

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

Ariadna Baijet Pascual

ariadnabaijet@gmail.com

Treball de Fi de Grau

Grau d'Història de l'Art

Universitat de Barcelona

Tutora: Cristina Rodríguez Samaniego

Barcelona 30/5/2013

Signatura:

Índex

1 Introducció: La relació entre art i moda a la segona meitat del segle XX.....	4
1.1 Límits de la recerca	4
1.2 Metodologia.....	5
1.3 Criteris de selecció bibliogràfica	6
1.3.1 Publicacions entorn el tema de la relació entre art i moda.....	7
2 La importància de les paraules. El vocabulari que utilitzen els autors per referir-se a art, moda i als seus creadors.....	10
2.1 Definir els límits de l'art en un context plural. Entre les Segones Avantguardes i la Postmodernitat.	11
2.2 Moda i vestit. Dues qüestions diferents?.....	12
2.2.1 <i>Prêt-à-porter</i> i alta costura.....	13
2.3 La figura del creador.	13
2.4 Terminologia contemporània: cultura artística i cultura de la moda.	14
3 Context sociocultural. Dels anys 1960 i la ruptura amb la Modernitat fins als anys 1990 en el context de la Postmodernitat.	15
4 Els moviments.....	17
4.1 Nous materials, moviment i llum. Art Cinètic i Op Art.	17
4.2 Fascinació per l'hiperconsumisme a la cultura de masses. El Pop Art.	20
4.3 La desil·lusió després de l'hiperconsumisme. Neodada i art d'objecte.....	23
4.4 Art d'acció: la <i>performance</i> i les desfilades de moda. Multidisciplinarietat en un moment de convulsió per l'art	26
4.5 L'art és una operació mental. Art conceptual: Minimal, Body Art i Activisme.....	28
4.5.1 El Minimal.....	28
4.5.2 El Body Art.	31
4.5.3 Activisme relacionat amb els mitjans de comunicació de masses.	34
4.6 Tendències contràries conviuen als anys 1980. Contracultures urbanes i la institucionalització de la relació entre moda i art.....	35
4.6.1 La moda entra als museus.	37

4.7 Vestit sense cos. La moda descontextualitzada de la seva funció en el context de la Postmodernitat.	38
4.7.1 El poder del sistema de la moda.	42
5 Conclusions	44
6 Bibliografia	46
6.1 Sociologia de la moda.....	46
6.2 Història de la moda.....	46
6.3 Art i moda.....	47
7 Annex 1. Documentació gràfica.	50

1 Introducció: La relació entre art i moda a la segona meitat del segle XX.

En aquest estat de la qüestió, es pretén analitzar una selecció bibliogràfica que ha estat publicada entre els anys 1960 fins a l'actualitat que tracta la relació entre art i moda a la darrera meitat del segle XX.

El discurs del treball consta de tres parts, a grans trets: un grup d'apartats que delimiten el context sota el qual s'emmarquen les disciplines a analitzar, el cos central on es concentren les aportacions dels diversos autors sobre moviments concrets en els quals es troben art i moda, i la part final on es troben les conclusions de la revisió bibliogràfica.

A continuació, es limitaran una sèrie d'aspectes que afecten l'estructura i contingut del treball, en relació a les decisions preses durant la recerca i estudi dels documents. El tema que s'ha escollit per aquest anàlisi és un tema transversal, que inclou dues disciplines que per elles mateixes ja són prou complexes. Per aquest motiu, és necessari delimitar molt bé l'abast d'aquest estat de la qüestió en la majoria de paràmetres que sigui possible.

1.1 Límits de la recerca

Els límits cronològics del contingut que es recull en aquest estudi són els anys 1960 i finals dels 1990. El títol fa referència a la segona meitat del segle XX, però s'ha escollit els anys 1960 com a punt de partida inicial per aquesta divisió perquè va ser quan es van desenvolupar uns canvis socials, polítics, econòmics i culturals després de la prosperitat de la postguerra, que van propiciar els moviments artístics que vindrien a continuació i que donen peu a aquest anàlisi d'un context pluridisciplinari en el món de les arts. El Pop Art i la cultura de masses representen el punt final d'una època i el punt de partida d'una altra, com s'explicarà més endavant, i aquest és un moment clau, com destaca la bibliografia, per la relació entre art i moda.

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

L'abast geogràfic de la recerca es limita al món occidental, específicament als sistemes sorgits entorn les ciutats de Londres, Antwerp, París i Nova York com a punts més importants de la creativitat contemporània a occident.

I es treballarà sobre la moda femenina, ja que és el camp que presenta més innovacions i variacions, encara que hi ha qüestions generals que afecten ambdós vessants de la creació de vestimenta.

1.2 Metodologia

El punt de vista metodològic d'aquest estat de la qüestió parteix d'una visió integradora de la Història de l'Art dins la Història de la Cultura.

De la lectura de les fonts bibliogràfiques s'han extret principalment dos aspectes que es veuran reflectits en aquest treball: el punt de vista general dels autors sobre la relació entre moda i art i com es manifesta aquesta idea en alguns moviments artístics de la segona meitat del segle XX. La majoria de documents que es poden trobar a la bibliografia han aportat alguna informació a la primera part esmentada, mentre que de la segona s'han trobat menys referències, sobretot en relació a alguns moviments dels anys 1970.

Per aconseguir un text complet, s'han revisat fonts de diversos camps d'estudi que tracten el tema des de les perspectives de la sociologia, la semiòtica i la història del vestit i de la moda, però el cos del discurs el formen les publicacions dedicades a estudiar la relació entre art i moda de forma monogràfica.

1.3 Criteris de selecció bibliogràfica

Durant el primer estadi de la investigació, en el procés de recerca documental, es va trobar una llista que va esdevenir el punt de partida per començar a cercar. Aquesta llista es va trobar a la pàgina web del Victoria and Albert Museum a Londres¹, sota l'enunciat "*Fashion theory reading list*".

Aquesta llista va portar a la recerca dels volums que es van creure oportuns en relació al tema proposat en catàlegs de biblioteques de Barcelona, concretament a la Fundació Antoni Tàpies, l' Arxiu i Centre de Documentació del MACBA, la Universitat de Barcelona i, degut a una estada a l'estranger, s'ha consultat bibliografia a la Watson Library del Metropolitan Museum a Nova York.

Els cercadors de tesis doctorals que s'han utilitzat són, d'abast nacional Teseo i Universia, i Ethos a Gran Bretanya. Com a buscador d'articles s'ha recorregut a Jstor, d'abast internacional.

La majoria de documents escollits després de la selecció es poden incloure en dos blocs. La part de la bibliografia que s'ha utilitzat per realitzar els primers apartats del treball és on es troben estudis clàssics de sociologia de la moda, que analitzen el fenomen des del moment quan va sorgir, per tant amb una perspectiva contemporània; un estudi de semiòtica, de Roland Barthes, que és una eina important per comprendre els significats de la paraula moda i el seu poder com a símbol; i històries de la moda d'historiadors molt citats en els reculls més contemporanis, que van donar una base sòlida a l'estudi d'aquest sector de la creació, com James Laver a Anglaterra, o Yvonne Deslandres i Florence Müller a França.

¹ Es pot consultar a la pàgina web del Victoria and Albert Museum al link <http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/fashion-theory-reading-list/>. Última consulta 28/5/2013.

Com es pot veure desglossat a l'índex a la pàgina anterior, la anàlisi bibliogràfic cobreix una sèrie de moviments artístics extensa. Tot i això, no tots són mencionats per tota la bibliografia. La majoria d'estudis treballats són generals, perquè s'ha volgut que aquest fos el cos central de documents que estructurin el treball, però hi ha publicacions més específiques que s'han utilitzat per aclarir conceptes, o per la informació general que també aporten al discurs, com l'estudi sobre el Minimal d'Elyssa Dimant.

Després d'aquestes concrecions formals, cal introduir el tema que es continuarà a analitzar i esmentar els criteris utilitzats tant per seleccionar els documents com per destriar la informació.

1.3.1 Publicacions entorn el tema de la relació entre art i moda.

La moda és un fenomen essencial dins el sistema capitalista, en el context de la cultura de masses que s'ha desenvolupat des de la fi de la Segona Guerra Mundial sota l'hegemonia d'occident i sobretot dels Estats Units. En aquest marc, algunes tendències artístiques s'han desenvolupat amb un caràcter cada cop més pluridisciplinari. A causa d'aquest nou context es generen estudis sociològics, semiòtics, històrics i econòmics per intentar entendre el fenomen de la moda i el seu gran pes dins la nostra societat.

Així doncs, es generen una sèrie de publicacions que, des de diversos punts de vista, tracten d'analitzar les relacions entre moda i art. Es pretén revisar la bibliografia que tracta les relacions que s'han establert entre els dos tipus de producció, que podem separar per un costat en: performance, escultura, pintura, fotografia, instal·lació i *happening* (en referència al que englobem dins el marc de l'art) i moda (el vestit i el seu sistema, per exemple la desfilada de moda) per un altre. S'ha descartat la bibliografia que basa els seus arguments en l'estudi formal comparatiu entre obres d'art i peces de vestuari, optant per aportar una visió més teòrica sobre aquest diàleg.

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

Els temes que han anat sorgint al llarg de la lectura s'organitzen en blocs temàtics, en cada un dels quals es comenta i analitza la documentació pertinent, fent referència a les aportacions i debats que es van presentant. Cal dir que hi ha un estudi en concret, la tesi doctoral de la Doctora María del Mar García Ranedo, *Análisis relacional entre Arte y Moda en el siglo XX*, que ha estat clau per estructurar aquest estat de la qüestió.

La majoria de publicacions entre 1990 i 2012 són fruit d'exposicions que aporten reflexions entorn la moda i l'art i que adopten diferents punts de vista sobre el tema analitzant l'objecte, el món de la moda i l'art o la figura del creador. Proporcionen reflexions molt interessants, algunes poc justificades, però en la majoria, en les introduccions ja s'insisteix en aquest fet: no volen ser una revisió històrica ni una guia, sinó un punt que obri un diàleg, noves preguntes. Aquest fet destaca l'estadi en el qual es troba la investigació sobre aquest tema, sobretot als anys 1990. Algunes, fins i tot, no ofereixen bibliografia o molt pobre. Aquest fet es pot deure a que estan intentant acostar-se al tema des d'una òptica innovadora.

En conclusió, els dos grans blocs de bibliografia coincideixen en punts importants del discurs com els fets històrics i la rellevància d'alguns creadors però les descripcions, l'apropament als temes i les referències que aporten són diferents.

Les publicacions que apareixeran més citades en el text són les següents:

FELSHIN, Nina *Empty dress: Clothing as surrogate in recent*, 1993: un catàleg d'exposició on el tema central són obres d'artistes contemporanis que investiguen les relacions entre vestit i identitat.

VV.AA. *Mode & art 1960-1990*, 1995: també un catàleg d'exposició on els autors recorren moviments i les relacions que s'observen entre creadors de moda i artistes dins de cada context. Hi participen autors amb una llarga trajectòria com la historiadora de la moda Florence Müller o el sociòleg Pierre Bourdieu.

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

VV.AA. *Art on the edge of fashion*, 1997: com el de Nina Felshin, aquest catàleg explora l'obra d'artistes contemporanis que utilitzen el vestit per tractar temes relacionats amb la identitat.

MÜLLER, F. *Art & mode* Paris: Assouline, 1999: és una síntesi molt interessant sobre la relació entre art i moda realitzada per una historiadora de la moda que aporta una visió integradora de les arts, no basada en la comparació formal.

TOWNSEND, C. *Rapture: Art's Seduction by Fashion Since 1970*. London: Thames & Hudson, 2002: en aquest catàleg d'exposició, Chris Townsend, professor de Media Art a la University of London articula una discurs entorn la relació no només de les obres i els conceptes, sinó dels mons, dels sistemes de l'art i la moda quant a relacions entre artistes i creadors, convergència de les dues disciplines en mateixos espais, etc.

GARCÍA RANEDO, Maria del Mar, *Análisis relacional entre arte y moda en el siglo XX. De lo original a lo múltiple*. 2004: aquesta tesi doctoral és l'estudi més complet i metodològicament regular que s'ha analitzat. El fet que la majoria de publicacions siguin catàlegs d'exposició és destacable, ja que no tenen un discurs tant formal com aquesta monografia.

2 La importància de les paraules. El vocabulari que utilitzen els autors per referir-se a art, moda i als seus creadors.

Aquest segon apartat de l'estudi parteix d'un problema que s'ha detectat en la lectura de la majoria dels documents. En la bibliografia que enfoca el tema tant des del punt de vista de la sociologia, la història de l'art o de la cultura, hi ha una manca de precisió en la utilització dels termes que fan referència al vestit, la moda, els límits de la paraula art i les formes de denominar la figura del creador (artista, dissenyador, *couturier*, etc.). Aquest problema es posa de manifest quan, per exemple, un autor que mostra un discurs a favor de la pertinença de la moda a la categoria de l'art, anomena als seus creadors "dissenyadors".

S'ha cregut oportú aclarir aquesta qüestió en la mesura del que sigui possible a l'inici del treball per fixar uns límits i establir la nomenclatura que s'utilitzarà en per a fer referència als diversos aspectes de cada context (la moda, l'art i la figura del creador) per evitar ambigüitats com les que presenta la bibliografia recopilada.

Per acabar amb aquesta introducció, m'agradaria fer un aclariment sobre el primer enunciat que es troba a continuació. Com queda definit en el títol del treball, es tractarà la relació entre art i moda. Una de les preguntes que sorgeixen inevitablement al tractar aquest tema és, és la moda art? Amb aquest comentari no es pretén centrar l'atenció sobre aquest punt, però sí assenyalar que és una de les qüestions més complicades d'analitzar. En aquest primer punt es pretenen destacar unes bases contextuais per aclarir les diverses visions dels autors quan es refereixen a un concepte tant ampli com és l'art. El tema d'aquest estat de la qüestió no és la classificació de les arts al segle XX, però com que afecta una part del temari és necessari fer-hi referència.

2.1 Definir els límits de l'art en un context plural. Entre les Segones Avantguardes i la Postmodernitat.

En un moment com la segona meitat del segle XX, amb l'aparició dels *mass media*, la comunicació que existeix entre els ciutadans del món occidental i tot el que això comporta dins el context de la globalització, quan s'eliminen barreres i fronteres, on ja no importen les categories i les classificacions, és curiós que sorgeixi aquest debat: és la moda art? Després del trencament de l'Expressionisme Abstracte amb els llenguatges convencionals de la pintura, de l'èxit del Pop Art i l'abolició dels límits d'aquesta paraula, art, el tema torna a estar en discussió.

Entorn aquesta qüestió, sorgeixen diversos problemes al llarg de la lectura dels textos degut a que cada autor utilitza aquesta classificació, "art" donant-li un abast diferent segons l'origen de les peces que es tracten, el discurs que se'ls dóna, etc.

Si relacionem la moda amb l'art, què volem dir amb això? Primer, si parlem de moda i art, sembla que estem assumint que la moda no és art. Segon, amb quin art l'estem relacionant? No és tasca d'aquest treball crear una argumentació sobre aquestes qüestions, sinó que s'han escollit uns criteris que sintetitzen la visió de la bibliografia. Per tant, s'inclourà dins la categoria d'art la pintura, escultura, *performance*, *happening*, instal·lació, fotografia, i vídeo. Si s'escau entrar en la qüestió de si certes creacions de moda són art o no, es tractarà de trobar quins són els elements que s'han utilitzat per argumentar la transgressió de l'àmbit del disseny dins el terreny de l'art per part de la moda.

2.2 Moda i vestit. Dues qüestions diferents?

El diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans defineix la moda com:

“Ús passatger que regula, segons el gust del moment, la manera de vestir-se, de viure, etc. Seguir la moda. Anar a la moda. Ser moda una cosa. Un vestit passat de moda. Anar vestit a l'última moda”.

Aquest enunciat ja avança un problema que s'ha de tenir en compte a l'abordar aquest camp de la creació, i que Roland Barthes argumenta i explica extensament en el seu assaig *El sistema de la moda*. Per a llegir aquest text hem de tenir en compte tres nivells de significat d'aquesta paraula: la moda com a objecte, la moda com a símbol i la moda com a sistema. Tot i que es va publicar al 1967, en els anys quan comença la anàlisi del present estat de la qüestió, aquesta obra presenta alguns aspectes que encara són importants a tenir en compte.

Moda, vestit, alta costura². Aquestes són principalment les paraules que s'utilitzen en els estudis per tractar diferents aspectes dins el sistema de la moda. Per tant, acceptarem que la moda fa referència al sistema i el vestit a la peça física. Ambdós termes són utilitzats amb ambigüitat a la bibliografia per l'ús quotidià que fem del terme moda.

Els títols de referència en la Història de la Moda com les obres de Laver, utilitzen sobretot els termes *costume* i *fashion*. i Yvonne Deslandres i Florence Müller, escriuen *costume* i *mode* per la moda i el vestit.

Estudis sobre la relació entre art i moda com el de Nina Felshin, que tracta el vestit com a objecte utilitza sobretot la paraula *dress*; al catàleg *Art & Mode* utilitzen *mode*, Nancy Troy a *Coture Culture* utilitza els termes *fashion culture* o *clothing* i María del Mar García Ranedo utilitza *moda* o *vestido*.

² Traduccions de l'autora al català a partir de les paraules en els idiomes originals, del francès *mode*, *robe*, *haute couture*; i de l'anglès *fashion* i *dress* respectivament.

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

D'ara endavant, per referir-nos al món de la moda, com a sistema, o a la moda com a símbol utilitzarem la paraula "moda". Quan estem tractant un tema, autor o peça molt concret, si fa referència al vestit com a objecte ens hi referirem amb el terme "creació de moda", "peça" o "vestit".

2.2.1 Prêt-à-porter i alta costura.

L'alta costura és el que es considera, avui en dia, la part de la creació de moda que es confecciona artesanalment, s'associa amb grans marques i té un cost econòmic molt elevat.

El *prêt-à-porter* va néixer als anys 1960 i va revolucionar el context de la moda. Es va crear un sistema de renovació constant de la producció de vestimenta que proporcionava productes a un preu molt més baix i realitzats amb una confecció més senzilla.

Des del punt de vista de la moda, el *prêt-à-porter* no es consideraria un camp per l'experimentació artística, sinó que els fenòmens es donen dins el sector de l'alta costura. Tot i això, els artistes que treballen amb la moda com a símbol poden trobar connexions amb el *prêt-à-porter*.

2.3 La figura del creador.

La figura del creador és una altra qüestió debatuda al llarg de la bibliografia. L'elecció dels termes que s'utilitzen per denominar-lo, està directament relacionada amb la visió que tingui l'autor sobre la condició de la moda com a disseny, art o el seu no posicionament. Les paraules que apareixen són artista, dissenyador, creador o *couturier*³.

Per il·lustrar la varietat de mots que s'utilitzen i amb la llibertat que s'utilitzen, val a dir que a *Art & Mode* de Florence Müller apareixen els

³ Traduccions de l'autora del francès *artiste*, *designateur*, *créateur* i *artist* i *designer* de l'anglès.

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

termes *créateur* i *dessignateur*, a *Análisis relacional entre Arte y moda en la segunda mitad del siglo XX* l'autora utilitza *diseñador* i *creador de moda*. La anàlisi seria diferent si fessin referència a, per exemple, el terme dissenyador per un creador al qual no consideren artista o viceversa, però no queda definida aquesta intenció.

En qualsevol cas, es creu oportú utilitzar el terme més neutre, creador de moda”, que prové directament d'allò que tenen en comú totes les arts: el punt de creació, i especifica en quin àmbit actua.

2.4 Terminologia contemporània: cultura artística i cultura de la moda.

Aquest enfocament és el més contemporani i coherent en el sentit que fuig de les classificacions més rígides d'art i moda, com si utilitzant-les ja s'excloués l'una de l'altra i fa referència a “cultura artística” i “cultura de la moda”⁴. Les categories d'art i moda s'inclouen dins el marc de la cultura. D'aquesta manera, no s'individualitza tant la història d'aquests processos per considerar-los en un context col·lectiu, interrelacionat amb les causes que han produït els dos marcs de creació.

Yuiya Kawamura, un sociòleg que estudia la moda, va publicar l'estudi *Fashionology* l'any 2005, on fa una revisió de les perspectives que han sorgit entorn la sociologia de la moda al llarg del segle XX des d'un punt de vista temporal que li dona prou espai per analitzar-ho, des del final de la Postmodernitat. Tracta la cultura de la moda al mateix nivell que la cultura de l'art o la cultura de la literatura.

⁴ Traduccions de l'autora de l'anglès *artistic culture* i *fashion culture*.

3 Context sociocultural. Dels anys 1960 i la ruptura amb la Modernitat fins als anys 1990 en el context de la Postmodernitat.

Per documentar aquest apartat s'ha recorregut als tres tipus de fonts que hem comentat al principi (històries de la moda, assajos sobre sociologia de la moda i documents que analitzen la seva relació). Però, si en altres apartats no es farà tanta referència a les històries de la moda, és en aquest punt quan prenen un protagonisme més important.

La popularitat i passió per la moda és un fenomen fruit del capitalisme i no sembla tenir un final proper. Aquest sistema que ara és tant sòlid, va començar a gestar-se després de la Segona Guerra Mundial i als anys 1960, amb els nous mitjans de comunicació, es va catapultar gràcies a les noves tecnologies i al naixement del *prêt-à-porter*, que va portar a la democratització de la moda permetent que molta més població pogués accedir a vestits a millor preu i amb l'al·licient de la renovació constant i les conseqüències que comporta. Aquest element, el de la democratització, és un factor clau assenyalat en tots els documents.

La bonança i la inflació dels anys 1950 van portar a la societat cap a l'espiral consumista que vivim fins avui. Els béns de consum innecessaris es van convertir, paradoxalment, en una necessitat per la societat occidental que vivia en una mena de bombolla.

Però aquest estil de vida no va trigar en explotar i al maig de 1968 amb les protestes estudiantils a França i les conseqüències que van portar, va començar el canvi. Els moviments *hippies*, *beatniks* i altres van començar a desvincular-se d'aquesta tendència de la societat americana i europea i és per aquest motiu que no situem el punt cronològic d'inici per aquest anàlisi immediatament després de la Segona Guerra Mundial.

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

En aquell moment, la joventut era la classe més nombrosa de la societat i tenien el poder de la seva veu per canviar el món. La roba els va servir per definir i expressar les seves ideologies i es va començar a relacionar el vestit i el sistema de la moda com a vehicles d'expressió personal, fora dels límits de marcar la pertinença a una classe social (el qual havia estat fins aquell moment el diferenciador més marcat entre vestimentes d'una mateixa societat).

Als anys 1960, amb Mary Quant i la minifaldilla, Andy Warhol i el seu "look", el qual va acabar formant part de la seva obra, i molts canvis que es van produir en aquell moment, van anar desencadenant-se altres fets. A Londres van aparèixer moltes tribus urbanes que es definien per la seva indumentària com els *punks* als anys 1970, i l'estil eclèctic i urbà dels 1980 va creuar l'Atlàntic i, va arribar als museus. A la dècada de 1980 es van organitzar les primeres grans exposicions de creadors de moda icònics, com Cristòbal Balenciaga, reconeixent-se que la moda no és només fugacitat i caprici, sinó que té un lloc en la història.

En aquesta breu síntesi arribem als anys 1990 i el context de la Postmodernitat, marcat pel Neohedonisme, amb una societat on l'individu es torna a enamorar al consumisme i el sistema de la moda esdevé un eix molt important en el sistema econòmic i cultural del món occidental i cada cop més també oriental.

I en aquesta àrea d'influències, tots aquests fets també repercuteixen en el món de l'art, on van sorgint una sèrie de moviments que es relacionaran amb la moda en les seves formes, materials, prenent els seus valors o participant del món de l'altre. A continuació, esmentarem quins són aquests moviments i quines relacions s'estableixen entre la cultura artística i la cultura de la moda en aquestes quatre dècades que van de 1960 als anys 1990.

4 Els moviments.

En aquest apartat, com hem anunciat en la introducció, posarem de manifest les relacions entre els mons de la moda i de l'art des de diferents punts de vista. No es busca trobar evidències exactes entre moviments artístics i productes de moda ni viceversa, sinó que es pretén explorar com un camp envaeix l'altre i quins diàlegs es produeixen en aquest apropament.

La successió de moviments que exposem a continuació segueix un ordre més o menys cronològic, encara que es poden solapar alguns períodes i alguns artistes i creadors de moda apareixen en diversos apartats. Per casos concrets s'ha escollit un artista o creador de moda que sigui rellevant per tractar un exemple que il·lustra de forma important una relació. Explicats aquests paràmetres, comencem pels anys 1960.

4.1 Nous materials, moviment i llum. Art Cinètic i Op Art.

La majoria de publicacions consultades coincideixen en destacar la importància d'aquests moviments i la relació que estableixen art i moda dins aquest marc creatiu. L'Art Cinètic i l'Op Art, manifestacions principalment formalistes, guarden relació pel seu interès pel moviment. Sota aquest paraigües, en l'època de les Segones Avantguardes, un grup de creadors de moda van trobar en l'art una font de llenguatges i materials que aplicarien a les seves peces de vestimenta i la seva presentació en les desfilades. El llenguatge dels dos camps de creació es va interrelacionar fins al punt que la moda el va integrar tant bé que, tant les peces semblaven escultures com les presentacions de les col·leccions semblaven (o eren) *performances*, sota llums i sons que creaven l'espectacle. Els creadors més destacats per la bibliografia en aquell moment eren Paco Rabanne, Pierre Cardin i André Courrèges. Geoffrey Squire a *Dress, Art and society* destaca que en aquella època, els termes *Op*, *Pop* i *Mixed*

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

Medià eren aplicables tant a l'art com a la moda, i que inclús l'artista era valorat com una obra d'art⁵.

Florence Müller i Yvonne Deslandres, en la seva publicació sobre la creació de moda al segle XX, tot i no tractar tant explícitament la seva relació amb l'art, destaquen la creació al 1966 dels primers vestits metàl·lics de Paco Rabanne⁶. L'experimentació amb nous materials com el plàstic el va portar a crear peces de vestit que semblaven escultures⁷. Rabanne tenia formació d'arquitecte i explotava aquests coneixements utilitzant materials com el metall, que no s'aplicaven des de l'edat mitjana per les peces de vestir, o matèries més modernes com el plàstic⁸.

L'art cinètic als anys 1960 va introduir l'espectador en una dimensió espacial temporal que implica la seva pertinença a l'obra. A més dels aspectes matèrics i formals de les creacions artístiques, la implicació de l'espectador va esdevenir un element essencial en el naixement de les primeres *performances* en aquests anys. La moda d'aquella època participava de l'optimisme futurista i en consonància amb el seu entorn, els joves creadors experimentaven amb formes i materials i la interferència del vestit amb l'espai, la llum i el moviment va cobrar sentit en els seus projectes.

L'alliberació de la dona també va ser un fet sociològic molt important pel món de la creació de moda (amb fets com l'aparició de la minifaldilla, que repercuteix directament dins el món de la moda). La seva aparença s'havia de correspondre amb la llibertat que havia adquirit. La moda i l'art van proposar una relació entre cos, espai, temps i la visió còsmica de l'univers que va materialitzar-se en peces i presentacions acompanyades de posades en escena molt interessants, els vídeos de les quals encara poden trobar-se a internet.

⁵ SQUIRE, G. *Dress, Art and Society 1560-1970*. New York: Viking Press, 1974, p. 170

⁶ Fig. 2.

⁷ DESLANDRES, Y, i MULLER, F, *Histoire de la mode au XXe siècle* Paris, France-Loisirs, 1986, p. 250 i GIVRY V. *De Art & Mode. L'inspiration artistiques des créateurs de mode* Paris: Éditions du Regard, 1998, p. 72

⁸ DESLANDRES. Y. i MÜLLER, F., 1986, p. 263

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

En el catàleg d'exposició *Mode & art: 1960-1990*, on van intervenir diversos historiadors i periodistes en la seva redacció, es destaca la relació en aquest moment entre creadors com Rabanne i artistes. Aquest havia fet referència a clares a la seva relació amb alguns artistes d'aquest període com en aquest cas l'escultor Julio Le Parc⁹ i les seves escultures lluminoses¹⁰. En aquells moments a París es trobava el *Groupe de Recherche d'Art Visuel*, al qual Le Parc pertanyia, que investigaven les possibilitats del moviment i la llum¹¹.

André Courrèges era deixeble de Le Corbusier i buscar l'adequació entre matèria i forma el va portar a utilitzar vernís vinil i altres materials innovadors, fins arribar a crear vestits de nit amb cable de telèfon. Pierre Cardin va crear la *Cardine* al 1968, un teixit més econòmic que va fer evolucionar el canvi cap una alta costura més a l'abast de la classe mitjana¹².

Florence Müller aporta una visió diferent a la història de la moda estrictament, com havia fet en altres publicacions, i destaca punts importants que donen peu a aquest diàleg entre els mons de la creació, com la publicació del *Manifest Espacial* de Lucio Fontana. En aquest, l'artista anuncia que l'art ja no pot evolucionar cap a camins que no són plàstics o lumínics. En aquest sentit, tant la moda com l'art haurien desenvolupat la seva producció cap al camí de la innovació.

Al 1966, Paco Rabanne va presentar la seva primera desfilada amb models ballant amb peus nus al so de *Marteau sans maître* de Pierre Boulez. La col·lecció no podia tenir un nom més transgressor: "*12 unwearable*

⁹ Fig. 1

¹⁰ VV.AA. *Mode & art 1960-1990*. Bruxelles: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1995, pp. 17 i 27

¹¹ GARCÍA RANEDO, M. M, *Análisis relacional entre arte y moda en el siglo XX. De lo original a lo múltiple*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Dibujo.

Director Dionsisio González Romero, 2004, p. 236

¹² MÜLLER, F. *Art & mode* Paris: Assouline, 1999, p. 13

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

dresses"¹³. Va presentar dotze vestits en materials contemporanis com l'alumini de Rhodoïd, que recordaven als mòbils de Julio Le Parc, amb la teatralitat afegida de la *performance*, on l'espectador es veia envoltat d'experiències.

L'Op Art reflectit en les creacions de vestimenta i en altres facetes del món de la moda va envair les revistes des de 1965, convertint-se en una tendència gràfica. Els vestits d'Yves Saint Laurent amb estampats extrets de les obres de Piet Mondrian i els geomètrics de Pierre Cardin, Paco Rabanne i Ungaro estaven a totes les editorials¹⁴.

4.2 Fascinació per l'hiperconsumisme a la cultura de masses. El Pop Art.

Si hem tractat en primer lloc la qüestió de l'Op Art i l'Art Cinètic ha estat perquè la majoria de la bibliografia així disposava els capítols. L'estil futurista de Courrèges, Cardin i Rabanne va transgredir i es va obrir un lloc en la història de la moda. Tot i així, era part d'un moviment més general que treballava sota l'aura del formalisme i que s'inscriu sota adjectius com experimental, abstracte, futurista. No es posa en dubte que va ser conegut pels seus contemporanis, però probablement no va poder competir amb els límits on va arribar el Pop Art i tot el sistema que comporta.

En aquest treball, abans de la lectura dels documents s'havia plantejat iniciar el discurs amb el Pop Art, però en certa manera és interessant no fer-ho per veure així com s'anaven trencant les formes als anys 1950-1960 des de les esferes més innovadores per veure's sobrepassades pel que arriba a tothom: la cultura de masses.

En relació a aquesta contradicció, és interessant la anàlisi que Geoffrey Squire va fer d'aquest fet. Posa de manifest que ni un esdeveniment tant

¹³ VV.AA. *Addressing the Century. 100 years of art & fashion* London: Hayward Gallery, 1998, p. 15

¹⁴ MÜLLER, F., 1999, p. 11

important com l'home arribant a la Lluna va fer que la majoria de la societat deixés de preocupar-se principalment per problemes quotidians¹⁵.

Sota les figures d'Andy Warhol com a cara més visible del moviment, Tom Wesselman, Richard Hamilton o Claes Oldenburg, es va desenvolupar el Pop Art, abastant totes les facetes de la creació a les que va arribar, fent trontollar els límits de la paraula "art". Andy Warhol va experimentar amb el cinema, el "ready made", i fins i tot amb la seva figura i el seu "look" com a part d'una gran obra, la *performance* en la qual es va convertir la seva vida. Warhol va crear el primer conjunt de gèneres d'expressió alliberats de classificacions i prejudicis¹⁶, en relació a la moda, sota la idea que el vestit ens fa actors de la història que volem explicar¹⁷. El Pop Art va iniciar el procés de deconstrucció dels valors "high-low", pur-impur, seriós-superficial, estètic-utilitari¹⁸.

Als anys 1950, la joventut es va imposar com a classe social dominant i va acollir la cultura visual del Pop. Les imatges de les obres arribaven a la població a través de la publicitat, el cinema o els còmics. Al carrer va néixer l'anti-moda: van aparèixer la minifaldilla, els jeans, els estampats psicodèlics. El cos va esdevenir un suport per manifestar-se. La vestimenta ja no estava relacionada amb classe social, sinó que la joventut va desenvolupar una gran varietat d'estils que reflectien la seva ideologia¹⁹.

Les noves idees del Pop Art van arribar a Europa a mitjans dels anys 1960 i un dels primers creadors en reflectir-les en la seva obra va ser Yves Saint Laurent. En la col·lecció de 1965 va traspasar l'obra pictòrica de Piet Mondrian (les fàcilment reconeixibles composicions rectilínies amb colors

¹⁵ SQUIRE, G. 1974, p. 170

¹⁶ MÜLLER, F. 1999, p. 13

¹⁷ SQUIRE, G. 1974, p. 171

¹⁸ TOWNSEND, C. *Rapture: Art's Seduction by Fashion Since 1970*. London: Thames & Hudson, 2002, p. 62

¹⁹ VV.AA. *Mode & art 1960-1990*, 1995, p. 33

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

primaris, blanc i negre) al vestit, creant vestits de forma geomètrica on forma i estampat intentaven fer referència a les idees dels neoplasticistes²⁰.

Yvonne Deslandres i Florence Müller destaquen, en relació a aquesta col·lecció, l'habilitat de Saint Laurent per fer referència als llenguatges del Pop Art en el fet que, al passar a formar part d'un objecte reproduïble en sèrie, la peça de vestit, l'obra de Mondrian deixava de ser una peça única²¹. El creador i la seva clienta en complicitat feien del cos un suport ambulat de l'obra de museu que perd la sacralitat en profit de la banalitat quotidiana²².

De forma menys transgressora però en la línia de la capacitat comercial del Pop Art, Yves Saint Laurent va presentar una col·lecció de vestits a l'any 1966 on estampava formes femenines que recordaven molt a les dones de les obres en collage i pintura de l'artista americà Tom Wesselman. Directament, va anomenar-la la "Col·lecció Pop"²³.

En aquesta línia, Florence Müller destaca com mantenir una relació amb l'art contemporani va ser necessari pels creadors de moda dels anys 1960, i com els artistes Pop a l'hora es volien apropiat de les imatges de la moda²⁴.

La moda és el que uneix els elements que fins llavors havien aparegut separats. Com hem esmentat, en l'artista polifacètic com Andy Warhol, la seva imatge contava tant com les seves pintures. Conferia als objectes quotidians la categoria d'icones: la cultura Pop ho va incloure tot dins un mateix sac. Yves Saint Laurent va captar aquesta tendència. La moda s'inscrivía amb la mateixa importància dins el marc de la cultura de masses

²⁰ Fig. 3

²¹ DESLANDRES, Y. i MÜLLER, F. 1986, p. 280

²² VV.AA. *Mode & art 1960-1990*, 1995 p. 43

²³ GIVRY, V. De, 1998, p. 29

²⁴ MÜLLER, F. 1999, p. 12

on es trobaven la música dels Beattles i els Rolling Stones o les llaunes de sopa Campbell de Warhol²⁵.

Bronwyn Cosgrave, historiadora de la moda, va publicar un altre monogràfic sobre aquest tema i, amb una visió més contemporània, escriu que als anys 1960 es va iniciar una tendència que dura fins avui: art i moda es van fusionar en una sola. Aquesta frase és essencial per entendre el fil conductor d'aquest anàlisi i la importància d'aquesta dècada com a punt de partida d'un canvi. Això no vol dir que l'art i la moda no puguin actuar independentment, sinó que es materialitza la seva unió en algunes creacions específiques²⁶.

En el Pop, les referències a la seva relació amb la moda són repetides i a més coincideixen en tots els punts, sobretot pel fet que és un moviment basat en el consumisme i la moda s'associa amb aquest fenomen. Fins aquest punt, el Pop i l'Art Cinètic són moviments coneguts i les seves relacions amb la moda estan ben identificades. El fet que siguin moviments profundament formalistes facilita aquest anàlisi.

4.3 La desil·lusió després de l'hiperconsumisme. Neodada i art d'objecte.

A finals dels anys 1960, després del positivisme i prosperitat del principi de la civilització dins el context de la cultura de masses, l'hiperconsumisme i els conflictes bèl·lics com la guerra del Vietnam van agitar els ànims de la joventut, creant un nou panorama més convuls, que abandonava l'actitud superficial i positiva del Pop Art per sumir-se en un context molt variat on la crítica social era el leitmotiv de la majoria de projectes artístics.

²⁵ COSGRAVE, Bronwyn *Historia de la Moda. Desde Egipto hasta nuestros días* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 248

²⁶ COSGRAVE, B. 2005, p. 247

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

El maig francès de 1968 va donar pas a una nova època. Aquesta rebel·lió va deixar clar que hi havia una gran quantitat de població al món occidental que no estava d'acord amb les polítiques bel·licistes de països com Estats Units i que s'havien adonat que el consum innecessari portava precarietat en alguns àmbits de la societat, creant una ansietat artificial i innecessària per posseir objectes que ens acompanya fins avui dia. Aquest nou context és el segon canvi d'aquests revolucionaris anys 1960 que es pretenia destacar en aquest anàlisi.

En aquest marc que hem descrit, es van desenvolupar un nou tipus de produccions relacionades amb el Pop Art que encara tenia molt impacte pel seu llenguatge. Els artistes Jasper Jons i Robert Rauschenberg van posar els ciments pel moviment Neodada. Per una altra banda van sorgir altres tipus de producció que tornarien a fer trontollar els ciments de la paraula "art", i que estaven relacionades amb el desig del retorn de la vida a la natura: el Land Art, el Body Art i manifestacions *happening* sota diferents motius²⁷. De la bibliografia consultada, qui analitza millor la importància d'aquests moviments en relació al món de la moda és María del Mar García Ranedo, a la seva tesi doctoral.

El Neodada va sorgir a Estats Units. El Pop havia recuperat el "*ready made*" de Duchamp i la figuració que semblava haver quedat desfasada després de l'Expressionisme Abstracte. Utilitzant la tècnica de l'assemblatge, els nous artistes incorporaven objectes trobats a l'entorn urbà, fruit de l'hiperconsumisme, per mostrar una mirada crítica, tot i que utilitzant els llenguatge del Pop²⁸. A Europa, el renaixement de l'art de l'objecte el van protagonitzar, entre altres els artistes, els francesos del *Nouveau Réalisme*, Arman, Jean Tinguely, Yves Klein, Christo i Nikki de Saint Phalle.

En el terreny de la moda, aquesta recuperació de l'objecte així com l'extensió espacial creant ambients, ha estat experimentada sobretot per

²⁷ MÜLLER, F., 1999, p. 14

²⁸ GARCÍA RANEDO, M. M., 2004, pp. 275-276

creadors posteriors. A diferència d'altres moviments com l'Op o el Pop, els llenguatges dels anys 1970 no han trobat una resposta, una reflexió dins el context de la moda fins als anys 1980-90, quan els creadors han recorregut a l'objecte de consum per reinterpretar les creacions de moda²⁹.

En la col·lecció de tardor-hivern del 1988-89, Jean-Charles de Castelbajac va crear una peça anomenada "*Manteau Teddy Bear*"³⁰ que mitjançant l'acumulació d'ossets de peluix, volia criticar la utilització de pell d'animals en la moda. Aquesta idea recordava l'acumulació present en les obres d'Arman als anys 1960, sota la idea del col·leccionisme compulsiu³¹. En aquesta mateixa línia de l'acumulació però treient-ne un sentit positiu sota el discurs de l'ecologisme, Paco Rabanne va introduir, a la col·lecció tardor-hivern de 1992-93, models que a la desfilada portaven vestits creats amb ampolles de plàstic, produint un efecte amb un fort impacte visual³².

Quant al terreny de l'art i la seva visió sobre la moda, són molt rellevants les peces de dos artistes. L'obra de Gerard Deschamps també gira entorn la idea de l'acumulació, que es basa en acumular roba interior femenina en la qual es nota el desgastament de la peça per l'ús que se li ha donat³³. El significat de l'obra es relaciona amb la crítica a la brutalitat amb la qual la moda renova les tendències cada temporada i que converteix una peça abans seductora i innovadora en un drap a la temporada següent³⁴.

En un moment anterior, al 1961, trobem una obra que apareix citada en diverses publicacions que la ubiquen en contextos diferents per la seva creació en un moment molt primerenc, que proposa una reflexió que pot tenir diverses lectures, però que tracta indiscutiblement sobre la moda i la importància que té en la nostra societat. La peça va ser creada per Christo al 1961, i s'anomena "*Wedding dress*". Encara que tingui un significat

²⁹ *Ibid.* p. 282

³⁰ Fig. 11

³¹ GARCÍA RANEDO, M. M., 2004, p. 283

³² *Ibid.*, p. 284

³³ Fig. 4

³⁴ *Ibid.*, p. 285

definit, planteja preguntes que són molt significatives i que desemmascaren la societat en la qual vivim. El vestit representa el pes que és el convencionalisme del matrimoni per la dona? O representa literalment el pes exagerat dels vestits de núvia? En qualsevol cas, les dues preguntes posen en relació en aquesta obra els dos mons, el de l'art i la moda³⁵.

En aquest moment de qüestionament de la societat occidental en el qual es pregunta sobre l'objecte, tot i que des del punt de vista de l'art ha estat molt estudiat, les referències que s'han trobat sobre aquest i la seva relació amb la moda han estat només en la tesi de García Ranedo. La majoria de monografies sobre la relació entre art i moda comencen els seus anàlisis després d'aquest moment de transició, cap a finals dels anys 1970 principis dels 1980.

4.4 Art d'acció: la *performance* i les desfilades de moda.

Multidisciplinarietat en un moment de convulsió per l'art

Avançant en el terreny de l'acció improvisada, l'art va fer evolucionar la *performance* cap a un moment més imprevis: el *happening*. La distància entre allò estètic i allò real va acabar eliminant-se i el propi art es va convertir en una experiència de la vida i van aparèixer progressivament més produccions que tenien relació amb l'activisme polític i que utilitzaven el *happening* com a mitjà, centrant fortament la seva atenció en el cos humà, fins a donar pas a un gènere específic que s'ha acabat anomenant Body Art.

La crisi social que es va viure a finals dels anys 1960 va afectar el món artístic, fet que es va manifestar en la cerca de noves formes d'expressió caracteritzades per establir vincles entre home i natura i acabar amb la institucionalització de l'art en els museus, creant esdeveniments efímers que qüestionessin el funcionament d'aquests temples de l'art, tot i que aviat

³⁵ *Ibid.*, p. 287

serien absorbides pel sistema i tindrien lloc en galeries i museus³⁶. Artistes com Joseph Beuys, Wolf Vostell o Allan Kuprow van dirigir l'art cap a una pràctica relacionada amb la vida que reprenia algunes característiques del ritual. De fet, per Beuys el *happening* era un ritual d'acció a través del qual pretenia modificar la consciència de l'espectador³⁷.

Sota aquesta influència del món de l'art que tenia tendència a la teatralització, que havia assolit el nivell de conjurar totes les possibilitats expressives amb la finalitat de fer partícip, d'absorbir a l'espectador en l'experiència, els creadors de moda van començar a introduir més elements en les seves desfilades, apropant-les clarament a la *performance* i el *happening*. Al 1977, Thierry Mugler va organitzar la primera desfilada teatralitzada que a més va obrir al públic, en aquesta intenció de democratitzar el sistema de la moda.

Yvonne Deslandres i Florence Müller destaquen que a l'any 1975 es va donar a conèixer una generació de creadors que volien imposar la seva visió de la moda d'una forma més autònoma³⁸, utilitzant els llenguatges de l'art i demostrant l'ambigüitat que en aquest moment havia pres el terme "art", que s'estava desempallegant del tot dels límits de les categories tradicionals amb la incorporació de manifestacions tant efímeres com el *happening*. A la moda fins aquest moment, durant la dècada dels 1960 se li havia criticat la seva efimeritat, el fet de canviar en cada estació. En aquest punt, aquesta havia deixat de ser una excusa per menysprear-la.

³⁶ GARCÍA RANEDO, M. M., 2004, p. 289

³⁷ *Ibid.*, p. 293

³⁸ DESLANDRES, Y. i MÜLLER, F., 1896, p. 326

4.5 L'art és una operació mental. Art conceptual: Minimal, Body Art i Activisme.

L'art conceptual i una de les seves àrees de trobada amb un suport molt específic, el Body Art, són processos artístics que van tenir una relació molt propera amb la moda, arribant a fusionar-se en alguns moments. L'art conceptual va arribar a molts racons de l'activitat creativa i va prendre forma en infinitat d'idees i suports, des del llenguatge al *happening*. El conceptual va canviar la importància de la materialitat per la de la idea.

Com hem insistit anteriorment, els límits de la paraula "art" trontollaven i l'art conceptual dels anys 1960 i 1970 va portar realment al món intel·lectual a replantejar-se la pregunta: què és art?³⁹ Com a conseqüència d'això, més endavant veurem que als anys 1980 la moda s'introdueix en aquest discurs definitivament quan entra en els museus.

Per aquests motius, per la varietat de formes que va prendre l'art conceptual, es dividirà aquest apartat per tractar les àrees del Body Art, el Minimal i l'Activisme relacionat amb els llenguatges de la cultura de masses per separat.

4.5.1 El Minimal.

Arribats a aquest punt en el qual l'art es desmaterialitza i és considerat qüestió d'operació mental, aquesta pràctica va ser portada als límits de la simplicitat formal per artistes americans com Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin o Sol Lewitt, que van definir aquest moviment al 1967⁴⁰.

Amb la creació d'escultures i ambients utilitzant formes basades en la geometria, la senzillesa i la repetició, aquest llenguatge va arribar al camp de la moda de la mà de tres dissenyadors japonesos instal·lats a París des

³⁹ GARCÍA RANEDO, M.M., 2004, p. 341

⁴⁰ *Ibid.*, p. 314

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

de principis dels anys 1980: Rei Kawakubo, Issey Miyake i Yohji Yamamoto van afirmar la seva influència internacional amb el un estil sobri, guiat per la cultura del seu país d'origen i els artistes minimalistes americans i europeus. A *Addressing the Century* es destaca el fet que en la tradició artística dels creadors japonesos no existeix una distinció estricta entre art i disseny. Per aquest motiu, per exemple, Rei Kawakubo veu la roba com un element dins un gran ambient i crea col·leccions sota discursos conceptuals sobre la relació entre roba i cos.

El Minimal com a moviment estètic va tenir una gran influència sobre la moda. Les peces dels creadors japonesos donen prioritat al concepte sobre la forma i proposen la reflexió sobre el cos i el lloc de l'individu en la societat. Aquesta visió humanista sobre el llenguatge del vestit implica que està fet per ser viscut, i no és fins que és portat que gaudeix d'una significació completa. Lluny dels estàndards de bellesa convencionals, aquestes peces s'adrecen a un públic sensibilitzat amb les avantguardes minimalistes i conceptuals⁴¹.

Aquest tema és analitzat per publicacions generals sobre la relació entre art i moda com *Art & Mode: 1960-1990*, però existeix una monografia dedicada específicament a aquest diàleg en el context del Minimal. Elyssa Dimant, una jove historiadora de l'art estatunidenca, fa un anàlisi monogràfic sobre aquest moment creatiu, i escriu que als anys 1980-90, els creadors japonesos postminimalistes creen estructures simples però amb gran impacte, encara bevent de les fonts formals dels creadors americans. Les primeres manifestacions d'aquest moviment en art es van desenvolupar als anys 1960, però en moda, en relació als creadors que acabem d'anomenar, es veuen plasmades als anys 1970-1980.

La deconstrucció que es pot observar en les seves peces de roba, està relacionada amb la idea de reduir al mínim les parts d'una construcció.

⁴¹ VV.AA. *Mode & art 1960-1990*, 1995, p. 78 i

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

Aquesta va ser una de les constants en les produccions d'aquests creadors, que van mantenir un estil molt identificable⁴².

Tant a Nova York com a París a principis dels anys 1960, les galeries i boutiques van ajudar en la promoció del Minimal. Revistes com *Harper's Bazaar* i *Vogue* van influir en educar la classe mitjana en l'estètica d'aquest moviment esmentant obres d'artistes com Dan Flavin o Carl Andre en les seves publicacions mensuals, que arribaven a milions de lectures.

D'aquesta manera, encara que el Minimal havia començat com un moviment artístic incompreensible pel públic general, els mecanismes de la moda popular van transformar la tendència en un producte consumible. Aquest fet destaca l'habilitat de la moda de relacionar lo elitista amb lo popular⁴³. La influència d'aquests creadors de moda sobre aquest discurs, el de la relació de la moda amb l'art, va prendre una altra dimensió quan al febrer 1982, la revista estatunidenca *Artforum* va dedicar la seva portada a una creació d'Issey Miyake⁴⁴, acompanyada a l'interior de l'editorial escrita per Ingrid Sischy i Germano Celant introduint aquesta relació⁴⁵. L'article feia referència a la direcció que estava prenent l'art, incloent elements de la cultura de masses en el seu llenguatge, fugint de l'aïllament i l'hermetisme d'alguns sectors creatius i crítics, que defensaven la seva puresa. Aquest argument queda resumit en una frase en el text:

*"Today the threat to art no longer comes from the outside, but from within, from its isolation and conservatism."*⁴⁶

Aquesta fotografia d'una model vestida amb robes de Miyake no pretenia destacar la moda, sinó la propera relació que es podia establir entre els interessos pel color, la forma i la textura que l'apropaven a l'art

⁴²DIMANT, Elyssa. *Minimalism and fashion: reduction in the postmodern era*. New York: Collins Design: imprint of Harper Collins Publishers; Enfield: Publishers Group UK, 2010, p. 12

⁴³ *Ibid.* p. 47

⁴⁴ Fig. 14

⁴⁵ CELANT, G. SISCHY, I. "Editorial" *Artforum*, Vol. XX No. 6 (Feb., 1982) pp. 34-35 <http://388906-webdb.artforum.com/inprint/id=2261&ord=1> (Última consulta 28/05/2013)

⁴⁶ *Ibid.*, p. 34 Traducció de l'autora: "Avui el desafiament de l'art ja no prové de fora, sinó de dins, del seu aïllament i conservadurisme."

contemporani que s'estava produint en aquell moment⁴⁷. En aquest sentit, en una instal·lació al 1979 l'escultora Judith Shea, va disposar peces de roba enganxades a la paret que es redueixen a forma i color en estil postminimalista, qüestionant aquest mateix interès paral·lel formalista entre art contemporani i moda⁴⁸.

4.5.2 El Body Art.

Per començar a analitzar aquest punt, és interessant destacar la intervenció de Pierre Bourdieu en el catàleg de l'exposició *Art & Mode:1960-1990* en relació a aquest tema. En una reflexió sobre la insistència de molts intel·lectuals en la superficialitat de la moda, Bourdieu va argumentar que el llenguatge de la moda no és frívol, sinó que es troba a la frontera entre allò real i lo simbòlic, i es mou en el món de les aparences i de la il·lusió en el qual l'anatomia del cos es nega per l'acumulació dels artificis⁴⁹. Aquesta visió al·ludeix a la capacitat del cos humà d'actuar com a suport d'idees, de missatges. Per la relació intrínseca de la vestimenta amb el cos, la relació amb el Body Art es fa evident en algunes obres.

Si abans la figura femenina en relació a la moda s'associava a l'idealisme, als anys 1980-1990 havia passat al terreny de la mutilació, la malaltia, la fragilitat. L'art, no aliè a aquest fet, crea mecanismes de protecció per aquest cos utilitzant materials propis de la moda. Per exemple, plomes en l'obra de l'artista alemanya Rebecca Horn⁵⁰. L'art, que s'associa amb perennitat, es relaciona amb materials i amb un gènere com la moda que fan l'obra caduca per naturalesa⁵¹.

⁴⁷ TOWNSEND, C., 2002 p. 58 i VV.AA. *Addressing the Century. 100 years of art & fashion*, 1998, p. 15

⁴⁸ TOWNSEND, C., 2002, p. 70

⁴⁹ VV.AA. *Mode & art 1960-1990*, 1995, p. 12

⁵⁰ Fig. 7.

⁵¹ VV.AA. *Addressing the Century. 100 years of art & fashion*, 1998 p. 97

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

La constant recerca de la moda per la novetat va trobar un camp d'investigació ideal en l'art sobre les formes, el color i els materials que es podien utilitzar per actuar sobre aquest suport, el cos⁵². Com diu Florence Müller, a través de la seva relació amb el cos, la moda deixa de ser tractada com una art aplicada per convertir-se en un art de viure⁵³.

Els universos art i moda convergeixen en utilitzar el cos com a constructor de significats i com a element de representació. La seva utilització en l'actualitat no només fa referència a una forma d'expressar-se a través d'ell mateix, sinó que implica diverses connotacions de significat. Aquestes han estat creades pel nostre sistema social i cultural i són, segons Maria del Mar García Ranedo: *“su idealización, su valor propagandístico, su capacidad simbólica y asociativa”*⁵⁴.

García Ranedo ofereix en la seva tesi un capítol amb moltes referències artistes a que treballen amb aquest mitjà. Rebecca Horn ens serveix com a cas d'estudi per exemplificar aquesta relació, amb les estructures que crea per cobrir el cos i aïllar-lo. D'aquesta manera, explora la vulnerabilitat del cos humà i el paper de la vestimenta en la seva protecció al llarg dels anys 1970⁵⁵.

Horn considera les seves estructures com peces de roba. Realitza accions per ser mostrades en vídeo relacionades amb la *performance*. Les seves escultures corporals ofereixen una imatge renovada en relació al cos, que està molt relacionada amb les peces d'alguns creadors de moda contemporanis⁵⁶.

Els dissenyadors britànic Alexander McQueen i l'americà Jeremy Scott, mantenen una actitud crítica sobre els paràmetres establerts en relació al

⁵² MÜLLER, F., 1999, p. 27

⁵³ *Ibid.* p. 17

⁵⁴ GARCÍA RANEDO, M.M., 2004, p. 352

⁵⁵ *Ibid.* p. 349

⁵⁶ *Ibid.* pp. 350-351

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

que es considera bellesa treballant des del concepte de transformació del cos femení⁵⁷.

La col·lecció d'Alexander McQueen "*Modificación de cuerpo*" representa la mutació del cos i la seva vulnerabilitat. Les models apareixien a la passarel·la mostrant una imatge intervinguda amb talls, implants, màscares o armadures. La moda normalment vol mostrar els ideals de bellesa i aquests dissenyadors aposten pel contrari⁵⁸.

Jeremy Scott vol representar en algunes de les seves creacions l'opressió a la que és sotmès el cos degut a la imposició de models artificials. El constrenyiment en estructures rígides crea una metàfora de la pressió que exerceix la moda en la societat i com aquesta pot transformar el cos en objecte⁵⁹.

En conclusió, l'imaginari de la Postmodernitat treballa sobre el cos i la seva posició davant el dolor, la malaltia, els implants, la violència o el nu: elements que es poden relacionar amb la lletjor o lo desagradable⁶⁰.

En aquest context, és interessant veure com es pot arribar al límit de no trobar diferències entre una desfilada d'un creador de moda i una *performance* de Vanessa Beecroft⁶¹: la clau està en la intenció de l'acte. Aquest fet, la importància que tenia la passarel·la com a posada en escena de les creacions de moda, va anar creixent des dels anys 1960 en aquesta direcció, la de la *performance*, que alguns creadors conceben com l'escenificació que dóna sentit a la seva producció.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 353

⁵⁸ Fig. 8

⁵⁹ GARCÍA RANEDO, M.M., 2004, p. 354

⁶⁰ *Ibid.*, p. 357

⁶¹ *Ibid.*, p. 358

4.5.3 Activisme relacionat amb els mitjans de comunicació de masses.

Una de les artistes més rellevants d'aquest context, relacionada no només amb els processos de l'art conceptual sinó amb l'activisme va ser Jenny Holzer. Aquesta artista tracta les representacions de lo femení en l'art i la publicitat⁶². Una de les seves obres més interessants, tot i que va treballar molt amb el llenguatge, va ser una sèrie d'escultures que feien referència al cos femení. Es tractava d'unes escultures que en realitat eren robes femenines plenes de cotó, anomenades "*Stuffed Sculptures 1970-1973*". Amb aquestes obres, pretenia fer un anàlisi crític de com les formes culturals establertes pel context urbà recorren a la roba i als mecanismes que articulen la moda per definir una imatge social o estructurar personalitats. La roba es converteix en el retrat de la persona, i exerceix un poder molt important sobre aquesta i la percepció que els demés tenen d'ella⁶³.

L'altra gran artista que en aquest context també es val d'imatges relacionades amb el sistema de la moda per donar significat a les seves consignes va ser Barbara Kruger. Havia estat editora artística de revistes femenines per Condé Nast a Estats Units, però va desvincular-se d'aquest sector per convertir-se en artista en lluita per l'alliberació de la dona i la crítica a la societat de consum. Mitjançant la fusió entre text i imatge, als anys 1980 va crear una sèrie d'obres en línia amb el registre formal de la publicitat però utilitzant textos amb càrrega ideologitzada, amb la intenció de provocar la mobilització de l'espectador. Les imatges procedien dels mitjans de comunicació de masses i els suports escollits van ser revistes, cartells, samarretes, objectes, etc.

La connexió amb el món de la moda es dona en dos punts: un en la utilització d'imatges escollides per la seva càrrega simbòlica extretes de revistes de moda, i l'altra en la utilització de samarretes som a suport pel

⁶² *Ibid.*, p. 332

⁶³ GARCÍA RANEDO, M.M., 2004, p. 333

seu missatge., fins al punt que aquesta arriba a ser considerada una obra artística⁶⁴.

Un altre cas molt especial és el de l'artista Félix González Torres, en una època més avançada, al 1995. La creadora Agnes B. li va dissenyar unes samarretes on l'artista va afegir la frase "*Nobody owns me*" en la part anterior superior de la peça, on normalment hi ha el logotip de la marca de roba. Amb aquesta acció, l'artista en col·laboració amb la creadora de moda volien qüestionar si el portar una marca de roba ens fa participants d'un sistema i ens relaciona automàticament amb uns valors i uns atributs que condicionen la nostra imatge i la percepció que els altres tenen de nosaltres⁶⁵.

En l'altre costat de l'acció, en el terreny estrictament dels creadors de moda, Martin Margiela va portar aquestes crítiques al límit dins el seu propi sistema. L'any 1994 va crear una col·lecció anomenada "*Reproductions*" en la qual va reproduir exactament peces de vestuari antigues. En les etiquetes es podia llegir, per exemple "*Men suit, 1970*". Amb aquesta acció, tot i participar dins el sistema de consum de la moda, Martin Margiela volia fer una crítica a la severitat del funcionament del sistema, obligant als creadors a reinventar-se cada sis mesos i matant a les peces creades anteriorment en una lluita constant cap a la innovació dictada pel mercat econòmic⁶⁶.

4.6 Tendències contràries conviuen als anys 1980. Contracultures urbanes i la institucionalització de la relació entre moda i art.

Els convulsos anys 1970, que arrossegaven el malestar desencadenat a partir dels successos de maig del 1968 contra l'hiperconsumisme i el seu sistema, s'intentava seguir vivint el somni que ja havia acabat. Les realitats

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 335-336

⁶⁵ *Ibid.*, 2004, p. 337

⁶⁶ *Ibid.*, p. 340

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

econòmica i política eren diferents, les vagues es multiplicaven i havia nascut una nova cultura, violenta i agressiva a Londres, que ràpidament esdevindria un referent per la joventut internacional: el Punk⁶⁷.

Anglaterra es va convertir en el punt de referència per la joventut quant a moviments urbans contraculturals i van sorgir grups de música com els Sex Pistols que serviren de bandera per a les masses de joves revolucionaris.

Amb la voluntat de trencar amb aquesta agressivitat del Punk, però fent ús de part de la seva estètica i sent conscients que formaven part d'aquest món, els creadors anglesos Vivienne Westwood i Malcolm McLaren van idear un món de barreges entre la cultura visual contemporània i referències a llenguatges primitius, en relació amb el *graffiti*, que prenia les mateixes referències que artistes que començaven en aquell moment com Jean-Michel Basquiat. Barrejant elements urbans i primitius creaven peces de vestimenta andrògines que van tenir una bona acollida pel mercat, tot i cenyir-se molt a aquesta estètica⁶⁸.

A l'altre costat de l'Atlàntic, a Nova York, la galeria Fashion Moda unia a la ciutat als artistes que començaven a utilitzar el suport tèxtil per reivindicar-se. Stefan Eins la va fundar al 1972 per portar l'art cap a una comunitat més ampla. En un intent de combinar el carrer amb lo conceptual, la galeria reconeixia el *graffiti* com a veu de la comunitat i també com una via per comunicar-se amb aquesta. Va ser una plataforma per artistes tant reconeguts com Keith Haring.

Eins es va adonar que la roba del dia a dia representava un mitjà d'expressió important per aquests artistes graffiters, que pintaven per exemple sobre les jaquetes. A la Documenta VII al 1982 aquest fet es va portar a l'extrem quan artistes de la galeria com Jenny Holzer, Keith Haring

⁶⁷ VV.AA. *Mode & art 1960-1990*, 1995, p. 54

⁶⁸ VV.AA. *Mode & art 1960-1990*, 1995

o Shari Dienes van vendre samarretes intervingudes com a objectes artístics⁶⁹.

En un moment com aquest, quan la moda forma part de la cultura urbana de grups antisistema, és quan aconseguix inscriure's definitivament dins el món de l'art: la moda entra als museus.

4.6.1 La moda entra als museus.

Vint anys després d'aquest període que va començar als anys 1960 amb els futuristes Courrèges i Rabanne, passant per Yves Saint Laurent i el Pop Art, els creadors que s'apropen a la *performance* com Thierry Mugler i la vestimenta altament conceptualitzada propera al Minimal dels japonesos Issey Miyake o Yohji Yamamoto, la comunitat intel·lectual va acabar admetent que la moda no és només futilitat i caprici. El *prêt-à-porter* havia fet possible la democratització del vestit: aquest fet, que la roba estigués a l'abast de tothom, la va convertir en símbol de la ideologia dels grups socials que separaven la joventut. El comportament en el vestit de la contra-cultura demostra una actitud ben poc frívola i els *beatniks*, *hippies* o *punks* van fer de la roba el símbol de la seva ideologia social i política⁷⁰.

En un moment, com hem dit, tant eclèctic com la Postmodernitat, quan manifestacions efímeres com la *performance* o el *happening* ja són acceptades com a gèneres artístics, quins arguments queden per no acceptar la moda com a categoria artística? L'efimeritat, la seducció del desig passatger són qualitats apreciades en aquesta nova cultura i és per aquest motiu, per l'acceptació i veneració d'una qualitat que es considera intrínseca a la moda i que havia estat tant criticada des de l'acceleració del ritme del sistema de les desfilades als anys 1950-1960 que el món de l'art és capaç de veure-la des d'una altra perspectiva.

⁶⁹ TOWNSEND, C., 2002, pp. 46-47

⁷⁰ MÜLLER, F., 1999, p. 14

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

Quan al 1983, l'editora de *Vogue* a Estats Units, Diana Vreeland, va comissionar la primera exposició d'un creador de moda viu, Yves Saint Laurent, al Metropolitan Museum of Art de Nova York, la relació entre la moda i els grans museus d'art va quedar inaugurada⁷¹.

4.7 Vestit sense cos. La moda descontextualitzada de la seva funció en el context de la Postmodernitat.

Com explica Nina Felshin en el catàleg d'exposició *Dress as a surrogate in recent art* publicat l'any 1993: com en el text sense autor de Roland Barthes, el vestit sense persona que el porta crea un espai buit per qui el veu⁷². En relació a aquest tema, hi ha dos catàlegs d'exposicions que aporten una mirada més específica sobre la qüestió de l' estudi de la identitat a través del vestit descontextualitzat del cos. Són el recentment citat catàleg editat per Nina Felshin i *Art on the edge of fashion*, del 1997 organitzada per la Arizona State University. Ambdues publicacions aporten una visió molt centrada en Estats Units.

Les exposicions tractaven l'obra d'artistes que, des de la instal·lació i escultura, o la fotografia tenen en comú l'ús del vestit descontextualitzat, és a dir, sense acompanyar al cos, com a tema de treball en les seves obres. Si als anys 1970 va sorgir el Body Art i el cos es va convertir en suport de l'obra artística, la Postmodernitat, a principis dels anys 1990, el suprimeix o el situa en un segon pla per donar protagonisme als altres elements.

La majoria de la bibliografia analitzada va ser publicada als anys 1990 i analitza sobretot el que ha esdevingut des de mitjans dels anys 1980 fins a la seva publicació en relació a l'art i la moda, en el context de la Postmodernitat. Pot ser que l'estat de la qüestió es vegi descompensat en

⁷¹ POTVIN, J. "Fashion and the Art Museum: When Giorgio Armani Went to the Guggenheim" *Journal of Curatorial Studies*, Vol. 1, No. 1 (Feb. 2012), p. 47

⁷² FELSHIN, Nina *Empty dress Clothing as surrogate in recent art* New York: Independent Curators Incorporated, 1993, p. 13

aquest sentit, però és aquesta època la que s'ha trobat més referenciada en la bibliografia.

La Postmodernitat és un context, més que un moviment. És eclèctica i amb influències molt diverses on es tornen a fer palesos fets tant oposats com la crisi i crítica que encara es manifestava cap al consumisme com el nihilisme⁷³ que tornaria a retre culte a l'objecte de consum. Sota motivacions tant diverses, però, convivia una estètica també eclèctica que apropa als diferents artistes i creadors de moda. És en aquest moment quan els mons de la moda i l'art estan més propers i barrejats, quan els seus sistemes s'entrecreuen més per arribar al punt de confondre's.

De les diferents preocupacions que ocupen aquest període n'hi ha una que és molt recurrent i que està lligada, per la seva essència, amb la moda. Aquesta és la qüestió de la identitat de l'individu, sobretot de la dona. La identitat és una qüestió important en la nostra societat, manifestada en l'acte de vestir-se. Aquest fet destaca la potència del cos nu i del vestit isolat que, per la seva absència destaquen el significat de l'objecte de moda⁷⁴. Fent referència a la importància del fet de vestir-se, en relació al cos i la identitat de la persona, Joanne Entwistle i Elizabeth Wilson escriuen a *Addressing the Century*:

*“Operating on the boundaries between self and others, it is the interface between the individual and the social world, the meeting-place of the private and the public. It is suit of armour or shell, for, like the crab, the “raw” human body is distinguished by its characteristic of being somehow unfinished, unpeeled, vulnerable and incomplete. But it is also a costume for a role, and for the dramatization of identity.”*⁷⁵

⁷³ VV.AA. *Addressing the Century. 100 years of art & fashion*, 1998, p. 97

⁷⁴ VV.AA. *Ibid.*, 1998, pp. 108-109

⁷⁵ *Ibid.* p. 108 Traducció de l'autora: "Operant en els límits entre un mateix i els altres, és la interfície entre l'individu i el món social, el lloc de trobada entre allò privat i allò públic. És una armadura o closca, com pel cranc, el cos humà "nu" es distingeix per la seva característica de ser quelcom inacabat, sense cobertura, vulnerable i incomplet. Però també és una disfressa per a un paper, i per a la dramatització de la identitat".

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

Fruit d'aquesta relació dependent, l'absència del cos crida l'atenció sobre l'artifici del vestit i ens obliga a llegir entre línies, examinant el significat del que està absent. Un aspecte essencial de la moda és que sempre està relacionada amb el cos. La relació entre l'individu i el seu cos ha estat un tema essencial des dels 1960⁷⁶. El vestit és la disfressa del que volem ser, i s'ha convertit en un objecte de desig molt important en la nostra societat, adquirint un poder simbòlic identitari molt potent i ha estat reconegut com un element ric per examinar la identitat psicològica, sexual i cultural d'una època⁷⁷.

En el catàleg editat per Nina Felshin es recull l'obra de molts artistes, entre ells Barbara Kruger, Gotscho, Ruth Scheuing, Judith Shea, Cindy Sherman o Robert Gober, dels quals Prestarem atenció a tres casos en concret.

Una de les artistes més importants en aquest context és Cindy Sherman. En les seves conegudes sèries fotogràfiques que va començar a produir als anys 1970, en el procés de transformació de l'artista davant la càmera, la roba juga un paper essencial perquè l'espectador pugui identificar al personatge i la seva personalitat. El que Cindy Sherman escull portar és una part clau dins la seva obra. Amb aquest acte deixa clar el poder del vestit en la generació de significat dins l'obra de l'artista⁷⁸. I viceversa, el diàleg de Cindy Sherman amb el món de la moda és molt intencionat: a l'obra "*Untitled 131*"⁷⁹, del 1983 portava un vestit de Jean Paul Gaultier⁸⁰. El vestit és una eina essencial per construir la identitat dels seus personatges.

Judith Shea, una escultora americana formada en el disseny de moda⁸¹ volia imposar la sensibilitat femenina en un vocabulari formalista com el del

⁷⁶ VV.AA. *The art of fashion: installing allusions* Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2009, p. 6

⁷⁷ FELSHIN, N. 1993, pp. 6-7

⁷⁸ FELSHIN, N. 1993, p. 10

⁷⁹ Fig. 9

⁸⁰ TOWNSEND, C., 2002, p. 52

⁸¹ *Ibid.* p. 68

Minimal dominat per la masculinitat. Amb les seves escultures en bronze⁸² de línies senzilles crea peces de vestir que emfatitzen el buit del cos per la seva rigidesa i volum⁸³.

Beverly Semmes, amb els seus vestits gegants, planteja preguntes ja no sobre la manca de cos, sinó sobre quin tipus de cos, per les dimensions de les peces, habita aquells vestits⁸⁴. Des d'un llenguatge formalista molt atent amb la bellesa que creen els volums i colors⁸⁵ examina les relacions canviants entre espai i cos, amb instal·lacions que prenen caràcter de paisatge⁸⁶.

Tot i treballar amb llenguatges diferents tots els artistes mostren una preocupació per la selecció de materials, mètodes de construcció, color i qüestions formals que es relacionen amb el significat de les obres⁸⁷.

Després d'aquest repàs per el panorama d'artistes (val a dir que la majoria dones) que utilitzen la moda per qüestionar, sobretot, temes d'identitat com ja hem observat amb Barbara Kruger i Jenny Holzer en l'apartat anterior, encara que des de mitjans diferents, cal fer un repàs dels creadors de moda que proposen actuacions similars des del seu llenguatge formal.

A mitjans dels anys 1980 l'alta costura, com l'art, es va inscriure dins l'estètica de la Postmodernitat. Sense poder ignorar el gust per les referències a la història que es va desenvolupar en aquell moment, es va reprendre l'ús de peces i materials que havien quedat abandonats. Per exemple, el corset femení o materials com la crinolina, es van reincorporar a la producció de moda, descontextualitzant-los com si no tinguessin un sentit històric⁸⁸. Per exemple, l'artista Maureen Connor utilitza el corset per

⁸² Fig. 5

⁸³ FELSHIN, N., 1993, p. 11

⁸⁴ Fig. 13

⁸⁵ TOWNSEND, C., 2002, p. 108

⁸⁶ VV.AA. *Art on the edge of fashion* Tempe: Arizona State University Art Museum, 1997 p.

42

⁸⁷ FELSHIN, N., 1993, p. 12

⁸⁸ VV.AA. *Mode & art 1960-1990*, 1995, p. 128

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

representar la constricció de la dona a la societat⁸⁹, o Issey Miyake en crea un per la seva col·lecció de 1980⁹⁰ i Jean Paul Gaultier el converteix definitivament en un símbol dels anys 1980, quan s'incorpora al vestuari de la cantant Madonna, adoptant formes que transformen el cos⁹¹.

El cas que hem esmentat sobre les fotografies de Cindy Sherman, on proposa una crítica a l'estereotip femení i a la condició de la dona des d'una posada en escena irònica i teatral, el trobem reflectit en el món de la creació de moda en les vestimentes de Jean Paul Gaultier. Les robes combinades de forma teatral i les desfilades d'aquest creador parisenc tenen un to similar a les fotografies de l'artista. No en va, van realitzar col·laboracions com l'esmentada anteriorment.

En la mateixa època van aparèixer les primeres col·leccions d'Azzedine Alaïa. En els seves creacions, els vestits esdevenen una segona pell, i els seus models senzills però ben construïts transformen la dona en deessa. En les robes d'aquests creadors, la identitat seductora de la dona és part del seu caràcter, que es transmet a través de la moda⁹².

4.7.1 El poder del sistema de la moda.

En la transició dels anys 1980 cap als 1990, el vocabulari de la moda s'apropia del llenguatge de l'art: es parla de conceptes, *happenings*, instal·lacions. Aquest és un símptoma de la convivència propera entre els dos mons.

Com hem explicat, les exposicions envaeixen museus i galeries d'art, reemplaçant les desfilades, que s'havien introduït en aquests espais també i la moda es confirma com a objecte d'interès històric. Als anys 1990 s'organitzen exposicions a les grans capitals com Nova York, París,

⁸⁹ TOWNSEND, C., 2002, p. 62

⁹⁰ Fig. 12

⁹¹ *Ibid.*, p. 67

⁹² VV.AA. *Mode & art 1960-1990*, 1995, p. 114

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

Brussel·les, Florència o Londres que exploren la relació entre art i moda, sota punts de vista i intencions diferents. I les cases de moda funden les seves fundacions d'art, com per exemple la Fondazione Prada amb seu a Milà, al 1995⁹³.

Els joves artistes treballen per multinacionals com NIKE i d'altres les utilitzen com a referent visual per les seves obres, com Tom Sachs que va crear peces amb els logotips de Prada, Hermès o Chanel. Les col·laboracions art-moda es multipliquen: Inez Van Lamsverde i Véronique Leroy, Gotscho i Dior, es poden trobar Instal·lacions de Jenny Holzer a la botiga de Helmut Lang o Orlan participa a l'exposició de Walter Van Beirendock⁹⁴. Cindy Sherman va realitzar la campanya publicitària de Comme des Garçons al 1994 mitjançant un autoretrat amb una escenificació extrema per presentar la col·lecció. D'aquesta manera, es demostra que és el context en el qual es presenten les imatges el que defineix els límits de les categories relacionades amb la creativitat: què és, publicitat o art?⁹⁵.

Una fascinació recíproca alimenta l'art i la moda. Aquesta confusió de gèneres és una font de creació pels dos camps. La mostra organitzada a Florència concebuda com una biennial, al 1996, organitzada per Germano Celant i Ingrid Sischy és la culminació d'aquest procés. Aquesta mostra ha estat criticada precisament per aquest motiu, per proposar un diàleg massa artificial entre els dos camps, forçant la col·laboració entre artistes i creadors de moda per produir instal·lacions en conjunt per l'exposició. Tot i no analitzar aquestes relacions en aquest estat de la qüestió com s'ha especificat a la introducció, cal destacar la seva existència com a símptoma de la fusió d'aquests dos camps de creació als anys 1990 i de la confusió en la anàlisi de la seva relació que encara presenta la teoria, capaç de plantejar preguntes però no de resoldre hipòtesis.

⁹³ TOWNSEND, C., 2002, p. 98

⁹⁴ MÜLLER, F., 1999, p. 16

⁹⁵ GARCÍA RANEDO, M.M., 2004, p. 422

5 Conclusions

Després de la lectura i anàlisi dels documents seleccionats, i de la tria de la informació que sintetitzava les visions de la bibliografia que se cenyia als temes que es volien cobrir en aquest estat de la qüestió, farem una breu crítica d'alguns punts destacables i de les mancances que s'han detectat sobre qüestions generals.

Com es pot veure en la bibliografia al final del treball, la majoria de documents que presenten propostes d'apropament a la qüestió de la relació entre art i moda han estat publicades a les dècades de 1990-2000 i són catàlegs d'exposicions. Tots presenten punts de vista interessants però no tots arriben a conclusions sòlides. Aquest va ser un motiu de frustració durant la lectura dels textos, però s'ha arribat a la conclusió que és símptoma de l'estadi encara primari en el qual es troba aquest anàlisi entre dues disciplines.

Les relacions interdisciplinàries entre categories artístiques són complexes. Requereixen la coneixença de molta informació i el procés d'assimilació dels diàlegs és lent i necessita reflexió. Aquests documents plantegen aquest punt de vista. El que s'ha intentat en el treball ha estat recollir les parts més sòlides dels arguments i plasmar-les per crear un fil conductor.

El fet que alguns catàlegs tant interessants com *Fashionation* no tinguessin ni una bibliografia ha estat sorprenent, però, insistim, sembla evidenciar la voluntat de crear debat entorn al tema per anar traient arguments en clar no a partir només de la revisió històrica, sinó del llançament de propostes i el sorgiment de possibles respostes.

Una qüestió que s'ha detectat també és que moltes de les publicacions de catàlegs d'exposicions tracten en profunditat la fotografia de moda. Algunes, però, han estat útils per aportar una visió general al discurs, com *Fashionation*. Com ja s'havia deixat clar al principi del treball, no es podien

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

cobrir tots els camps i la fotografia de moda es mereix un estudi independent per la quantitat d'informació publicada al respecte.

Es vol destacar, per acabar, l'aportació d'un document en particular que ha estat essencial per vertebrar aquest anàlisi i per donar solidesa a alguns períodes que la resta de la bibliografia no cobreix. Aquest ha estat la tesi doctoral de María del Mar García Ranedo *Análisis relacional entre arte y moda en el siglo XX*.

La majoria de documents relacionats amb les exposicions i d'altres, com les històries de la moda, han estat escrits per historiadors de la moda i periodistes. El fet que existeixi un document creat amb tanta cura metodològica com una tesi doctoral és important per aquest estat de la qüestió. María del Mar García Ranedo és historiadora de l'art, i per tant aporta una visió global d'aquests dos contextos creatius que complementa anàlisis més superficials en altres publicacions. És una llàstima que no estigui publicada.

6 Bibliografia

6.1 Sociologia de la moda

BARTHES, R., *El sistema de la moda y otros escritos* Barcelona, Gustavo Gili, 2003 (1a 1967)

BAUDRILLARD, J., *La sociedad del consumo* Barcelona, Plaza & Janés, 1974 (1a 1970)

BAUDRILLARD, J., *Cultura y simulacro* Madrid, Kairós, 1987 (1a 1978)

BAUDRILLARD, J., *De la seducción* Madrid, Ctadra, 2005 (1a 1990)

KAWAMURA, Y. *Fashion-ology An introduction to fashion studies* Oxford: Berg, 2005

LIPOVETSKY, G. *El imperio de lo efímero* Barcelona: Anagrama, 1996 (1a 1987)

6.2 Història de la moda

BLACK, J.A. *A History of Fashion* London: Orbis, 1985 (1a 1975)

BOUCHER, F. (ampliat per DESLANDRES; Yvonne) *Histoire du costume en occident de l'Antiquité a nos jours* Paris: Flammarion, 1983 (1a 1965)

BREWARD, C. *The culture of fashion. A new history of fashionable dress* Manchester: Manchester University Press, 1994

COSGRAVE, B. *Historia de la Moda. Desde Egipto hasta nuestros días* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

DESLANDRES, Y., MULLER, F., *Histoire de la mode au XXe siècle* Paris, France-Loisirs, 1986

LAVÉ, J., *Costume and fashion: a concise history*. London: Thames and Hudson, 1986. (1a 1969, cap. 1-9 James Laver. 1982 edició s'afegeix cap. 10 Christina Prover)

6.3 Art i moda

CASABLANCA, L., *La moda como disciplina artística en España. Jesús del Pozo y la generación de los nuevos creadores* Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2007 Directora Dr.a. María del Mar Garrido Román

CELANT, G. i SISCHY, I. "Editorial" *Artforum*, Vol. XX No. 6 (Feb., 1982) pp. 34-35

COURRÈGES, A., NEVELSON L., NIKOLAIS, A., NORELL, N., SHARAFF, I., TUCKER, P. "Is Fashion an Art?" *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 26, No. 3 (Nov., 1967), pp. 129-140

DIMANT, E. *Minimalism and fashion: reduction in the postmodern era*. New York: Collins Design: imprint of Harper Collins Publishers; Enfield : Publishers Group UK, 2010.

FELSHIN, N. *Empty dress Clothing as surrogate in recent art* New York: Independent Curators Incorporated, 1993

GARCÍA RANEDO, M. M., *Análisis relacional entre arte y moda en el siglo XX. De lo original a lo múltiple*. Tesi doctoral. Universidad de Sevilla, Departamento de Dibujo. Director Dionsisio González Romero, 2004

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

GIVRY V. *De Art & Mode. L'inspiration artistiques des créateurs de mode*
Paris: Éditions du Regard, 1998

LAVIER, J., "Fashion, Art, and Beauty" *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 26, No. 3 (Nov., 1967), pp. 117-128

MONTOYA RAMÍREZ, M. I. *Moda y Sociedad. La Indumentaria: Estética y Poder* Granada, Universidad de Granada, 1998

MÜLLER, F. *Art & mode* Paris: Assouline, 1999

POTVIN, J. "Fashion and the Art Museum: When Giorgio Armani Went to the Guggenheim" *Journal of Curatorial Studies*, Vol. 1, No. 1 (Feb. 2012), pp. 47-63

SQUIRE, G. *Dress, Art and Society 1560-1970*. New York: Viking Press, 1974.

TOWNSEND, C. *Rapture: Art's Seduction by Fashion Since 1970*. London: Thames & Hudson, 2002.

TROY, N. *Couture Culture: a study in modern art and fashion*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2003. (1a 2002)

VV.AA. *Moda y Diseño: Un desafío cultural. Reflexiones sobre el fenómeno de la moda desde la perspectiva de las ciencias sociales, la filosofía y el arte* Santander, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1987

VV.AA. *Mode & art 1960-1990*. Bruxelles: Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, 1995

VV.AA. *Biennale di Firenze, Art/fashion*. Edited by Germano Celant. Milan: Skira, 1996

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

VV.AA. *Art on the edge of fashion* Tempe: Arizona State University Art Museum, 1997

VV.AA. *Addressing the Century. 100 years of art & fashion* London: Hayward Gallery, 1998

VV.AA. *Fashionation*. Stockholm: Moderna Museet, 2004

VV.AA. *The art of fashion: installing allusions*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2009

WEISSMAN, P. "The Art of Fashion", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 26, No. 3 (Nov., 1967), pp. 151-152

7 Annex 1. Documentació gràfica.

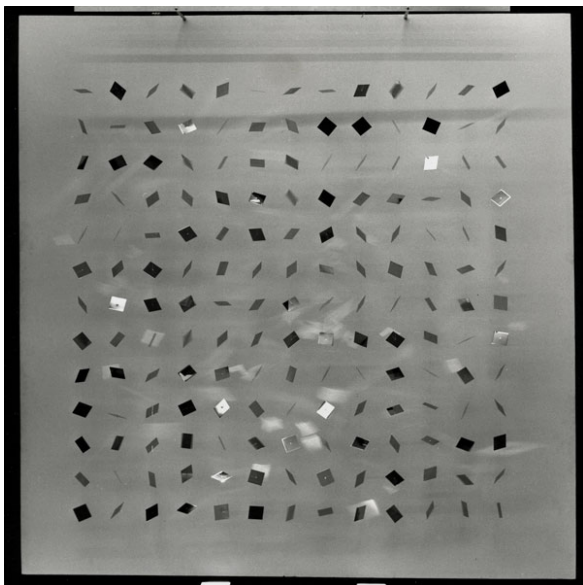


Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

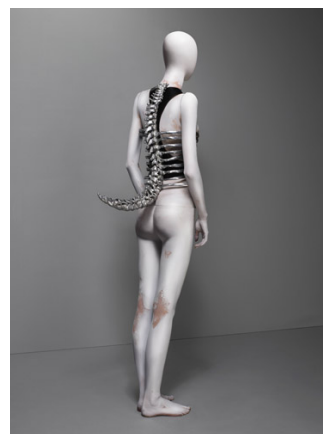


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

La relació entre Art i Moda a la segona meitat del segle XX

Fig. 1 JULIO LE PARC *Continual-Luz móviles*, 1960-1967

Font:

http://www.julioleparc.org/es/open_image.php?aw_cat_id=7&aw_id=77

Última consulta 28/5/2013

Fig. 2 PACO RABANNE *Vestido*, 1967

Font: <http://museodeltraje.mcu.es/popups/10-2010.pdf>

Última consulta 28/5

Fig. 3 YVES SAINT LAURENT *Mondrian day dress*, autumn 1965

Font: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/C.I.69.23>

Última consulta 28/5/2013

Fig. 4 GÉRARD DESCHAMPS *Slip n°28*, 1960

Font: http://www.galerie-vallois.com/nouveau-realisme/oeuvres.html++/image/nr_07_deschamps_slip_n28.jpg/

Fig. 5 JUDITH SHEA *Crawl*, 1983

Font: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=100328

Última consulta 28/5/2013

Fig. 6 CHRISTO *Wedding Dress*, 1961

Font: <http://www.fashionoffice.org/culture/2012/reflectingfashion5-2012.htm#.UaUjRmS9-yc>

Última consulta 28/5/2013

Fig. 7 REBECCA HORN *Die sanfte Gefangene*, 1978

Font: <http://www.rebecca-horn.de/pages/biografie.html>

Última consulta 28/5/2013

Fig. 8 ALEXANDER MCQUEEN *Spine Corset*, 1998

Font: <http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/spine-corset-untitled/>

Última consulta 28/5/2013

Fig. 9 CINDY SHERMAN *Untitled #131*, 1983

Font: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?artistFilterInitial=&criteria=O%3AAD%3AE%3A5392%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=1&template_id=SS&sort_order=1

Última consulta 28/5/2013

Fig. 10 JEAN PAUL GAULTIER *Dress*, 1986–87

Font: <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/80092944>

Última consulta 28/5/2013

Fig. 11 JEAN CHARLES DE CASTELBAJAC *Manteau Teddy Bear*, 1989

<http://www.madmoizelle.com/jean-charles-de-castelbajac-82384>

Última consulta 28/5/2013

Fig. 12 ISSEY MIYAKE *Plastic Body*, 1980

Font: <http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/>

Última consulta 28/5/2013

Fig. 13 BEVERLY SEMMES *Red dress*, 1992

Font: <http://www.beverlysemmesstudio.com/images.html>

Última consulta 28/5/2013

Fig. 14 Coberta revista *Artforum*, Febrer 1982

Font: <http://mds.isseymiyake.com/im/en/work/>

Última consulta 28/5/2013