cadena al igual que las modelos. Los cuerpos principales eran los de las modelos pero también los de los actores que iban y venían, como por ejemplo un pintor que recreó distintas escenas del desfile.

Allí, Galliano hace uso de los escenarios no sólo para marcar el circuito de las modelos sino también para ubicar al público. Provoca con ello que los espectadores formen parte de la escenografía y estén al mismo nivel que las modelos, completando la puesta en escena, ya sea porque las modelos lo rozan al deambular por los escenarios o por interactuar directamente con ellos, por ejemplo, al sentarse al lado o hasta arriba de los espectadores. El público, que en los desfiles convencionales sólo se limitaba a contemplar la colección sentado a ambos lados de la pasarela, en los casos señalados, lejos de mantener esa actitud pasiva, forma parte de la puesta en escena, la completa, haciendo depender de su reacción azarosa el desenlace de la performance. En este sentido, y con respecto al factor sorpresa propio del género performático como consecuencia de un desajuste contextual, el público, pieza fundamental del desfile, explora cambios en los modos de recepción habitual y tradicional y tiene la capacidad de modificar o no el desenlace de cada puesta en escena. El desfile de Hussein Chalayan también incorporó la escena teatral, pero a diferencia del de Galliano, el público contempló durante los largos veinte minutos que duró el desfile desde sus butacas frente a un escenario blanco immaculado que ofició de pasarela. La música estuvo a cargo de un coro en vivo. Sin embargo, lo teatral se encarna en el comienzo con una breve actuación.

Una familia aparece en el escenario. Cada integrante está uno al lado del otro, están serios, casi sin ningún tipo de expresión mirando a la platea. Luego de unos segundos se levantan y se retiran en fila recta. A continuación unos hombres con mameluco blanco ingresan al escenario y retiran las sillas donde había estado sentada la familia. Se retiran. Las luces frías se encienden y comienzan a desfilan las modelos por esos dos metros cuadrados de escenario. Así se presenta la tipología performática desde el modo teatral.

Sin embargo no es la única. También es un desfile performático conceptual. En el final del desfile, unas modelos ingresan y se ubican al lado del mobiliario dispuesto para la ocasión, una mesa, y cuatro sillones de un cuerpo. Cada una de ellas desviste cada mueble

y se visten con esos ropajes. Por último posan frente al público y se retiran. El concepto que Chalayan quería dar a conocer, en coincidencia con su colección, era una experiencia personal y una problemática que atraviesa la actualidad: la migración.

Sin embargo, no eligió describirlo por medio de un programa, gacetilla o personalmente. El diseñador hizo uso del formato desfile, ese experimento comunicativo que a partir de los guiños con la performance le permiten encarnar una idea, generar diferentes sensaciones en los espectadores y visibilizar la reconfiguración del desfile tradicional. El *leitmotiv* de su colección: la presencia de la migración, la mudanza, la familia constituida y la necesidad de irse de su lugar se hizo presente en cada componente de la puesta en escena.

En su desfile se puede encontrar tanto el aspecto espacial de emplazar los desfiles en escenarios no habituales como el carácter conceptual de dar a conocer la idea de una colección sin siquiera mostrar el objeto por comercializar. En tal sentido, aparece una yuxtaposición de tipologías. Por un lado, su desfile podría definirse como conceptual. A su vez, la tipología teatral corresponde teniendo en cuenta el lugar de emplazamiento (una sala de teatro) y por el público que yace sentado en butacas de frente al escenario por donde las modelos van y vienen sobre un recorrido circular.

Por último, lo performático también resulta pertinente, ya que hacia el final de su puesta en escena, una modelo, lejos de desfilarse erguidamente mostrando las prendas, transforma parte de la escenografía, el mobiliario de living y sobre todo se da un giro novedoso: las modelos se cambian en el escenario y habilitan al público a que sea testigo de tal acto. Es evidente como los cuerpos se reconfiguran en oposición a lo esperable de una presentación de moda.

El último caso es el desfile de McQueen. En primer lugar diré que es una transposición de la película *They shoot horses, don't they?*, de Sydney Pollack (1969). De hecho, en este caso se da una doble transposición, por un lado la obra fuente, la novela de Horace McCoy de 1935 y sus correspondientes transposiciones, la película de Sydney Pollack y el desfile de McQueen.

El diseñador trabajó con la colaboración del coreógrafo Michael Clark para dar vida a la historia de una pareja que en plena gran depresión norteamericana deciden sortear el momento coyuntural anotándose en una competencia de baile de cuarenta y ocho horas de duración. A lo largo de tres actos, McQueen narra esa temática. Las modelos acompañadas de bailarines se deslizaban por la pasarela circular en pleno salón de baile representando los distintos momentos de la carrera. El cansancio de la competencia, los movimientos bruscos y el baile iban apareciendo a medida que el relato avanzaba. Finalmente, las modelos saludaron con el saludo habitual de los actores. Los guiños al teatro y a la danza son patentes y su efecto interdisciplinario preciso. No hay ningún detalle librado al azar: todo está en función de tal efecto.

En relación a la configuración de los cuerpos, el desfile lo protagonizan modelos al igual que bailarines. En ningún momento ellas desfilan de forma erguida hacia el final de la pasarela para finalmente posar ante los fotógrafos. De hecho, no hay pasarela. Las modelos en cambio, bailan, reptan, se deslizan por toda la pista evocando el desgaste propio de esos cuerpos agotados por participar en una competencia de baile de cuarenta y ocho horas sin más que algunos pocos momentos de descansos. Los cuerpos dejan ya de ser un mero soporte de las prendas para convertirse en la principal estructura y factor constitutivo del

sentido del desfile en tanto performance. Los cuerpos, a lo largo de todo el corpus, y en especial en el caso de McQueen, se ven guionados, se yerguen como significantes portadores de consignas más relacionadas más con una función de la teatralización que con mostrar los objetos de comercialización a comercializar. Se produce un claro corrimiento del factor clásico del mostrarse mostrando o mostrar algo hacia una carga histriónica que transmite para actuar y dar a entender una idea o concepto que va más allá de exhibir la prenda. Esos cuerpos no sólo muestran las creaciones del diseñador, sino que contaron la idea y el concepto de esa presentación.

Fueron el medio de expresión directo de la experiencia del tiempo y del espacio en la competencia narrada. Ambos tiempos y ambos espacios (los del desfile y los de la competencia que el desfila narra) son uno y el mismo espacio. La narración y lo narrado coinciden en el enunciado. El desfile vive y experimenta aquí y ahora las fatigas de la competencia. De modo que se apropia de la competencia y pone a la vez de manifiesto el carácter de competencia del mismo desfile. Esto es en sí una operatoria conceptual autorreferencial. Lo dicho por el desfile dice lo mismo que lo que el desfile narra. El gesto enunciativo se refleja en el objeto enunciado.

A su vez, los diseñadores exploran prácticas artísticas y provocan nuevas formas y tipologías que llevan a percibir el cuerpo de otro modo, cruzan límites y generan el factor sorpresa propio de la performance. El sistema narrativo elegido con todos los componentes de lugar, tiempo, y espacio no sólo estructura la colección sino que también organiza cada detalle de la puesta en escena, poniendo en evidencia que los lineamientos genéricos que proponen estos desfiles de moda rupturistas están en plena sintonía con los principios organizativos y los modos de hacer de la performance.

Asimismo, y en relación con la elección de explorar con los cuerpos diferentes posibilidades de expresión, aparece el estilo de autor, eje pertinente ya que se presenta como análogo a la figura del artista. Estos nuevos diseñadores que salen de lo convencional y crean nuevas tipologías, delimitan un estricto sentido del diseño y del arte que plasman en cada presentación. Están los que buscan acompañar los cambios coyunturales y se *aggiornanaron* a los avances tecnológicos y a las tendencias cada vez más artísticas de la puesta en escena: caso Galliano. Y como Hussein Chalayan o Alexander McQueen, que colección tras colección aportan su cuota de vanguardismo en cada pasarela.

Son estos diseñadores los que generan en el público una expectativa cada vez mayor a la hora de asistir a sus eventos. Si bien hay un sector de la crítica y del público que no comulga con esas prácticas más artísticas, el factor sorpresa a partir del quiebre en la normativa del género produce una modificación en la experiencia de los espectadores, provocando reacciones diversas. Los límites se exploran y se trascienden en pos de establecer con absoluta soberanía un cambio, una transformación, desde el seno específico de la práctica misma del desfile hasta cada uno de sus componentes, ya que, si bien el ya mencionado estilo de autor es concreto, también hay un efecto de no previsibilidad que toma lugar en determinados desfiles.

Por último, y a modo de conclusión, al igual que en la performance y en su búsqueda por trascender constantemente los límites ya marcados, aun dentro de la transgresión misma, y dada la necesidad de causar una sensación de desajuste contextual en el público y provocarle un impacto inmediato al despertar diferentes reacciones, están los desfiles rup-

turistas que capturan la atención de los espectadores con algo inesperado, conmoviendo la cotidianeidad del desfile y habilitando un sinfín de posibilidades a la hora de mostrar una colección. Son piezas que constantemente transitan los delicados límites entre lo artístico y lo extra-artístico y producen un quiebre en la normativa, trascendiéndola y estableciendo una transformación en la práctica del desfile.

En las antípodas del convencional desfile de moda, aparecen los creados por John Galliano, Hussein Chalayan o Alexander McQueen, para celebrar una nueva puesta en escena y romper con lo anterior. Surge una necesidad de modificar y trascender los límites impuestos por el campo de la moda y, en especial, el de los desfiles, sirviéndose de aspectos propios de la performance como género ya consagrado dentro de las artes visuales.

Elsa Schiaparelli dijo una vez que ser diseñador es un arte y no una profesión. Miuccia Prada, décadas más tarde, le respondería que diseñar es ser creativo pero no es un arte. Y si bien ambos juicios pueden tener razón, en medio de una cartografía contemporánea, donde el autor se reconfigura como productor de ideas, de narraciones y donde su mayor objetivo es la hipótesis de lectura que propone la obra, los desfiles de moda rupturistas sirven de ejemplo de ese híbrido producto propio de ambas prácticas que más que coque-tear con el arte, lo adopta para trascender tradicionales prácticas de la moda. Es imperante dejar de lado postulados que delimitan y encierran las directrices de qué puede o no considerarse obras artísticas, porque acaso quién podría decir qué es el arte.

Decir que la moda es un arte o decir lo contrario es un sin sentido. Ya se ha comprobado que la pregunta pasa por otro lado. Tampoco se debe concebir la moda solamente desde su costado banal o frívolo. Innumerables ejemplos dejan en claro que hay prácticas que proponen un corrimiento de ese pensamiento ya casi obsoleto. Lo valiente será entonces poder analizar caso por caso y reconocer de qué modo tanto la moda como el arte se re-actualizan formando parte ambas de una misma cultura visual.

Lista de Referencias bibliográficas

- Alcázar, J. y Fuentes, F. (2005). *Performance y arte-acción en América Latina*. México: Ediciones Sin Nombre.
- Barthes, R. (2008). *El sistema de la moda*. Argentina: Paidós Comunicación.
- Beaton, C. (1990). *El espejo de la moda*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- Benjamin, W. (1967). *El arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Croci, P. y Vitale, A. (1992). *Los cuerpos dóciles*. Buenos Aires: la marca editora.
- Goldberg, R. (1979). *Performance art*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Lescano, V. (2004). *Followers of fashion: falso diccionario de la moda*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Lipovetsky, G. (2014). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.
- Morgan, R. (1998). *El fin del mundo del arte y otros ensayos*. Argentina: Eudeba.
- Pinto, F. y Cancela, D. (2004). *Moda para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente.
- Steel, V. (2018). *Fashion theory: hacia una teoría cultural de la moda*. Buenos Aires: Ampersand.

- Steimberg, O. (2013). *Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la trnsnposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Vilaseca, E. (2010). *Desfiles de moda: diseño, organización y desarrollo*. Barcelona: Promotora de prensa internacional S.A.
- Zuzulich, J. (2012). *Performance: la violencia del gesto*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
-

Abstract: Within a contemporary cartography, where the author takes up the category of modern and reconfigures him/herself as a producer of ideas, of narratives, and where his/her main objective is to transmit the reading hypothesis proposed by his/her work, is where the rupturist fashion shows would be located. Contemporary art is presented in these discourses based on the key concept of hybridization and the self-referential character that invades each performative show. Thus, at the end of the twentieth century, this small cut-out within the abysmal fashion system ceases to be merely a meaningless functional object or a simple commercial tool in the pursuit of narrating the concept of the collection in a non-traditional way.

Keywords: Art - fashion - fashion show - performance - concept art - communication - design - art history.

Resumo: Dentro de uma cartografia contemporânea, onde o autor assume a categoria de moderno e se reconfigura como produtor de idéias, de narrativas, e onde seu principal objetivo é transmitir a hipótese de leitura proposta por sua obra, os desfiles rupturistas estariam localizados. A arte contemporânea é apresentada nesses discursos com base no conceito-chave de hibridação e no caráter autorreferencial que permeia cada desfile de performance. Assim, no final do século XX, esse pequeno corte no sistema abismal da moda deixa de ser apenas um objeto funcional sem sentido ou uma simples ferramenta comercial para narrar o conceito de coleção de maneira não tradicional.

Palavras chave: arte - moda - desfile de moda - performance - arte conceitual - comunicação - design - história da arte.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
