

ARTE Y MODA CÓMPLICES DE LA BELLEZA

Eloy Martínez de la Pera Celada

La moda y el arte, la moda y la cultura han tenido una relación muy directa principalmente desde la segunda mitad del siglo XIX. En aquel momento, la moda empezaba a consagrarse como una nueva bella arte alineada tras los ideales de cambio y renovación que aportaba la modernidad. Así lo expusieron distintos escritores e intelectuales como Charles Baudelaire, para quien la moda fue la clave de la modernidad y representaba, en esencia, el continuo deseo de belleza, un ideal hacia el cual el inquieto espíritu de la humanidad se ve incesantemente impulsado. El pintor que pintaba a sus personajes con el traje antiguo y no con los estilos contemporáneos delataba cierta pereza, pero el verdadero pintor de la vida moderna fue el que plasmó la efímera transitoriedad de aquellos tiempos además de los elementos de belleza eternos e inamovibles. El artista moderno tenía una sensibilidad desarrollada para advertir los detalles del vestido contemporáneo, preocupado por la moda, la pose y el gesto incluso antes de percibir al mismo modelo y a su individualidad. «¿Qué poeta osaría, al pintar el placer causado por la aparición de una belleza, separar la mujer de su vestido? ¿Quién es el hombre que, en la calle, en el teatro, en el parque, no ha disfrutado, de la manera más desinteresada, de un vestido sabiamente arreglado, y no se ha llevado una imagen inseparable de la belleza de aquella a la que pertenecía, haciendo así de las dos, de la mujer y del traje, una totalidad indivisible?». ¹

Como señala también Jürgen Habermas, ² esta modernidad se rebelaba contra la tradición y frente al carácter normativo del ordenamiento social. Las vanguardias históricas en sus diversas manifestaciones rompieron con todo lo anterior, con las premisas que desde el renacimiento se habían respetado en el arte. El movimiento cubista acabó con la perspectiva renacentista atreviéndose a pintar en tres dimensiones, los artistas fauvistas rompieron con el uso clásico del color y los dadaístas llegaron a cuestionar la obra de arte en sí misma poniendo en valor, no ya la actitud del artista, sino su elección ante lo que debía ser o no la obra de arte. Esta crítica resultó la tónica distintiva de las vanguardias de principios del XX en el campo de las letras, las artes, la política y la intelectualidad en oposición a los parámetros vigentes. Y en tal sentido, la emergencia de la moda y la alta costura a finales del siglo XIX y de la figura del creador independiente del poder político ilustra dicho proceso. De modesto y tradicional artesano, el modisto se reconvierte en genio artístico moderno.

De este modo, la conexión entre el arte y la moda empieza a estrecharse en esa época, algo que es de sobra reconocido por filósofos como Gilles Lipovetsky ³ cuando aprecia que la silueta de la mujer de los años veinte, recta y lisa, guarda una relación directa con el espacio pictórico cubista donde predominan las líneas verticales y horizontales, los contornos y planos geométricos, las formas depuradas de Picasso, Braque y Matisse. Y es que la moda y el arte empezaron en esta época a conectarse e imitarse, con fructíferos intercambios que fueron cada vez más intensos. Los artistas de

¹ Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, en *OEuvres complètes*, París, Gallimard, 1976.

² Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.

³ Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 1990.

las vanguardias de comienzos del primer tercio del siglo XX y los modistos de la alta costura comenzaron a trabajar con las mismas técnicas y conceptos de tal manera que ambos mundos se convirtieron en vasos comunicantes.

La pintora y diseñadora Sonia Delaunay, interesada en crear la imagen de la mujer moderna, alternó pintura y moda en su obra, estampando motivos cubistas de Picasso o Gris sobre textiles para realizar prendas únicas en el mercado. El futurista Giacomo Balla diseñó en 1914 trajes para hombres a partir de figuras geométricas y tonos vivos, rebelándose contra los colores neutros, agradables y apagados, las rayas, los cuadros y los pequeños puntos como señalaba el manifiesto futurista. Y el surrealista Max Ernst lanzaba un provocador lema que cuestionaba todas las certezas de esos momentos: *Fiat modes pereat ars*, que podría traducirse como «Larga vida a la moda y que perezca el arte». El repertorio formal de la plástica también está muy presente en la relación entre Chanel y Jean Cocteau o entre Poiret y Diaghilev.

Elsa Schiaparelli encarnó a la perfección esta fusión entre arte y moda, entre vanguardia y diseño. En sus trabajos como diseñadora de moda se aprecian indudablemente los principios de algunos movimientos artísticos que se estaban desarrollando en la Europa del periodo de entreguerras. Sus conexiones estéticas con el futurismo, el cubismo, el dadaísmo y, fundamentalmente, el surrealismo, así como su extraordinaria libertad creativa, sin condicionamientos ni prejuicios, son algunas de las señas de identidad de sus creaciones. Fue una diseñadora fuera de lo convencional que supo encontrar en el universo onírico del repertorio surrealista imágenes para ser aplicadas en sus trabajos. Sobresalen sus colaboraciones con artistas como Meret Oppenheim, Man Ray, Jean Cocteau o Salvador Dalí, con quien creó inolvidables piezas como el famoso *Vestido langosta* de 1937, el sombrero con forma de zapato, el *Vestido rasgado* de 1938 o el *Vestido esqueleto* de 1939, cuya estructura simulaba un esqueleto humano. Todos estos trabajos dieron unos frutos que, debido a su carácter transgresor e innovador, influyeron y lo siguen haciendo todavía hoy en las nuevas generaciones de diseñadores de moda.

Pero fue Cristóbal Balenciaga, uno de los más grandes y más influyentes creadores de todos los tiempos, quien cambió para siempre el concepto de la moda y su conexión directa con el arte. Él mismo decía que un buen modisto debía ser arquitecto para los patrones, escultor para la forma, pintor para los dibujos, músico para la armonía y filósofo para la medida. Christian Dior se refería a él como «el maestro de todos nosotros» y Hubert de Givenchy le denominaba «el arquitecto de la alta costura». La obra de Balenciaga todavía hoy es sinónimo de vanguardia y modernidad, las referencias al arte y la cultura española estuvieron siempre muy presentes en sus trabajos. Obsesionado por la belleza, el equilibrio y la perfección, su gran capacidad creativa y su incansable búsqueda de nuevas ideas le llevaron a inspirarse en los pintores de la escuela española, con El Greco, Velázquez, Zurbarán y Goya como grandes referentes.

Las líneas simples y minimalistas de los hábitos religiosos o el volumen arquitectónico de los tejidos son una constante en muchas de sus piezas. El aire de la bata de cola de una bailaora que se deja ver en los volantes de algunos vestidos, los brillos del traje de luces trasladado con maestría al bordado con lentejuelas de una

chaqueta bolero, o la estética de la indumentaria en la corte de los Austrias reflejada en las negras telas aterciopeladas adornadas con azabache, son sólo algunos ejemplos de una destacada fuente de inspiración de este gran maestro y forman parte de su identidad creativa.

Esa sobriedad y elegancia de los tonos negros en claro contraste con el luminoso blanco de las golgas fue la principal aportación española a la historia de la moda y se mantuvo durante mucho tiempo como símbolo de poder y elegancia. El color negro, como señala Helena López de Hierro, directora del Museo del Traje, es uno de los arquetipos de la identidad española, un color que no es un color sino que integra toda la paleta de colores y que a lo largo de la historia ha fascinado al mundo de la moda por su fuerte poder visual y simbólico.⁴ Balenciaga recuperó este color negro, un tono al que dotó de especiales matices en sus vestidos más solemnes y lo introdujo como símbolo de modernidad en la moda internacional de la primera mitad del siglo XX, ampliando la línea que ya había abierto Chanel en 1926 con su *little black dress*. La personal interpretación del color negro por Balenciaga fue un aspecto destacado por la crítica especializada en sus colecciones más importantes. *Harper's Bazaar*, en una descripción de los vestidos negros de cuello alto presentados en la colección de agosto de 1938 de la Maison Balenciaga, señalaba: «Aquí el negro es tan negro que te golpea. Grueso negro español, casi aterciopelado, como una noche sin estrellas, que hace que el resto de los negros parezcan casi gris».⁵

La vinculación directa de Balenciaga con la pintura española se hizo aún más evidente a partir de 1939 cuando presentó en París el diseño de su vestido *Infanta*, una reinterpretación moderna de los vestidos usados por la infanta Margarita en los diferentes retratos de la corte de los Austrias realizados por Diego Velázquez, inspirado en los ricos y elaborados trajes de la corte española del XVII, especialmente los usados por la primogénita de Felipe IV, la infanta María Teresa, que, a menudo, llevaba trajes de color marfil con corpiños apretados y espectaculares faldas ahuecadas mediante miriñaques.

Pero Balenciaga no se inspiró sólo en Velázquez, a lo largo de su carrera tomó como fuente de inspiración las paletas cromáticas, los volúmenes y las formas de las telas presentes en los cuadros de grandes artistas españoles como El Greco, Pantoja de la Cruz, Zurbarán, Murillo, Ribera, Maíno, Sánchez Coello, Arellano, Goya, Madrazo o Zuloaga, entre otros muchos más. Sus cuadros vistos a través de la mirada estética del modisto componían un universo propio del que extraía, para luego transformar con absoluta genialidad, esos matices a veces tan intangibles que se encuentran en una auténtica obra maestra.

La estrecha relación entre la alta costura y el arte tiene otros claros ejemplos como el caso de Christian Dior, fascinado desde siempre por los maestros del impresionismo como Monet, Degas, Renoir o Pissarro. El propio modisto señaló en la presentación de su colección *Tulipe* de 1953 que los colores y estampados evocaban los campos de flores de Renoir y Van Gogh. Hubert de Givenchy supo contagiar con su delicadeza y singular poesía cada una de sus creaciones enfrentándose al pasado, a su

⁴ Helena López de Hierro, «Le noir spagnol», en Balenciaga, *l'oeuvre au noir*, París, Paris Musées, 2017.

⁵ *Harper's Bazaar*, 15 de septiembre de 1938.

personalísimo panteón de mitos. Y allí estaban los colores de Watteau, los encajes de Goya y las muselinas de algodón o los terciopelos que contemplara en Tiziano.

Otro de los grandes modistos que han tomado la historia del arte como referencia para sus diseños fue Yves Saint-Laurent, quien se inspiraba en los maestros clásicos como Velázquez, Delacroix, Vermeer, Ingres o Goya, y en los grandes genios de la modernidad como Van Gogh, Picasso o Mondrian. El propio Saint-Laurent dijo que la pintura le había apasionado desde siempre y que, por lo tanto, era natural que inspirase sus creaciones. En el caso de Mondrian, en 1965 Saint-Laurent adaptó los colores primarios de sus cuadros abstractos y armónicos a vestidos rectos de punto. Volvió a repetir éxito un año más tarde con su colección *Pop Art*, estimulada por los trabajos de Warhol, Wesselmann y Lichtenstein.

El *pop art*, inspirándose a su vez en el dadaísmo, abre en la segunda mitad del siglo XX una nueva vía en la que los objetos cotidianos son elevados a obras de arte. Otros movimientos de las segundas vanguardias del siglo XX interesados por la forma y el movimiento, como el arte cinético y el *pop art*, van a influir notablemente en una nueva generación de diseñadores: Paco Rabanne, Pierre Cardin y André Courrèges, encontrarán nuevas fórmulas y materiales para sus creaciones. Harán de la presentación de sus colecciones auténticas *performances*. Rabanne, que tiene formación de arquitecto, exhibe en 1966 una colección de vestidos metálicos y también experimenta con nuevos materiales como el plástico. André Courrèges, discípulo de Le Corbusier, utilizará también materiales innovadores como el vinilo hasta llegar a crear vestidos de noche con cable telefónico. Y Pierre Cardin creará en 1968 un tejido propio más barato para democratizar el acceso de la clase media a la alta costura.

A partir de 1975 aparece una nueva generación de creadores que utilizan los lenguajes artísticos de una manera más libre y personal, jugando con la ambigüedad que en ese momento empieza a cuestionar los límites del arte. Basándose en planteamientos conceptuales y minimalistas, como la sobriedad, la sencillez, la repetición y el uso de formas geométricas puras, la influencia de estos movimientos estéticos llega al mundo de la moda a comienzos de los años ochenta de la mano de los diseñadores japoneses Rei Kawakubo, Issey Miyake y Yohji Yamamoto.

Y, como hemos visto antes, en la historia del arte podemos apreciar fácilmente el camino inverso, la influencia de la moda en el arte. La especialista en pintura española Manuela Mena⁶ señala que «los grandes pintores de la historia fueron, o tuvieron que ser, al mismo tiempo grandes modistos. Entre los teóricos del arte del siglo XVII italiano, el movimiento y la belleza de los plegados que un artista daba a las telas y vestiduras de sus personajes constituían el elemento esencial para juzgar la calidad superior, intelectual, de su arte sobre el de quienes no tenían esa maestría y se limitaban a copiar lo que veían. Si pensamos en Velázquez como pintor o en Bernini como escultor esa idea de la invención intelectual de los ropajes y del *panneggiare* (los plegados y su caída) queda perfectamente explicada».

Zurbarán, considerado por Coco Chanel uno de los primeros diseñadores de moda, trazó algunos de los mejores diseños que podemos apreciar en la historia del arte

⁶ Manuela B. Mena Marqués, «La moda, cara visible del arte», en *La luz de la moda*, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, Vigo, 2005.

y todavía hoy impresiona la gran maestría con la que representa los diferentes tejidos y el peso de las telas, lo que imprime a sus cuadros una fuerza visual increíble. La importancia de la fidelidad en reproducir estas telas era tal que durante siglos, una de las principales pruebas para entrar de aprendiz en el taller de un maestro cotizado era pintar distintas vestimentas, pues no era lo mismo pintar los ropajes de un rey o alguien importante de la corte que el hábito de un franciscano, casi de tela de alpargata. Y eso lo sabía muy bien Zurbarán, que hizo traer las mejores telas y sedas del momento desde Venecia para luego poder elegir él mismo la mejor combinación de colores, estampados y tejidos para cada cuadro.

Por otra parte, artistas de las vanguardias del siglo XX como Picasso, Joan Miró, Marc Chagall y Fernand Léger fueron atraídos por la moda en los años cincuenta al participar en la colección *Moderns Masters*, con una serie de estampados extraídos literalmente de sus obras, que la diseñadora Claire McCardell convirtió después en colección. Asimismo, Man Ray y Magritte trabajaron inspirados por la moda en muchas de sus obras. La moda siguió siendo un componente esencial en el arte desde mediados de los sesenta y ha jugado un importante papel en artistas como Ellsworth Kelly, Niki de Saint Phalle o Daniel Buren. En su momento, el *pop art* y el movimiento Fluxus acercaron a los artistas a la moda, el *glamour* y el negocio. Andy Warhol combinó la producción artística con un poder de influencia sobre la moda. Artistas actuales, la fotógrafa Cindy Sherman, por ejemplo, han trabajado con firmas como Comme des Garçons, Issey Miyake o Balenciaga.

Si bien el diseño de moda no es propiamente un arte, encontrar las fronteras entre el diseño y el arte puede resultar complicado. En este sentido, Yves Saint-Laurent señalaba que «la moda no es un arte, pero para dedicarse a ella hay que ser un artista». Resulta curioso leer esta afirmación en boca del primer modisto vivo cuya obra fue expuesta en un museo de arte, en el Metropolitan Museum de Nueva York en 1983. Ya antes, desde que en 1946 el Museum of Costume Art se incorporara al Metropolitan, se venían realizando exposiciones de moda comisariadas por Diana Vreeland, como *The World of Balenciaga* (1972), *Romantic and Glamorous Hollywood Design* (1974) o *The Glory of Russian Costume* (1976).

La tendencia actual es la vinculación cada vez más directa entre arte, moda y museos, en el sentido de dar legitimidad artística al sector de la moda y tratar a sus creadores como auténticos artistas. La moda, al menos la de algunos de los diseñadores de prestigio, se considera hoy una disciplina artística más. No es extraño que siendo tan clara la influencia del arte en la moda los museos organicen exposiciones de moda tratando a cada vestido, a cada pieza como una escultura a la cual el espectador puede rodear, acercarse y casi tocar para apreciar los detalles, los tejidos, los cortes, los accesorios, pudiendo imaginar que lo lleva puesto.

Para el antiguo director del Museo Balenciaga, Javier González de Durana, con amplia experiencia al frente de centros de exposiciones, «hasta hace poco existía un prejuicio academicista que diferenciaba entre artes mayores y menores, artes puras y artes aplicadas, arte dirigido a la mente y artesanía dirigida al cuerpo». Actualmente, se contempla con la misma «dignidad y estima» una pintura o escultura y un vestido o un mueble, porque «dos buenas piezas de arte creadas por mentes incisivas ‘dicen’ tanto la

una como la otra, con independencia de que una de ellas haya sido creada para vestir a una persona».

La moda reúne precisiones informaciones de estética, historia, sociología y religión que aportan testimonios reales del pasado. Son los vestidos y la moda lo primero que los ojos críticos del historiador del arte tienen como referencia fundamental para reconocer un retrato. Al margen de los valores estéticos, cualquier retrato se convierte en un documento fiel de la indumentaria de una época que el estudioso puede fácilmente diseccionar en sus mínimos detalles, asumiendo los gestos y las maneras de ese tiempo, la pose, la etiqueta y la distinción. Gracias a los trajes copiados de la realidad, los pintores consiguen la captación sublime de los brillos de los brocados de oro y plata y la táctil delicadeza del terciopelo y la seda. El traje no está en un perchero, está en su sitio. No en el sitio ideal, sino en el sitio real; en ósmosis perfecta con el espacio y el tiempo. Bajo las telas se transpira carne y aliento de humana realidad. Los vestidos, el diseño, el brillo y el color transfieren la significación social y estética del modelo.

Estos retratos con ricas vestiduras subyugan por su riqueza, símbolo elocuente de grandeza y distinción. Los pintores trabajan con igual cuidado el traje que los rostros porque están concienciados del valor que posee para la dignificación del retratado. La vestimenta, la moda, proporciona datos cronológicos, regionales y etnológicos, incluso de carácter identificativo para la autenticación de las pinturas.

La moda permite reconocer a los santos, los dioses y los héroes de la mitología que condensa la cultura occidental, a los nobles, príncipes y dignidades eclesiásticas. El traje nos dice, a veces con más precisión que la documentación escrita, quiénes son y dónde están aquellos personajes que observamos. La indumentaria otorga carta de naturaleza a los que se lamentan en primer plano en el mundanal *Camino del Calvario* de Brueghel. La significación religiosa de esta pintura es revelada por las vestiduras, las de la Virgen María tocada, las del San Juan (barbilampiño) que la sujeta.

En el tapiz *La Isla de los Faisanes*, donde se encuentran franceses y españoles con ocasión de la boda de la infanta española María Teresa con Luis XIV de Francia, los vestidos de brocados y cintas de colores de los franceses contrastan con los de los españoles, de sobrios tonos negros y distante presencia. La moda es algo más que un adorno, es un mensaje emblemático de la dignidad de España. El traje es un signo inequívoco de la grandeza de los Reyes Católicos. Los embajadores ingleses comentan el traje de Isabel la Católica en las cancillerías de Europa: ricas telas árabes adornadas con oro, con dibujos de ataurique y lacería, grutescos renacentistas y diseños góticos. Todos, signos ostensibles de su poder. Es la ausencia del ribete de armiño sobre el terciopelo carmesí del casquete y la muceta de *Inocencio X* lo que condujo a Enriqueta Harris a apuntar que fue durante el verano de 1650 cuando Velázquez pinta el magno retrato.⁷ En la pintura, las modas ponen en evidencia el narcisismo, el exhibicionismo y la excentricidad, la belleza, las reglas sociales, ocultando los cuerpos que adornan o realzan a través de sutiles telas.

⁷ Jonathan Brown fue el primero en llamar la atención sobre ello y parece un caso único entre los retratos del Papa. La decoración de armiño aparece en los bustos que Bernini y Algardi le esculpieran respectivamente.

La moda ha estado siempre muy presente en la historia del arte, mirándonos desde las paredes de todas las pinacotecas del mundo y protagonizando el más bello diálogo entre la pintura y la indumentaria. Los grandes creadores de alta costura lo han sido en gran parte porque su talento fue permeable a las fuentes de inspiración procedentes de los diferentes lenguajes artísticos de todas las épocas. Es la visión que destaca Umberto Eco cuando señala que «la sociedad habla en sus vestidos, en sus ropas, en sus trajes. Quien no sabe escucharla hablar en estos síntomas del habla, la atraviesa a ciegas. No la conoce. No la modifica»,⁸ y podemos añadir que los grandes artistas nunca estuvieron al margen de esa mirada. A través de los vestidos reconocemos la psicología recóndita de los seres más dispares, lo que ocultan o anhelan mostrar. La pintura es deudora de la moda, pero esta debe a la pintura su permanencia en el tiempo.

⁸ Umberto Eco et al., *Psicología del vestir*, Barcelona, Lumen, 1976.