

Fecha de recepción: julio 2022
Fecha de aprobación: agosto 2022
Fecha publicación: septiembre 2022

El arte en la moda. Un análisis de las categorías del arte aplicadas a las prácticas vestimentarias

Sara Peisajovich ⁽¹⁾

Resumen: Las teorías acerca de lo artístico en la moda ocupan un lugar pujante en la producción crítica y académica desde hace ya varias décadas. Esto, en gran medida, se debe a la conexión entre arte y moda que puede rastrearse en la historia desde hace más de cien años. Variados casos de entrecruzamiento entre ambos universos se destacaron desde el comienzo de la modernidad y continúan hasta el día de hoy digitando un modo de hacer, en apariencia híbrido, que se diferencia de sus tradicionales aspectos constitutivos. Aspectos que se afianzaron al consolidarse el sistema de la moda, a mediados del siglo XIX y, si bien se reconfiguraron en sintonía con los cambios sociales, políticos y económicos, en la actualidad mantienen sus lineamientos primarios. Pero a su vez, en tiempos del arte contemporáneo, donde los límites entre qué es arte y qué no, se ven desdibujados, variadas prácticas del sistema de la moda son enunciadas como artísticas por presentar determinadas características propias del ambiente artístico.

Palabras clave: Arte - moda - historia - crítica - apariencia - modernidad - arte contemporáneo - autorreferencialidad - sistema de la moda - *performance*.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 33-34]

⁽¹⁾ Licenciada en Crítica de Artes, Universidad Nacional de las Artes. Docente UP. Docente UNA. Investigadora sobre temas de moda y arte.

Si bien algunas voces se alzan en pos de defender la artísticidad de la moda sin dudar, muchas otras refuerzan su carácter utilitario para justificar la negativa. En gran medida, tal dicotomía no hace más que subrayar el carácter dual y contradictorio que rodea al sistema de la moda. Sistema que presenta varias similitudes con el consolidado sistema del arte. Es ahí donde pone el foco la corriente investigación, en aquellos guiños, gestos, actos, vínculos que se producen en el seno de las prácticas vestimentarias que retoman usos y costumbres, técnicas, modos y modismos de las artes visuales para configurar sus discursos. Proponer una teoría que avance hacia una legitimación de todo el sistema de la moda como artístico es desviar la mirada de lo interesante y rico del fenómeno. Abordar casos concretos de entrecruzamiento y retroalimentación entre ambos universos, hacer

zoom en ejemplos de prácticas vestimentarias que abordan el diseño desde una perspectiva rupturista y artística, es, en cambio, la posibilidad de poner de manifiesto algunas características de la histórica relación entre el sistema del arte y el sistema de la moda. Para ello, será necesario comprender la dimensión de ambos campos y plantear un estudio que se centre en las categorías artísticas como eje de análisis. Se vuelve menester ordenar el estudio tomando como variables el apropiacionismo, la autorreferencialidad, lo conceptual y lo performático para encolumnar el desarrollo de las similitudes que aparecen no sólo en la superficie de determinadas prácticas vestimentarias sino también en sus aspectos más constitutivos. Así, la comparación proporciona nuevas perspectivas en torno a las prácticas vestimentarias que se corren de la mera estrategia comercial para experimentar modos más ligados a la cultura visual.

Las categorías elegidas son algunas de las infinitas pertenecientes al sistema del arte. A modo de columna vertebral irán articulando las propiedades artísticas del hacer del diseño, de los desfiles y de las muestras de moda. Cabe destacar que tanto el apropiacionismo, la autorreferencialidad, lo performático como lo conceptual son ubicadas por la historia hegemónica del arte dentro de las narrativas que apelan a lo moderno y lo contemporáneo para ordenar su devenir histórico.

El arte moderno, se consolida como ruptura del arte que lo precedía, aquel donde la mimesis se erigía como la característica constitutiva de la obra de arte. La mimesis, definida como semejanza, se volvió un efecto de sentido ordenador que incluso trascendió la obra y aplicó a un estado. En palabras de Pierre Francastel, fue parte de un sistema basado en un cierto equilibrio entre las ideas y los signos figurativos y caracterizó la tradición pictórica que recreó el espacio a partir de la ubicación de los objetos del cuadro, reuniéndose escenográficamente para construir la idea de profundidad, gracias a la perspectiva, invento del Renacimiento.

Retomando a otro teórico del arte, Clement Greenberg identifica el arte moderno con la intensificación de la tendencia autocrítica de la misma disciplina. Una crítica desde el interior que emplea los métodos propios de lo que critica: “el arte realista o naturalista encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utiliza el arte para llamar la atención sobre el arte” (2006, p. 113). Aquellas particularidades de la obra de arte de ser el cuadro ventana, de ofrecer un relato ordenado dentro de la misma obra con especial atención al espacio y la luz, fueron trascendidas por los artistas modernos, quienes comenzaron a enfocarse en especificidades dentro del cuadro y resaltan otros aspectos constitutivos de cada pieza. Greenberg destaca los cuadros de Manet como las primeras pinturas modernas,

a causa de la franqueza con que confiesan la superficie plana en que fueron pintados. Los impresionistas, en la estela de Manet, renunciaron a las preparaciones previas de la tela y a los barnices para que resultara visualmente claro que los colores utilizados estaban hechos con pintura procedente de tubos y potes (2006, p. 113).

Tal gesto de resaltar la planitud del cuadro fue una característica fundamental en la noción de autorreferencialidad ya que, como señala Greenberg, esa planitud solo le competía al

arte pictórico y es ahí donde se centran los planteos y las experimentaciones modernistas, sobre el plano. Es en ese contexto donde se percibe más claramente la noción de autorreferencialidad: explorar las posibilidades únicas y propias de un lenguaje artístico y tematizar tomándose a él mismo como su propio sujeto. Arthur Danto en su libro *Después del fin del arte*, a propósito de la definición de moderno y autorreferencialidad sentenció: “El modernismo fue un tipo de indagación colectiva desde la pintura hacia la pintura en el esfuerzo de exhibir qué es la pintura en sí misma” (2009, p. 89).

Fue a finales del Siglo XIX, momento fundacional del arte moderno, si se lo lee como un relato que se va sucediendo a lo largo del tiempo, como un momento de tensión donde se articula un estadio anterior y uno que está por venir, donde se tensan dos sentidos narrativos, por caso, la narrativa mimética y la narrativa autorreferencial, donde se dio lugar a un ejercicio que sólo podía conducir a la abstracción. Esos artistas que reflexionaron sobre las condiciones de existencia de su arte mismo y pensaron su propio lenguaje, permitieron que lo conceptual, irrumpa y se instale como otro modo de hacer del arte visual. La idea y el concepto pasará a ser lo único importante en el discurso de ese tipo de arte. A partir de ahí, la desmaterialización de la obra de arte, la cita constante a otras obras y el entramado performático se establecieron como motivos visuales.

En ese recorrido, se fueron concatenando los períodos del arte visual que incubaron y abrazaron la autorreferencialidad, lo conceptual, lo performático y el apropiacionismo. La moda, como parte de la cultura visual, no está alejada de la vida social, política y cultural. Por el contrario, se vuelve posibilidad de acción, soporte comunicacional, testimonio y herramienta de cambio. No sorprende, entonces, que algunas prácticas vestimentarias sean permeables de análisis bajo las categorías artísticas mencionadas. A partir de estudiar esos modos de hacer del diseño en intrínseca relación con las artes visuales, nuevas teorías podrán surgir sobre el binomio arte-moda.

La moda y el arte: un vínculo inevitable

Al hablar del sistema de la moda es necesario definirlo como un sistema global y bipolar que entraña, por un lado, la alta costura, con su impronta artesanal y única, catalogada habitualmente de artística gracias a sus modos, exclusivos o elitistas, de producción y circulación; y por el otro, la producción masiva, en serie, estandarizada y uniformada, esa monstruosa maquinaria que democratiza el diseño al igual que provoca desastres sociales, económicos y ambientales cuyas consecuencias marcan la agenda actual del siglo XXI.

En el contexto de surgimiento del sistema de la moda, el arte fue parte constitutiva de variados momentos de su devenir histórico, lo que permite entrever otra característica dual en estrecha relación con el arte: por un lado, el gesto más primario de cubrirse y vestirse que encarna una actividad necesariamente utilitaria; por otro, el aspecto artístico presente desde sus inicios como sistema, cuando el modisto se vuelve diseñador y su trabajo comienza a estar atravesado por múltiples estímulos inspirados en la figura del genio artístico. Algunos siglos antes, en el XVII, el sistema del arte también se consolidó a partir de dos lineamientos protagonistas: el artesano se elevó a la categoría de artista y su producto

dejó de ser llamado artesanía para convertirse en obra de arte. Apareció la categoría de las bellas artes comandada por la figura del genio artístico, mediada por la idea de disfrute y de refinamiento en contraposición con lo artesanal, que quedó relegado a una habilidad o a un saber hacer propio de la aplicación de ciertas reglas que generaba algo útil o entretenido (Shiner, 2004).

Si bien un recorrido cronológico dará cuenta de los constantes vínculos entre el sistema de la moda y el sistema del arte, eso no alcanza para defender o refutar que la moda es arte. Porque para eso será necesario definir qué es el arte y, ¿es posible responder esa pregunta? ¿Es que acaso se puede definir qué es el arte? Al respecto es menester aclarar que, siguiendo la línea teórica del filósofo norteamericano Nelson Goodman, la correcta pregunta no será la de si la moda es o no arte, sino cuándo hay arte en la moda.

¿Qué es lo que diferencia lo que es arte y lo que no lo es? ¿Será arte porque así lo denomina un artista o porque está expuesto en una galería o en un museo? ...parte de los problemas nacen de plantear una pregunta equivocada, de no aceptar que una cosa puede funcionar como obra de arte en algunos momentos y no en otros. ...La pregunta no es ¿qué objetos son obras de arte? Si no ¿cuándo hay arte? (Goodman, 2005. p. 98).

En un salto histórico, en 1978, en plena ebullición del arte conceptual, las preguntas acerca de la definición de la obra de arte se multiplicaron. Las piezas artísticas que invadieron la escena ya habían dejado de ser los tradicionales lienzos que se colgaban de las paredes del museo o las esculturas que invitaban al público a recorrerlas circularmente. Fue el momento de las performances, las instalaciones, la desmaterialización de la obra de arte y la reflexión sobre los alcances del hacer y la producción visual. Es ahí, en la consolidación del arte contemporáneo, donde Goodman dio el puntapié y propuso otra perspectiva para abordar la noción de obra de arte. Enfrentó la problemática de cómo definir qué era el arte concluyendo que esa no era la pregunta correcta. En relación con las cualidades tan disímiles que presentaban las producciones plásticas y la imposibilidad de clasificarlas bajo los mismos lineamientos, se refugió en el aspecto simbólico de las producciones artísticas y dejó en claro que: “Un objeto puede ser una obra de arte en algunos momentos y no en otros. De hecho, un objeto se convierte en obra de arte sólo cuando funciona como símbolo de una manera determinada” (p. 98).

Esta idea sirve de disparador para comenzar a indagar sobre la cuestión de cuándo hay arte en la moda. Partiendo de la base de que ninguna práctica u objeto es por sí misma ni por sus propias características, intrínsecas o materiales, una pieza de arte o, de moda, se deben reponer sus condiciones de producción, su circulación y las relaciones de poder que la encasillan, como paso previo a un análisis de caso integral y dar con ello un salto cualitativo en los estudios de las relaciones, tal vez parciales y claramente segmentadas, de inclusión entre arte y moda.

¿Por qué una prenda en determinado momento es categorizada por su mera función utilitaria y, la misma, al cabo de unos años, pasa a estar exhibida en un museo y, por ende, su categorización o su estatuto cambia? ¿Qué determinará cuándo es un objeto para vestir y cuándo es un objeto propuesto para su sola contemplación? Comprender que

no dependerá del objeto en sí, o de la práctica en sí o del fenómeno en sí del sistema de la moda que estudiemos, para definir si es o no digno de ser analizado bajo un estatuto artístico, significa que sus propiedades intrínsecas no son las que lo definirán como tal. Pero entonces, ¿cuáles sí lo harán? Definitivamente no hay que centrar la atención únicamente del producto para volcarse a la teoría y retomar algunas corrientes de teoría o sociología del arte que permitan una aproximación a esa respuesta. Ubico el planteo en relación con las que problematizan sobre la concepción de obra de arte porque mi instrumento metodológico es extrapolar los planteamientos del arte a la moda y, así, detectar en algunos discursos de la moda una situación equivalente con respecto a qué puede ser considerado artístico y qué no. Estudiar los procesos sociales implicados en las actividades institucionales que abordan al arte es el puntapié para decodificar en qué casos se produce un vínculo entre ambos universos, a partir de la comparación con lo que acontece en el campo del diseño de indumentaria. Para ellos, abordar las categorías artísticas que operan en determinados objetos del sistema de la moda resulta necesario para comprender su alcance y proyección artística.

Las categorías artísticas en la moda: un recorrido cronológico

El apropiacionismo

La historia del arte indica tres estadios del apropiacionismo. Desde comienzos del siglo XX se reconocen actitudes apropiacionistas al usar o citar técnicas, estilos o medios artísticos en nuevas obras pictóricas. La tendencia a crear piezas a partir de objetos, imágenes o textos ya producidos fue ganando terreno. En las primeras décadas se dio con los *ready made* de Duchamp, el mingitorio titulado *La Fuente* de 1917 es sólo un ejemplo. En la década de 1960, momento del Pop Art, las obras Andy Warhol retomaron las imágenes del arte comercial y de la cultura popular para ejercer una clara crítica filosófica al sistema del arte (Danto, 2013). La última etapa es la de la década de 1980, con un grupo de artistas, donde se destaca Sherry Levine, Richard Prince o Barbara Kruger, que utilizaban las imágenes ajenas para crear nuevas obras de arte y así discutir sobre la posibilidad semántica de las imágenes. Lo rico de esta categoría recae en la perspectiva disruptiva que aporta al arte y que es retomado por la moda. Lo que esos artistas se proponían era eliminar las características que hasta ese entonces se consideraban como propias del concepto de arte. El gesto de trascender lo estipulado, lo dado, lo tradicional, a partir de servirse de materialidades ajenas al universo artístico o al adueñarse de obras existentes para reconfigurarlas en clave disruptiva, también se percibió en la moda. Cuando los diseñadores optaron por erigirse como genios artísticos, habilitando nuevos escenarios de desenvolvimiento y pautando originales modos de hacer, se apropiaron de prácticas y de usos y costumbres de las artes visuales para reconfigurar su oficio. Esa primera hipótesis del apropiacionismo en la moda con Charles Frederick Worth como el primer diseñador, es una lectura posterior al momento en que ocurrió. Vale

recordar que Worth se autoproclama diseñador a mediados del siglo XIX y el apropiacionismo se percibe en el arte recién con el trabajo de Duchamp a inicios del siglo XX. Aunque el gesto de Worth poco tenía que ver con la perspectiva de polemizar o de provocar múltiples efectos de sentido como ocurrió en el arte, sí se sirvió de otra disciplina y propuso nuevos modos de acción en su campo.

Paul Poiret, a comienzos del siglo XX, continuó con el legado de diseñador en analogía con la figura del genio artístico, incluso aportó nuevos modos de concebir a la moda. Es que su registro fue artístico.

Pero no es ni devolviendo la vida a los colores, ni lanzando formas nuevas, como creo haber prestado más servicios a mi época, porque lo que hice en este sentido, otro pudiera haberlo hecho también. Fue inspirando a los artistas, vistiendo los actores de teatros, asimilando las nuevas necesidades y respondiendo a ellas, como servía al público de mi tiempo (1989, p.6).

Su amplio local parisino, en el número 5 de la calle Auber, a pocos metros del actual Opera Garnier, fue testigo de todo tipo de decisiones en cuanto al estilo reinante en cada temporada y de los sucesos más relevantes en el diseño femenino. De hecho, la erradicación del corsé de las prendas femeninas en nombre de la libertad, es un ejemplo de ello. Aunque si bien al mismo tiempo diseñó faldas estrechas que entorpecen el libre movimiento de las piernas, Poiret supo leer los cambios de su época y acompañar el espíritu emancipador de la modernidad propia de los inicios del siglo XX.

En relación con lo artístico, sus escaparates, verdaderas creaciones arquitectónicas que deslumbraron a los transeúntes, se actualizaban cada tres meses. Para una de sus vidrieras de otoño cargó autos llenos de hojas doradas y ramas y las dispuso con precisión junto a telas y terciopelos en composé. Eran las vitrinas que invitaban al mundo a contemplar sus creaciones en un entorno de fantasía muy diferente al común denominador de las vidrieras del momento. En ese sentido, también supo llamar la atención del fotógrafo ruso Emanuel Radnitzky¹ a quien incentivó a dar sus primeros pasos en lo que más tarde se establecería como la fotografía de moda, otro vínculo concreto entre la moda y el arte. Man Ray, amigo de Marcel Duchamp, es considerado uno de los artistas visuales más reconocidos de la historia del arte. Su trabajo se inscribió en el dadaísmo y en el surrealismo, esta última corriente artística que se basó en lo inconsciente, los sueños, y la libertad creativa. Una suerte de asociación libre según las palabras de André Bretón:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral (Bretón, 2012, p. 44).

Artistas como Man Ray, Salvador Dalí y André Bretón construyeron el movimiento surrealista a partir del universo onírico, compuesto de yuxtaposiciones, simultaneidad y montaje de objetos en diferentes escalas. Esos rastros estilísticos son fácilmente cons-

tatables en el repertorio fotográfico de Man Ray, donde se percibe una búsqueda con respecto al recorte, al juego de luces y sombras y a la coloración de sus imágenes. Se preocupó por trascender el canon de la fotografía de moda de ese entonces, caracterizada únicamente por ser un simple registro de los vestibles y los accesorios.

Aportó un nuevo modo de fotografiar y amplió el espectro de posibilidades al hablar de fotografía de moda. Con sus montajes y la incorporación de otros objetos ajenos al ambiente de la moda en la escena, le agregó narración, creatividad y libertad a los retratos. Las modelos dejaron de posar de forma abúlica, mirando hacia el costado y tratando de volverse invisible en pos de resaltar las prendas o los accesorios. Man Ray las ubicó en primer plano, recortó sus cuerpos y los colocó en serie con otros objetos de igual escala. *Noire et Blanche*, su fotografía de 1926, impresa en *Vogue* Francia, cuyas reproducciones están exhibidas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA y en el Stedelijk, el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Amsterdam, se volvió un referente de su fotografiar y de su trabajo surrealista. El título indica una de las características de la obra: el tratamiento del color. En ella se percibe el rostro de su musa, la modelo Kiki de Montparnasse², en un blanco saturado, en primer plano, de costado, apoyado sobre una superficie plana. En contraste, al lado de ella, está la máscara africana de color negro que la modelo sostiene verticalmente. Ambos elementos conviven en contraste. Por un lado, el blanco de la cara se destaca de la negrura del cabello. Por otro lado, ese rostro humano y europeo se pone en serie con el de la máscara primitiva.

El juego de las dos caras, el yuxtaponer objetos disímiles en una espacialidad montada a una escala no tradicional, provoca una tensión propia del imaginario surrealista. Man Ray pone en serie dos mundos aparentemente diferentes pero que en realidad son las dos caras de una misma realidad, y tematiza sobre ese consciente e inconsciente presente en el surrealismo. Expone la dualidad entre civilización: por un lado lo hegemónico encarnado en el rostro blanco de la mujer europea, versus la máscara negra primitiva, aunque asociado con la simplicidad y pureza expresiva. Una posible lectura de la obra es el motivo en tensión entre lo hegemónicamente aceptado y lo que queda por fuera, en estrecha conexión con el carácter narrativamente novedoso de sus trabajos que se proponían expresar el funcionamiento real del pensamiento.

De ese modo, el movimiento surrealista, escapándole a la misión de ser el espejo de la sociedad para enfatizar la construcción de autorreferencia, fue parte de las condiciones de producción de la moda. Años más tarde, Man Ray conoció a Carmel Snow, la editora de moda de *Harper's Bazaar* que catapultó a la fama a Christian Dior bautizando su colección de 1947 como *El nuevo look*. Fue ella quien le ofreció trabajar para la revista donde continuó su carrera de fotógrafo de moda.

En la década de 1920, el estilo pasaba no sólo por las morfologías impuestas sino también por el entorno del diseñador como artista. Conformaba una totalidad o un bloque que continuaba con esa línea experimental y creativa que atravesaba las maneras del hacer de ese momento. De algún modo ya se incubaba el fervor artístico que inundó la tercera década del siglo XX, al igual que inauguró el nuevo protagonismo de las mujeres en el diseño de moda. Elsa Schiaparelli fue una de las exponentes en ambos sentidos, tanto como una de las creadoras más destacadas del momento, como en lo relacionado al bi-

nomio arte y moda, al apropiarse también de algunos recursos de las artes visuales e incorporarlos en sus colecciones.

La italiana abordó el vínculo entre arte y moda desde lo más formal de su actividad ya que actualizó técnicas y modos de hacer del arte en casi toda su producción. “El diseño de indumentaria, declaró, para mí no es un oficio sino un arte” (Schiaparelli - Prada, 2011, p. 144). En sintonía con el clima de época, en la tercera década del siglo, las duplas de diseñadores y artistas fueron furor.

Trabajar con artistas como Bebe Bérard, Jean Cocteau, Salvador Dalí, Vertès, Van Dogen y con fotógrafos como Cecil Beaton y Man Ray le daban a uno una sensación de euforia. Uno se sentía apoyado y comprendido más allá de la cruda y aburrida realidad de simplemente hacer un vestido para vender (2012, p. 144).

A la diseñadora se le atribuye saber leer el momento, a diferencia de sus contemporáneas como Madeleine Vionnet, a la que se apodó la arquitecta de la moda, justamente por poseer una técnica quirúrgica y producir auténticas innovaciones en el mundo de la moda. El corte al bias fue su invento más significativo. Se trataba de un corte en diagonal que aporta elasticidad y, sobre todo, permitía lucir el cuerpo femenino en libertad. “Con el corte al bias probé que un género que caía sobre el cuerpo sin ninguna coraza era un espectáculo armonioso por excelencia” (Pinto, Cancela, 2004, p. 35). Sin embargo, el arte también estaba presente en su método. Vionnet enviaba a sus costureras a los museos para observar obras de influencias clásicas que luego eran replicadas en sus diseños. Tales expediciones se vieron reflejadas en las amplias faldas de 1931 que se inspiraron en los frisos y bajorrelieves griegos del Museo del Louvre. Schiaparelli, en cambio, se apropiaba del arte desde los mismos círculos de artistas. En el contexto del surgimiento y consolidación de las primeras vanguardias artísticas, donde el arte digitaba cada paso social, cultural y político, diseñó con ingenio sus exclusivas y audaces colecciones. Muchas de ellas en comunión con Salvador Dalí. Ambos idearon los motivos surrealistas que luego se imprimieron en los géneros de vestidos y trajes. Juntos crearon míticas colecciones que inspiraron y fueron retomadas por marcas de lujo en reiteradas ocasiones. Es inolvidable el vestido de organza blanco con una langosta en el frente.

Cuando miro el vestido langosta, me parece increíble. Básicamente es bonito, es blanco, es organza, pero al poner una langosta en el frente se vuelve muy duro. Es todo lo contrario de lo que se debería hacer con un vestido bonito, lo cual me gusta mucho. Es una declaración muy audaz, valiente, irónica y abstracta, caprichosa e inteligente (Prada, 2012, p. 164).

La autorreferencialidad

El concepto de autorreferencialidad, propio del arte moderno aunque también contemporáneo, surge desde el mismo mundo del arte. Todos sus componentes, desde formales

hasta simbólicos, se vuelven motor en la creación de las obras pictóricas. Durante el modernismo, la autorreferencialidad estuvo ligada a esa necesidad de problematizar sobre la mimesis academicista y utilizó los propios componentes de la plástica para ofrecer otro modo de arte. Habilitó una nueva narrativa antagónica a la anterior. Luego de la segunda mitad del siglo XX, el arte contemporáneo irrumpió para marcar la autorreferencialidad en clave cuestionadora. Confronta con la descomunal producción artística, pero sobre todo con los infinitos modos de hacer arte, también desde el arte mismo.

En el 2012, el MET hospedó Schiaparelli & Prada, *Impossible Conversations*, una exhibición cuyo principal objetivo radicó en manifestar el estrecho vínculo entre ambas diseñadoras y poner en valor el hacer artístico que atraviesa sus creaciones. Los curadores Harold Koda y Andrew Bolton idearon conversaciones ficticias entre las diseñadoras donde problematizan sobre sus asociaciones respecto de la función del cuerpo como catalizador de infinitas narrativas. Es que los puntos de contacto entre Schiaparelli y Prada se renuevan sistemáticamente. La firma Prada a menudo dialoga con los motivos surrealistas, la operación de mezclar objetos de diferentes universos fue práctica recurrente en sus diseños. La incorporación de la falda de píldoras en ocasión de la colección primavera/verano 2000 es un ejemplo. Ese género retoma el vestido negro de 1935 con motivos de pastillas que lució Wallis Simpson en *British Vogue* del mismo año. Años más tarde, para la colección otoño invierno de 2006-2007, Prada diseñó faldas con incrustaciones de piedras y objetos en miniatura que recreaban utensilios de cocina.

Su inspiración fue la instalación de Salvador Dalí expuesta en la Exhibición Internacional de Surrealismo realizada en París en 1938. El *maniquí* en cuestión, que se encontraba en el espacio junto con otros quince maniqués vestidos por artistas del momento ataviados con extraños géneros y accesorios, lucía por cara una máscara de ave con un cuello tejido al crochet y a lo largo del torso lo cubrían pequeñísimas cucharas en plata (Palmegiani, 2018).

Al igual que Miuccia Prada, la actual casa Schiaparelli que, en 2013, luego de varias décadas de mantenerse por fuera del mercado, fue relanzada con la cápsula diseñada por Christian Lacroix, retoma los universos creativos de la originaria diseñadora y los re-configura en el actual sistema de la moda. En esa oportunidad el diseñador francés realizó una colección caracterizada por retomar la impronta protagonista de accesorios y colores shocking. Durante el camino de retorno de la marca, Marco Zanini y Bertrand Guyon, directores creativos de la marca, optaron por inspirarse en su pasado. De hecho, la última colección primavera/verano 2021, a cargo del actual director creativo Daniel Rosberry, también ubicó en primera línea los accesorios *couture* en 3d, piezas que revistan las joyas surrealistas creadas en su momento por Dalí y Schiaparelli.

Por un lado, puede analizarse tal elección como un homenaje a los orígenes de las colecciones surrealistas originarias de la década de 1930. El vestido con escote en forma de hoja en el pecho adornado con bisutería de perlas y piedras en forma de dientes en composición con los aros del mismo modelo de la colección primavera verano 2021 son un claro ejemplo de la incorporación de ello. Del mismo modo, los artilugios utilizados para recrear la presencia tridimensional de los objetos en su contexto, los famosos *trompe l'oeil*, como la máscara dorada moldeada en el cuerpo con accesorios de brillantes o el vestido corto y al cuerpo de mangas largas en terciopelo fucsia que simula un torso esculturalmente mus-

culoso de la misma colección, retoman los aspectos plásticos del surrealismo, como el de incorporar objetos extraños a la escena o el manipular los tamaños para recrear escalas descomunales.

Sin embargo, lo valioso de este momento no recae solamente en el guiño al pasado de la marca sino en las decisiones artísticas que aparecen con Roseberry. Sus diseños habilitan el análisis de la creación de obras que pueden pensarse bajo la segunda categoría elegida, la de autorreferencialidad. Extrapolando la teoría del arte a la moda, la noción de autorreferencialidad la encontramos en los *corsés* tallados a imagen y semejanza de los cuerpos hegemónicos de modelos que hasta ahora eran moneda corriente en el mundo *fashion* pero que sin duda hablan más de los avatares actuales de la moda que de un esquema aspiracional.

Lo significativo es que el director creativo de Schiaparelli lo lleva a cabo con los recursos propios de su universo, con los géneros típicos, con las múltiples paletas de colores, con las morfologías clásicas y con accesorios que son trabajados a una escala maximalista: los moños colosales, los bustos metalizados o los *corsés* moldeados y pintados a mano. Porque si bien ya en 1983 se exhibieron los bustos de Issey Miyake, la búsqueda experimental del japonés tuvo que ver con la exploración creativa de introducir materiales nunca empleados en la producción de vestimenta. De 1980 a 1985 lanzó las líneas *Body Series*, creando prendas para vestir los torsos con materiales como el plástico, resinas sintéticas, ratán y cables. Un ejemplar fue el *Rattan Body* negro de 1982, confeccionado con *rattan* y bambú, tapa de la edición de febrero de 1982 de la reconocida revista de arte *Artforum*.

En cambio, Roseberry problematiza sobre la moda con y desde la moda misma, su lenguaje no sólo es el mensaje, sino justamente las prendas, su materia prima. Incluso, los metros y metros de tela despegados para provocar diferentes volúmenes y morfologías poco convencionales en el diseño occidental, porque los japoneses Issey Miyake, Yohji Yamamoto y Rei Kawakubo dan cátedra de esas construcciones, como el vestido de novia realizado en *crepe* de seda blanco y estola de tafeta de seda al tono sostenida en una estructura de metal. El volumen exagerado en sus diseños marca, por un lado, la problemática de las figuraciones corporales extremas y, por otro lado, las nuevas tipologías morfológicas.

Otro ejemplo son los 36 metros de terciopelo con mezcla de viscosa en color rosa *schiap*³ que penden de un accesorio dorado colgado de la cabeza. Ambos casos comunican una búsqueda experimental, sobre todo autorreferencial, en relación con el propio universo de la marca pero haciendo especial hincapié en el sistema de la moda actual. La incorporación de los centímetros con la firma Schiaparelli en las prendas y el colosal centímetro negro con los números en dorado que forma el moño de uno de sus vestidos también da cuenta del lenguaje de la vestimenta como componente constitutivo de su discurso. Son los aspectos formales y constitutivos del diseño lo que pasa a estar en primer plano, en las prendas mismas.

La figura de Roseberry es clave para decodificar cómo genera nuevas posibilidades de producción en analogía con la categoría artística de autorreferencialidad. Cuando ingresó a la Casa Schiaparelli en 2018, contaba con 33 años, su curriculum marcaba diez años de experiencia dentro de la firma Thom Browne y su historia personal incluía una relación con el arte desde su infancia. Su madre y su abuela eran artistas y eso le facilitó esbozar los primeros figurines desde muy pequeño, práctica que lo acompaña en cada nuevo inicio de

temporada. En la actualidad elige el dibujo a mano alzada para comenzar a diseñar los bocetos que luego vuelcan al formato digital. En el documental Schiaparelli, *The next chapter*, el diseñador dejó en claro su intención de continuar con el legado de la casa: ser una marca conceptual que va más allá de las prendas a comercializar, frase que la misma Schiaparelli pronunció en su momento al hablar de su colaboración con Salvador Dalí. Ese vínculo entre diseñadores y artistas no se agotó con Schiaparelli y Dalí, sino que se reconfiguró apenas pasada la primera mitad del siglo XX con Yves Saint Laurent a la cabeza. En 1965, lanzó al mercado la línea Mondrian encabezada por el vestido homónimo. El diseñador se inspiró en el millonario cuadro de Piet Mondrian *Composición con azul, rojo, amarillo y negro* de 1922 y realizó una serie de vestidos y chaquetas de líneas rectas con diseños abstracto en colores amarillo, rojo, azul y negro. Obra que era de su patrimonio hasta que en 2009 el Guggenheim Abu Dabi lo compró por 21,5 millones de euros, precio récord para una obra del artista holandés. La fusión entre artistas y diseñadores continuó en el siglo XX. De hecho, ya en el siglo XXI por momentos parece ser que una de las únicas salidas del diseño reside en estrecha relación con el arte.

Lo conceptual

Es ahora pertinente introducir la categoría artística presente en los discursos rupturistas de la moda: la de lo conceptual. En la década de 1960 se da un quiebre fundamental, el objeto de la obra de arte pasa a estar subordinado al concepto. Robert Morgan explica que para 1966, tanto en Estados Unidos como en algunas partes de Europa, surgió un nuevo fenómeno basado en la desmaterialización del objeto artístico al que se llamó arte conceptual. Describe que los artistas estaban interesados en el lenguaje como arte y no en su forma visual: “veían el concepto como una sustancia irreductible, aunque incorpórea, del que dependía el aspecto material o documental de la obra” (Morgan, 1998, p. 59). Karin Thomas, en su *Diccionario del Arte Actual* (1994), describe al arte conceptual como separado de la realización material para dar lugar a ideas y proyectos en forma de bocetos y diseños que luego estimularán la capacidad de imaginación del receptor proponiendo o incentivando una determinada acción o reflexión. Las definiciones de lo conceptual son relevantes en esta instancia porque hacia finales del siglo XX, algunos diseñadores optaron por hacer moda en sintonía con los lineamientos mencionados. El caso de Viktor & Rolf es un referente indiscutido. Un ejemplo es su colección primavera verano de 2015 titulada *Wearable Art Collection*, diseñada en base al cuadro *El cisne amenazado* del holandés Jan Asselijn, fechado alrededor de 1650.

Pero lo conceptual no quedó solo en la idea de inspiración propia del ambiente artístico, sino que mostraron la colección en el Palais de Tokyo en París de un modo no habitual. En vez de mostrar la colección tal cual había sido diseñada, optaron por presentar diseños que se volvieron cuadros y cuadros que se volvieron diseños. El desfile mostró a las modelos portando voluminosas piezas de distintos géneros pintados e intervenidos con fragmentos de marcos dorados en sus terminaciones. Al finalizar cada pasada se colgaron de las paredes del museo por los mismos diseñadores, quienes esperaban de negro y con impolutas zapatillas blancas a cada una de las modelos para realizar la acción. Ese hito se suma a los

antecedentes conceptuales de la marca. En sus inicios, cada presentación fue una suerte de declaración artística que sentaba las bases de su universo de creación:

En 1996 dispararon su manifiesto sobre moda e industria con un desfile de ropa de juguete y el lanzamiento de un perfume ficticio en la galería Torch de Amsterdam. Continuaron destrozando ropas y accesorios de porcelana y enjaulando modelos hasta que en 2000 cambiaron las puestas efímeras por los percheros de tiendas sofisticadas (Lescano, 2004, p. 144).

Lo conceptual de hacer moda a partir de ideas o conceptos dejando de lado su objeto comercializable, las prendas, estimula otro encuentro entre la moda y el arte: el desfile performático. En un *flashback* a finales del siglo XX, más precisamente a partir de la década 1990, aparecieron con fuerza las últimas categorías del arte en la moda: lo performático y la desmaterialización en la obra de arte. En relación con la última, es pertinente aclarar que aparece en varias prácticas vestimentarias, como las llevadas a cabo por Viktor & Rolf pero también en un producto de la moda que irrumpe en la escena a finales de la década de 1990 y que provocó modificaciones en el modo de mostrar las colecciones: el desfile performático.

Lo performático

Roselee Goldberg en *Performance Art* (2013) describió a la performance como la forma de dar vida a muchas ideas formales y/o conceptuales, convirtiendo a sus gestos vivos en armas contra las convenciones del arte establecido. Por su lado, Rodrigo Alonso en el capítulo cinco del libro *Performance y arte-acción* (2005), relató los alcances artísticos de la *performance* en territorios nacionales como internacionales. La describió como acción o forma de experimentación radical y anti-académica, despreocupada por el objeto en sí, inmersa, en cambio, en la exaltación de los procesos que permitían explorar una nueva sensorialidad, buscando generar nuevas experiencias en el espectador con el fin de sorprenderlo, transformar su entorno o llevarlo a vivir situaciones menos acartonadas o alienadas. A su vez, menciona otra característica de la práctica performática: la necesidad de una clara y consciente crítica hacia los ámbitos de legitimación. Haciendo hincapié en el desplazamiento de locaciones cerradas a abiertas, las prácticas tomaron lugar en espacios naturales y lugares de la vida cotidiana. Al respecto, Alonso menciona la recuperación de la esfera pública propiciando un espacio productivo para el debate y el análisis de las problemáticas de la época. Considera al Instituto Di Tella no sólo como el epicentro de la gestación de las “primeras” performances en la década de 1960, sino también como el lugar donde confluyen la vocación modernizadora de las artes y la experimentación artística por excelencia.

La performance fue retomada por los egresados de la universidad inglesa Central Saint Martins: John Galliano, Alexander McQueen y Hussein Chalayan. Los jóvenes diseñadores, a comienzos de 1990, abordaron el fenómeno de la moda y el arte a partir de configurar un nuevo tipo discurso, el desfile performático. Se apropiaron de lineamientos de la *performance*, género consagrado en las artes visuales, para dar a conocer sus colecciones.

Trastocaron los límites del desfile tradicional en pos de expresar sus ideas y emociones dejando en claro que el arte también era parte de su oficio y propusieron un juego de experimentación que aportó nuevos modos de hacer moda.

Algunos componentes típicos del desfile de moda tradicional, como la pasarela, los cuerpos de las modelos o el lugar del público, se modificaron al punto tal de desaparecer o, aplicando la categoría artística, desmaterializarse. A su vez, los cuerpos protagonistas, que lejos de desfilarse de forma erguida, adoptan diferentes movimientos al recorrer la pasarela, propiciaron diferentes desenlaces y, por ende, el factor sorpresa que se generó en el público, colaboró en reconfigurar la típica práctica vestimentaria del desfile de moda. Como consecuencia, se habilitaron nuevas tipologías que se suman a lo performático como el desfile teatral o el conceptual.

Una pasarela que marcó un quiebre fue el desfile conceptual de Hussein Chalayan titulado *After Words* de la colección otoño invierno 2000 realizado en el Sadler Wess Theatre de Londres. Comenzó y concluyó con dos performances en el blanco e inmaculado teatro acompañado de música en vivo a cargo de un coro que cantaba canciones turcas. Al principio, una familia apareció en el escenario sentada en sillas y contemplando al público. Vestidos de Chalayan y sin emitir sonido alguno esperaron unos segundos hasta que se marcharon por un costado del escenario devenido en pasarela. Luego, unos hombres de mameluco ingresaron y retiraron el mobiliario.

La segunda performance se dio al final de la colección. En ese momento, cuatro modelos ingresaron y se apoltronaron al lado de los sillones que conformaban el living. Luego, tomaron los tapizados de los asientos y se vistieron con cada uno de ellos, plegaron los sillones hasta convertirlos en maletas y para concluir, los tomaron y se retiraron en silencio. Así, dieron lugar a la última modelo que ingresó y se colocó al lado de la mesa redonda. Primero, retiró la tapa circular y la apoyó al costado. Segundo, ingresó sus pies uno a uno y se situó en el interior de la mesa. Tercero, levantó cada una de las capas de la mesa que enganchó a su faja y, cual miriñaque de madera, se convirtieron en una falda. Por último, la ovación del público y el final.

Otro ejemplo de desfile performático y teatral es el del año 2004 primavera/ verano de Alexander McQueen titulado: *They Shoot horses, don't they?* Cabe aclarar, que el desfile fue una transposición del film *They shoot horses, don't they?* de Sydney Pollack, filmada en 1969 que, a su vez, es transposición de la novela homónima de Horace McCoy escrita en 1935. Lo artístico desde el mismísimo origen. En tres actos, el diseñador, junto con un coreógrafo, las modelos y los *performers*, partenaires de las modelos narran el argumento que trata de una pareja que en plena gran depresión norteamericana deciden sortear los problemas coyunturales anotándose en una competencia de baile de cuarenta y ocho horas de duración.

El desfile mostró a las modelos, en el rol de bailarinas, reflejar los climas y tiempos del concurso: de un baile de salón en el primer acto, la carrera y la competencia tormentosa en el segundo acto y el cansancio y agotamiento físico en el tercero. La pasarela, desplazada y desmaterializada, creada por la iluminación, en cada acto fue cambiando. Al principio se recreó la típica iluminación de salón de baile donde la luz fría enfocó a algunas parejas y luego acompañó a otras. En el segundo acto la iluminación tomó forma ovalada marcando el perímetro de la pista. En el tercer acto, la iluminación alcanzó todo el salón y se atenuó

imitando el ánimo cansado del final de la competencia. El lugar de emplazamiento fue un salón de baile de París que con su amplitud permitió el despliegue del desfile. El público, lejos de esperarse tal puesta en escena, contempló toda la obra sentado alrededor del círculo de baile central, al igual que los fotógrafos que tampoco tuvieron dispuesto el final de la pasarela para retratar y registrar cada detalle de la acción.

Un último caso paradigmático es el desfile de John Galliano de la colección primavera verano de 1996. Transcurrió en el Théâtre des Champs-Élysées en París, teatro de estilo clásico y *art déco* que ofició de locación del desfile para la marca Givenchy. Todo el espacio fue empleado como pasarela. Esto es significativo desde varias perspectivas. En principio, la pasarela se materializó en el escenario propiamente dicho, abajo del escenario y también tras bambalinas, por lo tanto, el público, que se ubicó en esos tres espacios, fue testigo del cambio de ropa de las modelos, de su recorrido por todo el salón e incluso fue parte fundamental en la obra, ya que algunas modelos los rozaron al deslizarse por entre las butacas y osaron sentarse sobre ellos en una ocasión.

Este último detalle resulta fundamental porque justamente es un claro guiño a lo performático, donde la figura del público deja de contemplar pasivamente la obra para pasar a ser parte de ella, a conformar como un componente más. La historia del arte visual ubica su nacimiento en la década de 1960 y se caracterizó, entre otras cuestiones, por un corrimiento en el típico lugar de expectación del público, habilitando su acción al punto tal que dependiendo de sus reacciones la obra podía resultar de infinitos modos. El azar, propio de la práctica performática, resulta fundamental para comprender el riesgo que implica liberar el resultado al público.

Reanudando el ejemplo del desfile de Galliano, el final, donde las modelos se sientan encima del público y lo habilitan a cualquier posible reacción y por ende le dan la potestad de la acción, sin duda se aleja de la concepción tradicional del desfile de moda, que tiene su origen con las primeras presentaciones en el atelier del diseñador Charles Frederick Worth, a finales del siglo XIX, con el público estático ubicado alrededor de la pasarela, y avanza en dirección a presentarse como un disruptivo modo de narrar.

A modo de conclusión

Cada uno de los objetos estudiados, en su modo de hacer, dan cuenta de la similitud con determinadas prácticas de las artes visuales. Desde la misma consolidación del sistema de la moda, en analogía con el sistema del arte, pasando por los modos de hacer del modisto y esa necesidad de escindirse a la categoría de diseñador para propiciar un devenir de las prácticas vestimentarias que desde sus inicios se apropiaron de modos, modismos, usos y costumbres de las artes visuales. Las duplas con diseñadores dejaron en evidencia las similitudes de ambas prácticas. Sellaron posibilidades de acción y generaron objetos de deseo que coqueteaban mutuamente con los límites entre lo ponible, lo utilitario y lo meramente contemplativo, más en línea con la obra de arte.

Lo performático irrumpió en el lenguaje de la moda para configurar discursos vanguardistas. Corriéndose de lo esperablemente comercial, banal y frívolo, el desfile, avanzó hacia

un manifiesto en territorio que habilitó un legado rupturista que es retomado hasta en la actualidad. A partir de la iluminación, la pasarela y la escenografía, su puesta en escena trascendió lo esperable de las muestras de moda y contó algo novedoso. Pautó el estilo de autor y propició un vínculo necesario con el arte.

Lo conceptual, en las muestras de moda, también corrió el eje del interés. Fue momento de que el museo le abriera las puertas a las ideas de moda que tenían mucho para decir. Las más taquilleras son comparables con las convocantes exhibiciones de los maestros de la modernidad. Hay algo en el discurso de la moda que convoca constantemente en cada nuevo soporte en que se presenta.

En un contexto mundial donde al régimen capitalista se le terminan por ver todos los hilos, la moda siendo uno de sus agentes más funcionales, se configura en clave rupturista y proclama nuevos modos de ser más reales con las problemáticas en agenda. Es ahí donde el arte puede dar batalla. Por eso, resulta necesario estudiar estos fenómenos donde el arte aparece como condición de producción y donde las prácticas vestimentarias se desmarcan de lo tradicional, donde lo significativo del vínculo se genera porque, es ahí donde radica el valor del binomio arte-moda y hacia donde parecería ir la moda actual.

Notas

1. Fue un fotógrafo, pintor, escultor y cineasta conocido como Man Ray, cuyo trabajo se inscribió en dos de las primeras vanguardias artísticas: el dadaísmo y el surrealismo.
2. Alice Prin (1901-1959), fue el nombre de Kiki de Montparnasse, la modelo bautizada la reina de la vida parisina de la época Victoriana. Comenzó de jovencita a frecuentar la bohemia del París de principio de siglo.
3. El rosa schiap es un color rosa furioso característico de la diseñadora italiana Elsa Schiaparelli y en su honor se bautizó schiap.

Bibliografía

- Alonso, R. (2005). "Entre la intimidad, la tradición y la herencia" en Alcázar, J. & Fuentes, F. *Performance y arte-acción en América Latina*. México: Ediciones Sin Nombre. pp. 77-94.
- Anaya, J. (2007). *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*. Argentina: Emecé.
- Arteaga, A. (2007). "Arte & Moda. PrêtàThonet", *La Nación* <<https://www.lanacion.com.ar/cultura/prtthonet-nid938657/>>
- Barreiro, A. (1998). *La moda en las sociedades modernas*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Barthes, R. (2008). *El sistema de la moda*. Argentina: Paidós Comunicación.
- Beaton, C. (1990). *El espejo de la moda*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- Benjamin, W. (2018). *Estética de la imagen*. Argentina: La Marca Editora.
- Bretón, A. (2012). *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Argonauta.

- Canclini, N. (2007). "El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional", *Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 4, pp. 35-56.
- Carrascal, María Laura, "Mary Tapia: una moda argentina en el clima internacional de la avanzada folk", *Separata*, N° 14, año 2009. <<http://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/13676/Separata-14--2009-22-31.pdf?sequence=2&isAllowed=y>>
- Cirlot, L. (1993). *Primeras Vanguardias Artísticas*. Barcelona: Editorial Labor.
- Croci, P. & Vitale, A. (1992). *Los cuerpos dóciles*. Buenos Aires, la marca editora.
- Danto, A. (2015). *Qué es el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Fleck, R. (2014). *El sistema del Arte en el siglo XXI*. Buenos Aires: Mardulce.
- Francastel, P. (1998). *Sociología del arte*. Madrid: Alianza editorial.
- Goldberg, R. (1979). *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Greenberg, C. (1979). *Arte y Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura Moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Heinich, N. (2010). *Sociología del Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Heinich, N, Shapiro, R. (2012). "¿Cuándo hay artificación?", *Contemporary Aesthetic*, 4 <http://digitalcommons.risd.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1196&context=liberalarta_contempaesthetics>
- Joly, M. (2019). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Laver, J. (1989). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lescano, V. (2004). *Followers of fashion. Falso diccionario de la Moda*. Buenos Aires: Interzona Editora S.A.
- Lipovetsky, G. (2014). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Lozano, J. (2015). *Moda, el poder de las apariencias*. Madrid: Casimiro.
- Mairesse, F. (2013). *El museo híbrido*. Buenos Aires: Paidós Ariel.
- Melchior, M. & Svensson, B. (2014). *Fashion and Museums*. Reino Unido: Bloomsbury.
- Morgan, R. (1998). *El fin del mundo del arte y otros ensayos*. Argentina: Eudeba.
- Nelson Best, K. (2019). *El estilo entre líneas. Una historia del periodismo de moda*. Buenos Aires: Ampersand.
- Palmegiani, M. E. (2018). "Elsa Schiaparelli y su relación con el Surrealismo", *Liño* 21, pp.74-84.
- Parejas, M. (2016). "Decadance, lo nuevo de Pablo Ramirez". *Revista Dixit*. <http://dixitmag.com/decaance-lo-nuevo-de-pablo-ramirez/>
- Peisajovich, S. (2020). "Desfile de moda: arte y performance". *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (100). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi100.3987>
- Pérez, L. (2018). "Antología a Delia Cancela en el Moderno", *Bloc de Moda* <<http://www.blocdemoda.com/2019/01/enero-en-buenos-aires-la-antologia-de.html>>
- Pinto, F. y Cancela, D. (2004). *Moda para Principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente S.R.L.
- Poiret, P. (1989). *Vistiendo la época*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- Saulquin, S. (2014). *Política de las apariencias*. Buenos Aires: Paidós.
- Schiaparelli, E. (2007). *Shocking Life*. Londres: Victoria & Albert.
- Schiaparelli, E. & Prada, M. (2012). *Schiaparelli Prada, imposible conversations*. Nueva York: Museo Metropolitano de Nueva York.

- Shiner, L. (2004). *La invención del Arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Simmel, G. (2015). *Philosophie de la mode*. Paris: Éditions Allia
- Smith, R. (1994). "Arte Conceptual", en Stangos, N. *Conceptos del arte Moderno, del fauvismo al posmodernismo* (1994), Londres: Thames and Hudson Ltd. pp.255 – 269
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el Arte Contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Steele, V. (2017). *Fashion Theory; hacia una teoría cultural de la moda*. Buenos Aires: Ampersand.
- Thomas, K. (1996). *Diccionario del arte actual*. Colombia: Editorial Labor S.A.
- Vilaseca, E. (2010). *Desfiles de moda: diseño, organización y desarrollo*. Barcelona: Promotora de prensa internacional S.A.
- Worsley, H. (2011). *Decades of fashion*. China: Tandem Verlag GmbH.
- Zuzulich, J. (2012). *Performance: la violencia en el gesto*. Argentina: Instituto Universitario Nacional del Arte.

Abstract: Theories about the artistic in fashion have occupied a thriving place in critical and academic production for several decades now. This is largely due to the connection between art and fashion that can be traced back in history for more than a hundred years. The varied cases of intertwining between both universes stand out from the beginning of modernity and continue to this day, digitizing a way of doing things, apparently hybrid, that differ from their traditional constituent aspects. Aspects that were consolidated when the fashion system was consolidated in the mid-19th century and, although they were reconfigured in tune with social, political and economic changes, they currently maintain their primary guidelines. But in turn, in times of contemporary art, where the limits between what is art and what is not, are blurred, various practices of the fashion system are enunciated as artistic for presenting certain characteristics of the artistic environment.

Keywords: Art - fashion - history - criticism - appearance - modernity - contemporary art - self-referentiality - fashion system - performance.

Resumo: As teorias sobre o artístico na moda ocupam um lugar próspero na produção crítica e acadêmica há várias décadas. Isso se deve em grande parte à conexão entre arte e moda que pode ser rastreada na história há mais de cem anos. Os variados casos de entrelaçamento entre os dois universos se destacam desde os primórdios da modernidade e perduram até hoje, digitalizando um modo de fazer, aparentemente híbrido, que difere de seus aspectos constitutivos tradicionais. Aspectos que se consolidaram quando o sistema da moda se consolidou em meados do século XIX e, embora tenham se reconfigurado em sintonia com as mudanças sociais, políticas e econômicas, hoje mantêm suas diretrizes primárias. Mas, por sua vez, em tempos de arte contemporânea, onde os limites entre o que é arte e o que não é, se confundem, diversas práticas do sistema da moda se enunciam como artísticas por apresentarem certas características do meio artístico.

Palavras chave: Arte - moda - história - crítica - aparência - modernidade - arte contemporânea - auto-referencialidade - sistema de moda - atuação.

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