

MAYO

2014 **MODELO DEL MES**
Los modelos más representativos de la exposición



Vestido, ca. 1956
Madame Grès

Por: Rodrigo de la Fuente
Sala: La moda renovada (1939-1959)

Domingos: 12:30 h.
Duración: 30 min.
Asistencia libre y gratuita

MUSEO DEL TRAJE
Aniversario

Textos

Rodrigo de la Fuente es licenciado en Historia del Arte, especialidad en Arte Contemporáneo. En 2004, ayudante de Museos en el departamento de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional. En 2008, conservador en el Museo del Traje. CIPE, donde desarrolla su trabajo en los departamentos de Difusión, Equipamiento Doméstico y de Indumentaria Contemporánea (1900-1960). En la actualidad es el Subdirector de este Museo.

Coordinación

M^a José Pacheco

Corrección de estilo

Ana Guerrero

Maquetación

Amparo García

** Todas las imágenes de este folleto corresponden a piezas de la colección del Museo del Traje CIPE; son imágenes de dominio público o están liberadas bajo licencias libres.

NIPO: 030-14-005-8

Una de las características más destacadas de nuestra cultura occidental es la continua referencia a la tradición artística y literaria de la Grecia y la Roma antiguas, vistas como el momento de mayor esplendor y brillantez de la civilización, y por tanto como un ejemplo que había que seguir e incluso imitar literalmente. Por su perfección y carácter modélico se denominaron "clásicas" (del latín *classicus*, palabra que designaba a los soldados de primera clase, a los mejores del ejército) las obras artísticas y literarias de estas culturas y, por extensión, a esas civilizaciones se les denominó también como clásicas. Es a partir del siglo XV en Italia, y del XVI en el resto de Europa, con la llegada del Renacimiento, cuando se impuso este nuevo modelo cultural, que, sustituyendo lentamente el paradigma cultural de la Edad Media, impone la aspiración a continuar el modelo clásico, a volver a crear (a pintar, esculpir o escribir) inspirándose en él. A esta tendencia se la denominó clasicismo y será una de las constantes de las artes de los siglos XVI, XVII y XVIII. La llegada de la modernidad de la mano de la Ilustración pondrá en cuestión esta idea, y, aunque el concepto de clasicismo seguirá siendo esencial en Europa durante los siglos XIX y XX (como aún hoy lo sigue siendo), se transformará, adaptándose a las nuevas formas de pensar de la Edad Contemporánea, y la imitación de las de la Antigüedad será vista como algo propio del pasado, ajeno a la modernidad.

Sin embargo, si nos centramos en el terreno de la indumentaria y la moda, podemos comprobar que la influencia clásica no ha seguido el esquema general que hemos expuesto antes. En el momento en que las artes plásticas, la literatura y la arquitectura europeas se veían más directamente influenciadas por el mundo clásico (los siglos XVI, XVII y XVIII), la indumentaria exploraba senderos muy alejados a los modelos de Grecia y Roma -solo se realizará un pequeño experimento durante los convulsos años de la Revolución Francesa. Y

será sin embargo durante el siglo XX, y especialmente durante su primera mitad, en el momento en que la producción artística europea se aleja más de las formas antiguas (aunque como veremos más adelante no necesariamente en su fondo), cuando algunos de los principales diseñadores de moda (Poiret, Fortuny, Vionnet, Grès...) retomen la forma y el espíritu grecorromanos para producir modelos nuevos y rompedores.

El modelo protagonista de este mes es un ejemplo de esta revisión de la indumentaria grecorromana que se da en Europa a partir de 1900. Está atribuido a Germaine Émilie Krebs, más conocida como Madame Grès, ya que, aunque ha perdido su etiqueta, se ajusta perfectamente a su personal estilo y podemos fecharlo hacia 1956. La inspiración parece sacada directamente de alguna estatua griega como la *Diana de Versailles* (figura 1).



Figura 1. *Diana de Versailles*, copia romana de un original griego de Leochares. Museo del Louvre, París.

copia romana de un original griego atribuido al escultor Leochares. En la escultura, Diana lleva un quitón dórico corto, que Madame Grès transforma en un vestido de noche largo en punto de seda de color marfil, pero ambas presentan características formales muy parecidas: escote en pico (algo más cuadrado en el caso de Grès) resultado de prolongar los hombros hasta cubrir los senos con un elegante drapeado, una especie de ceñidor plisado horizontal bajo los senos (sin utilidad real en el caso del diseño de Grès), una falda plisada de amplio vuelo y una banda de tela que cae verticalmente, desde el hombro en el caso de la escultura y desde la cintura en el caso del vestido. Sin embargo, técnicamente son extremadamente distintas: el quitón clásico apenas tiene trabajo de costura (es una tela enrollada en torno al cuerpo y sujeta por una fíbula), pero el vestido de noche presenta una complejidad increíble. A pesar de su aparente ligereza, el cuerpo está armado con ballenas y aros metálicos para dar forma al pecho, y mientras que los pliegues de la escultura son producto del plisado natural de la tela al enrollarse sobre el cuerpo, los del vestido son el resultado de un minucioso trabajo de costura, que dobla y sujeta pliegue a pliegue la tela de forma definitiva. Finalmente, si el traje de Diana se sujeta con una simple túnica y el ceñidor del pecho, el diseñado por Madame Grès se cierra con doce corchetes y cuatro automáticos en el costado izquierdo y un corchete más en el hombro.

El vestido en las culturas clásicas

Como el resto de culturas del Mediterráneo en la Antigüedad, el traje de la civilización grecorromana, el traje clásico, se caracteriza por su absoluta sencillez. Aunque variado en sus formas, que se adecuan a la diversidad de géneros y de edades y a las diferencias sociales, políticas e incluso religiosas entre los distintos componentes de la sociedad, la concepción básica del vestido griego y romano se reduce siempre a la misma idea: una gran pieza de

tela (de lino o de lana) de forma rectangular generalmente (aunque en ocasiones podía adoptar forma semicircular), que se enrolla en torno al cuerpo; la forma del traje, por tanto, no reproduce la forma corporal humana, es una tela sin forma, que no se ha cortado después de salir del telar y tampoco se ha cosido, pero que, sin embargo, se adapta a la perfección al cuerpo humano al enrollarse en torno suyo (figura 2).



Figura 2. *Mujer con quitón*, copia romana de un original griego. Museos Capitolinos, Roma.

Este tipo de traje no esconde ni modifica el cuerpo, sino que solamente lo cubre, en atención a las pautas culturales, morales y estéticas de la sociedad. Es por tanto un vestido de concepción profundamente humanista, clara consecuencia de las pautas culturales de estos pueblos. El quitón griego y la toga romana, que son las tipologías indumentarias más sencillas de estas culturas, permiten que el cuerpo humano se exprese de una forma directa, con toda su potencia física. La tela se

enrolla de forma de fluida, revelando y ocultando en un juego que será otra de las características de este estilo de vestir. Este juego se dirige sobre todo al que observa, pero la concepción profundamente humana de esta manera de vestir se concreta también en la comodidad y el confort de quien lo viste, que no ve su cuerpo forzado ni transformado artificialmente. Los elementos que ciñen la tela (cinturones, cordados...) o la sujetan (fíbulas, agujas...) colaboran a marcar la forma del cuerpo en sus volúmenes esenciales y reales (cintura-caderas/hombros-pecho) sin deformarlo.

Visualmente hay un elemento que define los trajes de estas culturas y que se va a convertir en la característica definitoria del estilo clásico, el drapeado; esto es, el plegado sistemático y ordenado de la tela en torno al cuerpo, ordenando la caída natural de la tela enrollada. La manera de ordenar este drapeado es el elemento esencial que diferencia las distintas tipologías de la indumentaria de este momento, y el elemento diferenciador entre los modelos femeninos y los masculinos, precisamente para adaptarse a la distinta forma de ambos cuerpos.

Este modelo no fue estático, sino que fue evolucionando y adaptándose a los cambios sociales y culturales que se dieron en estas culturas. La llegada del cristianismo conlleva una transformación de las formas clásicas, si bien no de la técnica de construcción del traje, que sigue siendo una tela enrollada alrededor del cuerpo, sujeta con fíbulas y cinturones. La diferencia ahora es que la indumentaria tiende a ocultar más el cuerpo humano, ya que, según las ideas de los Padres de la Iglesia, y especialmente las ideas neoplatónicas de san Agustín, el cuerpo, como parte del mundo material y temporal, es algo subsidiario que será destruido por la muerte. La insistencia en el valor del mundo espiritual y del alma hace que el cuerpo físico se oculte. Como en el resto de las artes, las formas grecorromanas se transforman y olvidan, y se crean nuevas maneras adaptadas a la nueva sociedad medieval.

El Renacimiento

A partir del siglo XV se inicia en Italia un movimiento cultural que pretende recuperar tanto los valores como las formas culturales y artísticas del mundo clásico: el Renacimiento. Esto supone que a partir de este momento pintores, escultores y arquitectos comenzarán a elaborar sus obras siguiendo los patrones artísticos que descubren en las ruinas de la antigua Roma. Sin embargo, la recuperación del mundo clásico no se traslada al de la moda. La indumentaria renacentista reflejará los nuevos patrones humanistas, poniendo el énfasis en un claro reflejo de la anatomía humana en las prendas exteriores, separando las distintas partes del vestido muy claramente (cuerpo, mangas, calzas o faldas...) pero no habrá un intento de recuperar las formas indumentarias de la Antigüedad (figura 3).



Figura 3. *Retrato de Lucrecia Panciatichi*, de Agnolo Bronzino, ca. 1540. Museo de los Uffizzi, Florencia.

MODELO DEL MES DE MAYO

El alejamiento del traje del resto de los patrones generales de la cultura del momento puede explicarse por dos motivos. Uno responde al hecho de que las clases altas eligen, a partir del siglo XIV, la nueva manera de confeccionar los vestidos basada en adaptar la tela a la forma del cuerpo a través del corte y la costura, lo que no estaba al alcance de todos, mientras que el pueblo continúa vistiéndose según el sistema antiguo.

Dos serán también los únicos campos en los que se reproduzcan las formas de vestir de Grecia y de Roma. El primero, el mundo de los disfraces: en el teatro y las fiestas palaciegas se imitarán los quitones y las togas, aunque profundamente modificadas para adecuarse a la exigencia de brillantez y lucimiento que estas ocasiones exigían. El segundo, las artes plásticas: pintores y escultores, asesorados por humanistas y arqueólogos, reproducirán



Figura 4. *La Primavera*, de Sandro Boticelli, 1482.
Museo de los Uffizzi, Florencia.

El otro motivo que impide la recuperación de las formas clásicas en la indumentaria renacentista es el concepto de moralidad cristiana al que antes nos hemos referido. El Renacimiento no supone un cambio radical en el sistema moral cristiano, por lo que las formas amplias, y el juego de ocultación/revelación propio de la indumentaria clásica, no eran adecuadas para las cortes europeas del siglo XVI.

de forma más o menos fidedigna las tipologías del mundo clásico en sus esculturas y pinturas de los antiguos dioses y de pasajes históricos de la Antigüedad (figura 4). También se aplicará a algunos retratos que pretendían mostrar a través de estos vestidos su adscripción a ciertos ideales culturales o su buen gusto al asimilarse al ideal de belleza y perfección que los acompañaba. Este factor será determi-

nante para la evolución posterior de estas formas, porque poco a poco se cubren de un prestigio cultural, asociado al gran arte de este momento.

La Ilustración y la moda neoclásica

Los profundos cambios que la Ilustración trae a la cultura europea conllevarán una nueva concepción del clasicismo y el primer intento de recuperación de este tipo de indumentaria desde el fin de la Antigüedad. Los estudios arqueológicos y filológicos de las obras greco-latinas permitieron conocer de forma mucho más exacta la evolución artística de estas culturas y esto hace replantearse el concepto de clasicismo que poco a poco, en los siglos posteriores, dejará de ser una mera imitación de la forma para convertirse en una manera de actuar y crear. La Ilustración pone el acento en la capacidad de la razón humana para conseguir una sociedad feliz, y los teóricos del arte (y por primera vez también de la moda) definirán el estilo clásico como un estilo racional, que por tanto se adapta a la perfección a los ideales ilustrados. Al hacer esto, por otra parte, reduce el estilo clásico a una más de las posibilidades estilísticas que el ser humano tiene a su disposición, ya que si es un estilo adecuado (el único estilo adecuado) los artistas y literatos pueden seguirlo, o basarse en otros estilos como el gótico, los orientales... en función de sus objetivos, lo que abre el camino a nuevas posibilidades, incluyendo la de crear sin seguir ningún estilo del pasado. El momento de apoteosis del estilo clásico, el Neoclasicismo del XVIII, supone también el fin de este estilo.

Si en las artes plásticas es Johan Joaquin Winckelmann el que establece esta nueva forma de pensar, en el campo de la moda es el comerciante, coleccionista y escritor anglo-neerlandés Thomas Hope quien, aparte de obras sobre arquitectura y diseño de interiores, publicará *Costumes of the Ancients en 1809* y *Designs of Modern Costumes en*

1812. El primero es un estudio arqueológico sobre la indumentaria de la Antigüedad y el segundo, una aplicación de su investigación al mundo actual. Hope pone por escrito lo que ya venía ocurriendo en la sociedad europea desde de década de 1790: el abandono de las complejas modas del rococó del siglo XVIII y la búsqueda de una moda más sencilla, racional y cómoda, inspirada en el mundo antiguo, especialmente en la Roma republicana, cuyos valores de sobriedad y moderación se veían como los adecuados a la nueva sociedad que surgía de la Revolución Francesa.

Los nuevos vestidos sin embargo no reproducirán fielmente las túnicas clásicas (figura 5), ya que, como será habitual a partir de ahora, no se renunciará a la idea de vestido confec-



Figura 5. Vestido camisa, ca. 1798-1805. Museo del Traje, Madrid (MT097652)

cionado. El vestido neoclásico no consistirá en una tela enrollada sino que conllevará un importante trabajo de patronaje, corte y costura. Pero la imagen general recordará las silueta de la mujer clásica: talle alto, cierto drapeado, telas de materiales sencillos (especialmente de algodón) y de color blanco, con ornamentaciones reducidas al mínimo y siempre sacadas del repertorio arqueológico (coronas de laurel, roleos de acanto, grecas...). La concepción del cuerpo también reproduce los ideales antiguos, el torso no se comprime ni constriñe con la cotilla, sino que la ropa interior se reduce a una amplia camisa de lino y una enagua.

Este aspecto es esencial en la reintroducción de las modas grecorromanas, ya que a partir de ahora, el estilo clásico se asociará al movimiento de liberación de la mujer. Frente a la tradición occidental, concebida para exaltar una imagen de la mujer ociosa, recluida en casa y por tanto dependiente y sometida al varón, los nuevos diseños permiten a las mujeres mayor movilidad, y por tanto mayor independencia. No es casual que esta nueva moda aparezca en un periodo revolucionario en el que por primera vez se habla de los derechos de la mujer, de forma paralela a los del varón (en 1791 Olympia de Gouges publica la *Declaración de derechos de la mujer y la ciudadana*).

Sin embargo, el fin de la revolución y el triunfo de la sociedad burguesa, con su concepción tradicional del papel de la mujer en la sociedad, hará desaparecer esta moda y la recuperación de las viejas fórmulas del vestir en el vestido romántico.

1900. Clasicismo y vanguardia

La vinculación entre moda clásica y reforma social, especialmente a través del movimiento de liberación de la mujer explica la recuperación de las modas clásicas a partir de 1900, que viene de la mano de dos grandes diseñadores: Paul Poiret y Mariano Fortuny.

En la segunda mitad del siglo XIX comienza a ponerse en cuestión la posición que la sociedad burguesa reservaba a la mujer, reducida exclusivamente a su papel de madre y esposa y anulándola como ciudadana. Una de las transformaciones que los reformistas consideraban esenciales para conseguir la liberación femenina era una nueva manera de vestir, sin armazones que ahuecaran las faldas ni corsés que comprimieran el torso.

Paralelamente, a partir de los primeros años del siglo XX, comienza a desarrollarse una novedosa valoración del concepto de clasicismo. Tras el periodo neoclásico, los ideales del clasicismo se habían fosilizado en un academicismo vacío y formalista, despreciado en los círculos intelectuales de vanguardia en toda Europa. Sin embargo, a partir de 1900, los intelectuales y artistas comienzan a descubrir en el clasicismo no un conjunto de normas estilísticas que repetir, sino una actitud que



Figura 6. Vestido *Delphos*, Mariano Fortuny, 1920-1949. Museo del Traje, Madrid (MT111885)

permitiría alcanzar un arte (y gracias a ello una vida) más sencilla, libre y plena, en armonía con la naturaleza y con el resto de la humanidad. Para ser clásico, es decir, para alcanzar la perfección y el dominio en el arte, no era necesario imitar las formas de la Antigüedad clásica, sino actuar como los antiguos actuaban: sin imitar, enfrentándose directamente a la naturaleza y al arte mismos. Estas ideas son las que subyacen en las experiencias fauvistas, cubistas y expresionistas.

De la unión de estos dos conceptos (reforma social y nueva actitud hacia el clasicismo) surgen las novedosas propuestas de Poiret y Fortuny. Sin embargo, a diferencia del resto de las artes, en el campo de la moda, debido a la ausencia de tradición clásica (en realidad no había existido un academicismo en la moda durante el siglo XIX) la renovación clasicista no solo se dio en el fondo (como el resto de las artes) sino también en la forma.



Figura 7. Vestido, Paul Poiret, 1911.
Museo del Traje, Madrid (MT103641)

Al igual que las vanguardias, la moda busca crear una sociedad nueva y moderna y al mismo tiempo sencilla y libre, con el claro objetivo de liberar a la mujer a través de la indumentaria, y esa liberación se encontró en la comodidad y elegancia de los diseños clásicos: en el caso de Fortuny, directamente desde Grecia con el vestido *Delphos* en 1909 (figura 6), y a través de su interpretación neoclásica, en los diseños de Poiret de 1906 (figura 7). La ausencia de tradición clásica en la moda europea daba a estos vestidos un aspecto vanguardista y moderno, y a esto se sumaba el hecho de que estos diseños, como todos los de la tradición clásica, estuvieran concebidos para ser llevados sin corsé, la prenda objeto de las principales críticas de los reformistas sociales, por lo que se veían como un instrumento de reforma social.

Otro aspecto destacado de este momento es que el clasicismo deja de tener el carácter atemporal e inamovible que le había caracterizado desde la Edad Antigua. Ahora, el vestido clásico se ve sujeto a los cambios y las transformaciones característicos de la moda, algo que se deja ver en la incorporación del color en los diseños, que irán cambiando cada año. El vestido neoclásico idealmente no debía alterarse en su estructura básica (aunque en la práctica sí que variaba de temporada en temporada) por que si el vestido es clásico, es decir perfecto, no debía ni podía alterarse, o perdería esa perfección. Eso ocurría con los diseños de Fortuny, que se mantuvieron inalterados durante décadas, mientras que Poiret añadió temporalidad y fugacidad al clasicismo, pues sus diseños variaban radicalmente de año en año, en corte, color, adornos y complementos: el clasicismo no era algo inamovible, sino alterable y por tanto se transformaba en una forma artística de la modernidad.

Tras la I Guerra Mundial, la moda de los años 20 no olvidará el clasicismo pero alterará profundamente su orientación. En esta década,



Figura 8. Vestido, 1920-1930.
Museo del Traje, Madrid (MT106215)

las culturas grecorromanas inspirarán de forma lejana la forma de los vestidos, como resultado de la evolución de las propuestas de Poiret. Serán especialmente interesantes las de Madeleine Vionnet, que adaptará las túnicas clásicas a la silueta cilíndrica imperante en esta época. La década de 1920 será importante por la renovación del repertorio ornamental de influencia clásica, relacionada con la tendencia a la decoración arqueológica y etnográfica que caracterizó todas las manifestaciones del cosmopolita y culto *Art Decó*. Las grecas y meandros clásicos, las figuras en rojo sobre negro o viceversa (incorporadas al repertorio ornamental del momento por Madeleine Vionnet en su colección de 1922, titulada "Vasos griegos", que luego sería reiteradamente imitada (figura 8), las palmas, las bandas de color púrpura imitando la indumentaria senatorial romana son usadas de la misma forma que motivos mesoamericanos, andinos, africanos, indios, chinos o de las islas del Pacífico.

Dos motivos explican este uso, en apariencia superficial, del repertorio decorativo clásico: por una parte, la concepción tradicional, heredera de la tradición burguesa del XIX, que tiene de la ornamentación el *Art Decó* como estilo, que asume la decoración como algo meramente superficial no imbricado en la concepción estructural del objeto, sino como algo aplicado, superpuesto, que añade valor (estético y económico) a la pieza. Por otra, la fuerza que la nueva silueta "*a lo garçon*" tiene en los años 20, que dificulta cualquier experimento que pretenda alterarla. Sin embargo, no debe verse el uso del clasicismo en estos años como un retroceso en la recuperación de lo clásico en el mundo contemporáneo. La incorporación de todos esos motivos decorativos, algunos olvidados desde la época antigua, permitieron la aceptación del repertorio grecorromano entre amplias capas de la sociedad, y la expansión del vestido clásico que se dará en los años 30



Figura 9. Logotipo de la casa Vionnet.

Los años 30 y 40: mujeres y diosas

El fin del reinado del traje de noche corto y de la silueta cilíndrica a partir de 1930 permitirá el resurgir del vestir clásico, con una fuerza desconocida desde los años del Directorio y el Imperio. En 1930, la revista *L'Officiel de la Mode*, al comentar las novedades de las diferentes casas de costuras parisinas para esa temporada descubría "una tendencia hacia el



Figura 10. Vestido de Madame Grès, 1948.
Museo del Traje, Madrid (MT103483)

clasicismo y las formas puras griegas" y destacaba a Madeleine Vionnet como la más decidida seguidora de esa tendencia (figura 9). A ella se sumaron otros diseñadores como Patou, Lanvin y especialmente Madame Grès (figura 10). Sus diseños, realizados con telas extremadamente ligeras y al mismo tiempo sencillas, y adecuadas a un tiempo de pro-

funda crisis económica, como el crep, el chiffon o el punto, normalmente en seda o el más barato en rayón, recordaban la sencillez de los quitones y peplos pero escondían una extremada complejidad. Por una parte, sofisticados métodos de corte como el corte al bias desarrollado por Vionnet, y por otra, los complejos métodos por los que la tela era plegada, doblada, drapeada y luego cosida minuciosamente para lograr el efecto de una túnica, lo que creaba un complejo juego de sombras y luces que transformaba a la mujer en una escultura viviente. Si los años 20 habían destacado por sus increíbles bordados y sus deslumbrantes lentejuelas, estos modelos se caracterizan por su desornamentación: la belleza es la de la propia mujer, con un cuerpo modelado por la gimnasia y un rostro perfeccionado con los nuevos maquillajes que se desarrollan en estos años. En palabras de Germaine Monteil, fundadora de Germaine Monteil Cosmétiques Co., "la belleza no es un regalo sino un hábito que se desarrolla día a día" La identidad belleza-salud comienza en estos momentos (en 1930 Prunella Stack funda en Londres la Women's League of Health and Beauty, que organizaba programas de ejercicio en masa en lugares públicos) y los vestidos de Vionnet y Grès pretendían resaltar esa belleza natural y sana identificando la sencillez del clasicismo con una vida sencilla y saludable, como había ocurrido en los primeros años de siglo.

Así, frente a la androginia y la vulgaridad de nuevo rico que caracterizó la moda de los años 20, los 30 imponían una imagen de mujer muy femenina, sensual y arrebatadoramente bella, con una silueta muy curvilínea, y al mismo tiempo extremadamente elegante y sofisticada. La elección de modelos clásicos permitía conseguir este efecto, ya que justificaba los generosos escotes y las espaldas descubiertas, pero con una imagen culta y refinada que remitía a la alta cultura del pasado. Por todo esto, la moda clásica de estos años permitía compatibilizar una imagen

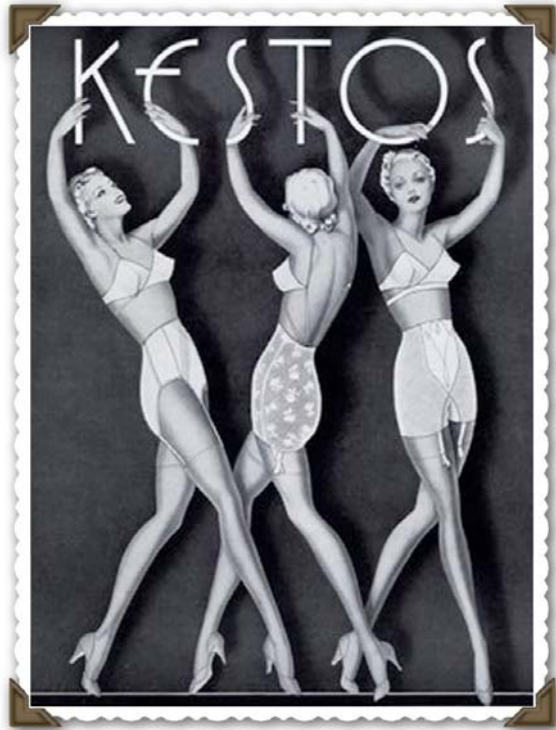


Figura 11. Publicidad del sujetador Kestós, década de 1930.

moderna y al mismo tiempo conservadora, especialmente si se comparaba con la indumentaria de la década anterior, algo que fue determinante para su triunfo en unos años profundamente conservadores como fueron los 30. La mujer se convertía en una diosa, bella y perfecta, que utilizaba su belleza para conseguir sus objetivos. Esta idea de mujer-diosa se encuentra por todas partes en este momento: un ejemplo es la principal marca de sujetadores KESTOS (figura 11), que se publicita como un arma para la belleza de la mujer, y que toma su nombre del cinturón de la diosa griega Afrodita, que hacía que todos los varones se enamoraran de ella. En cuanto al maquillaje, en los labios se marca un profundo "arco de cupido", otra referencia clásica, conscientes de la importancia de los labios en un rostro atractivo, y lo asocian al dios romano del amor.

Esta línea clásica pervivirá en los años 40, y en menor medida en los 50, porque, durante esta

década, el triunfo del "New Look" de Christian Dior volverá a poner de moda la tradición del siglo XIX. Sin embargo, la experiencia del clasicismo de los 30 no se olvidará del todo, y en ocasiones se retomará el drapeado y el pliegado con siluetas "New Look", como en el caso de la irlandesa Sybil Connolly, ya muy alejada del modelo grecolatino.

La posmodernidad

La búsqueda de modernidad desbordada y la influencia de las culturas juveniles hacen que la influencia clásica esté poco presente en la moda de los años 60 y 70. Todo cambia a partir de los 80 y el triunfo de la posmodernidad. La asunción del fracaso de los movimientos de vanguardia en su intento de conseguir una sociedad nueva y moderna lleva a los artistas posmodernos a replantearse su relación con la tradición: no buscan realizar ninguna revolución social sino dedicarse a la



Figura 12. Vestido de Gianni Versace, 1994. Museo del Traje, Madrid (MT101212)

producción artística de forma hedonista y autorreferencial. Si la modernidad pretendía renovar las formas artísticas, la posmodernidad busca recuperarlas y abandonar esa desenfrenada carrera de innovación que había caracterizado a las artes del siglo XX. Esto hace que en las pasarelas (e incluso en el mismo diseñador) convivan multitud de gustos, entre los que destaca la renovación del clasicismo, una tendencia que permite unir las formas grecorromanas, neoclásicas, las de principios del siglo XX y las de los años 30, en una tendencia ecléctica típica de estos años.

Uno de los diseñadores que con mayor consistencia plantea la relectura del canon clásico desde planteamientos posmodernos es el italiano Gianni Versace (figura 12). La influencia de la cultura clásica en sus diseños está presente desde sus primeras colecciones, pero no es una inspiración única, sino que a esta se suman otras renacentistas, barrocas, bizantinas, contemporáneas y otras de la cultura popular americana, en un típico juego posmoderno. Armani recupera el drapeado en la construcción de las prendas y el repertorio

ornamental clásico en su decoración, como por ejemplo la cabeza de medusa, emblema de su firma. En manos de Versace el clasicismo es un vocabulario que permite fabricar el ideal de mujer para el que trabaja el diseñador: una mujer extremadamente sensual y al mismo tiempo fuerte y poderosa, confiada en sus posibilidades, que se basan en su desbordante feminidad, lo que se traduce en la riqueza y elegancia del diseño.

Ya en los 90, la idea de la antimoda, que se fraguó en esta década, y el minimalismo, en muchas de las principales creaciones de este momento, ayudan a que el estilo clásico esté muy presente en las pasarelas. Sirvan como ejemplo los trabajos de la belga Ann Demeulemeester, que mezcla la influencia del vestido clásico con la desornamentación del minimalismo: sus diseños envuelven el cuerpo, lo estilizan y crean una imagen de mujer extremadamente sensual, con muy pocos elementos decorativos y una sobriedad que nos remite a la tradición grecorromana, ahora deconstruida y actualizada.

BIBLIOGRAFÍA

BOUCHER, F.: *Historia del traje en Occidente*. Barcelona, Gustavo Pili, 2009.

KODA, H.: *Goddess. The classical mode*. New York, Metropolitan Museum of Art, 2003.

MENDES, V. y HAYE, V.: *20th Century Fashion*. London, Thames and Hudson, 2003.

COSTANTINO, M.: *Fashion of a decade. The 1930's*. London, B.T. Bastford, 1997.

VV. AA.: *Madame Grès. La couture à l'oeuvre*. París, Paris Musées, 2011.

MODELO DEL MES. CICLO 2014

En estas breves conferencias, que tendrán lugar en las salas de exposición, se analizará e interpretará un modelo de especial importancia entre los expuestos. A los asistentes se les entregará gratuitamente un cuadernillo con el contenido de la conferencia.

Domingos: 12:30 h.

Duración: 30 min.

Asistencia libre

ENERO

Vestido de Manuel Piña
Concha Herranz

FEBRERO

Cierre de pulsera. París, 1775-1781
M^a Antonia Herradón

MARZO

Vestido de Jeanne Lanvin, ca. 1930
Lorena Delgado

ABRIL

Vestido de Jean Paul Gaultier
Juan Gutiérrez

MAYO

Vestido Madame Grès
Rodrigo de la Fuente

JUNIO

Vestido de Jacques Heim
María Azcona

SEPTIEMBRE

Abanico con su caja
Elena Vázquez

OCTUBRE

Traje con polisón, ca. 1870-1875
Lucina Llorente

NOVIEMBRE

Peto de Montehermoso (Cáceres)
Ana Guerrero y Américo Frutos

DICIEMBRE

(Pieza por determinar)
Elvira González

Descubre más sobre la programación del Modelo del mes. Si tienes un teléfono compatible, descárgate un lector de códigos QR.



MUSEO DEL TRAJE. CIPE
Avda. Juan de Herrera, 2. Madrid, 28040
Tel. 915504700 Fax. 915504704
Dpto. de Difusión: difusion.mt.@mecd.es
<http://museodeltraje.mcu.es>



/MT103486/

