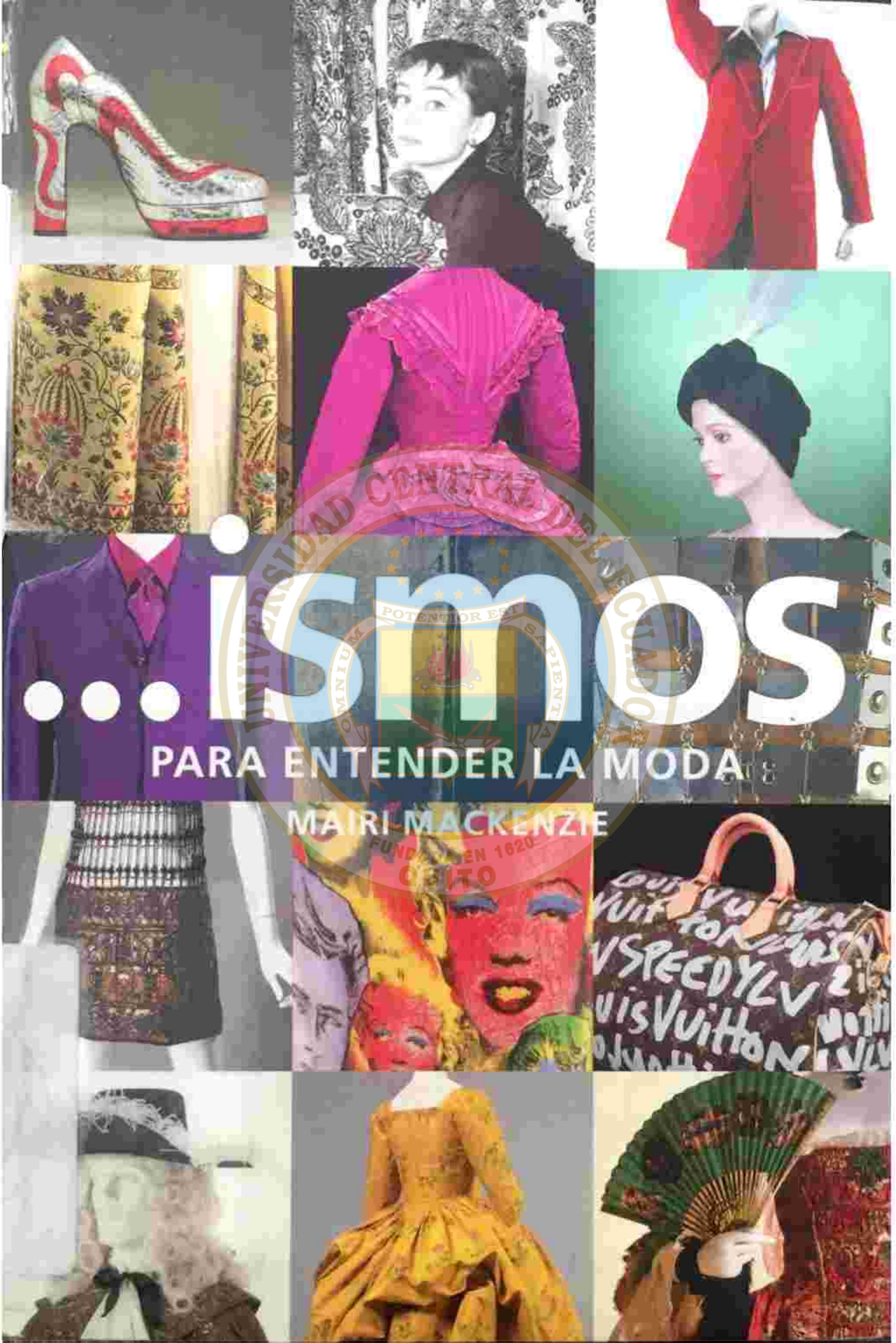


...ismos

PARA ENTENDER LA MODA

MAIRI MACKENZIE

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Sistema Integrado de Bibliotecas
Biblioteca digital UCE
Calle Jerónimo Leyton y Gato Sobral – Cdla. Universitaria
+593 2230757 ext: 808 biblioteca.general@uce.edu.ec

BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii "(…) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (…) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones" y literal vii "La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad".

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA	Biblioteca Facultad de Artes			**PISO**	
				ESTANTE	01
				BANDEJA	14
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		**UNIVERSIDAD**			

El nuevo título de la colección *...ismos* es una guía ilustrada de los principales movimientos que han conformado la historia de la moda occidental desde el siglo XVII hasta el presente. Incluye estilos históricos (rococó o romanticismo), modernos (como el glam y el punk) y otras tendencias como el dandismo, el orientalismo o el minimalismo. Sus capítulos constituyen la introducción perfecta al fascinante mundo de la moda, con especial atención a los movimientos de finales del siglo XX y principios del XXI.

Articulados en orden cronológico y distribuidos en dobles páginas, los apartados que se ocupan de cada «ismo» incluyen una introducción explicando cómo surgió el movimiento, una lista de los diseñadores y personajes relevantes relacionados con él, fotografías de ejemplos representativos procedentes de museos o colecciones donde encontrarlos y diferencias de otros «ismos» con los que comparte o no características. Una obra, en suma, imprescindible para los amantes de la moda y el vestir.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARTES
BIBLIOTECA

FECHA: 2-04-2013 PRECIO: 22.-

DONACION: ..... FACTURA No. 1653

ismos

PARA ENTENDER LA MODA

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO
M156

TURNER

Índice

SIGLOS XVII-XVIII

Introducción 12

Restauración 14

Barroco 16

Rococó 18

Exotismo 22

Naturalismo 24

Moda de la Revolución 26

Neoclasicismo 28

SIGLO XIX

Introducción 32

Dandismo 34

Romanticismo 36

Industrialismo 40

Savile Row 42

Nacimiento de la [illegible] 44

Ritualismo 48

Bloomerismo 50

Prerrafaelismo 52

Esteticismo 54

Racionalismo 56

Arts and Crafts 58

SIGLO XX

Introducción 62

Belle Époque 66

Estilo neoimperio 68

Orientalismo 70

Moda industrial 72

Modernidad 74

Moda de Hollywood 76

Surrealismo 78

Estilo neovictoriano 82

Moda utilitaria 84

NewLook 86

Estilo neoeduardiano 90

Existencialismo 92

Movimiento Boutiqu británico 94

Modaespacial 96

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Glam
98

Romanticismo nostálgico
100

Modas del mundo
102

Retorno a los clásicos
104

Punk
106

Nuevo romanticismo
108

Casualismo
110

Vanguardismo japonés
112

Yuppismo
114

Grunge
118

Deconstruccionismo
120

Posmodernismo
122

Minimalismo
124

SIGLO XXI

Introducción
128

Internet
130

Moda de las *celebrities*
132

Nuevo auge de las marcas
134

Vintage
136

Muerte a la alta costura
138

Globalismo
142

PRELIMINARES Y APÉNDICES

Introducción
6

Cómo usar este libro
8

Glosario de nombres
146

Glosario de términos útiles
151

Cronología de los ismos
156

Visitas recomendadas
158

Créditos fotográficos
159

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Introducción

La moda es el espejo en el que se miran las sociedades en las que existe. Es a la vez un fenómeno cultural y un negocio altamente complejo y, como tal, reflejo de las actitudes sociales, económicas, sexuales y políticas de una época.

La moda no son los vestidos ceremoniales y trajes típicos de una región o país; se caracteriza por el cambio constante e imparable. Siempre está avanzando, impulsada no sólo por la necesidad sino también por un complejo y profundamente intricado sistema al que diferencias de clase social y consideraciones relativas a la novedad y las imposiciones económicas abocan a un cambio constante. Sin embargo ello no quiere decir que la moda sea una mera frivolidad sustentada en un sistema económico moralmente en bancarrota o un pasatiempo de los vanidosos. Tampoco puede afirmarse que la moda afecte sólo a aquellos que eligen participar en ella.

El estudio de la moda es global y no se limita al exclusivo mundo de la alta costura, las marcas de diseño, las revistas de papel cuché y las élites sociales. Los complejos factores económicos, culturales y políticos asociados a la producción y el consumo de moda se reflejan en todos los sectores de la sociedad. Los avances en la producción de moda han sido el motor de la industrialización, urbanización y globalización a gran escala de lo que llamamos era moderna. Asimismo, la moda es parte esencial en nuestra construcción y comunicación de una identidad social, un definidor de clase, sexualidad, edad, etnia y, sobre todo, género del que la lleva, y también expresa las preferencias culturales de un individuo. De hecho, los cambios en la moda y la a menudo reacción extrema del público a los mismos han contribuido a poner de relieve (si no a resolver) prejuicios sociales profundamente arraigados en las comunidades de hombres, mujeres, gays y lesbianas, jóvenes, minorías étnicas y clases trabajadoras.

Este libro es una guía introductoria a los grandes «ismos» que han conformado la historia de la moda desde el siglo XVII hasta la actualidad. Su finalidad es la de proporcionar el contexto, la evolución y las características clave de cada ismo. Las limitaciones de espacio hacen imposible un análisis en profundidad de cada tendencia presentada, y por tanto el lector ha de tomar el libro como un punto de partida para un estudio más exhaustivo. Además, y debido a la magnitud del tema estudiado, muchos momentos de la historia de la moda han tenido que ser excluidos.

La decisión de empezar con el siglo XVII no implica afirmar que fue entonces cuando se originó la moda propiamente dicha, sino que es el momento en que ésta empezó a cobrar fuerza y protagonismo, pero también al hecho de que las prendas que se conservan proceden de este periodo.

Si no se especifica lo contrario, la palabra «moda» hace referencia a ropas vestidas en las sociedades occidentales capitalistas y desarrolladas. En muchas ocasiones varios ismos concurren en una misma época o tienen características y protagonistas comunes. Aunque la división del libro en cuatro capítulos correspondientes a otros tantos siglos es un tanto artificial, sí ayuda a una lectura más estructurada.

Cómo usar este libro

Los símbolos distinguen entre tres tipos de ismos definidos en esta introducción. Ello hace posible diferenciar inmediatamente si se trata de una gran tendencia cultural **GTC**, una tendencia dentro de la moda **TDM** o una a la que, sin existir como tal, han dado nombre los autores y a la que llamamos tendencia definida por los autores **TDA**.

GTC **GRAN TENDENCIA CULTURAL**
Ejemplos: romanticismo, modernidad.
Se trata de ismos donde tendencias que están presentes en otras áreas de la cultura (literatura, música, bellas artes y artes decorativas) son evidentes de forma simultánea en el mundo de la moda. Se trata de los ismos de mayor alcance y dentro de ellos se puede identificar una serie de ismos más específicos y localizados.

TDM **TENDENCIA DENTRO DE LA MODA**
Ejemplos: dandismo, New Look
Se trata de ismos específicos de una moda y hacen referencia a un momento particular o a un grupo definido de personas que trabajan dentro de o representan dicha tendencia.

TDA **TENDENCIA DEFINIDA POR LOS AUTORES**
Agrupa a ismos que nunca han sido etiquetados de forma oficial. Los términos que los describen han sido acuñados específicamente para este libro y proporcionan una definición sucinta pero reveladora del ismo en cuestión.

INTRODUCCIÓN
La primera sección ofrece una breve introducción al ismo y un resumen de sus características principales.

FIGURAS CLAVE
Una relación de los personajes asociados a cada ismo o tendencia. Pueden ser diseñadores, innovadores, iconos de la moda o analistas prominentes.

PALABRAS CLAVE
Son palabras que resumen los principales conceptos, estilos y elementos del ismo. Una explicación contextualizada de los mismos ayudará al lector a situar e identificar cada ismo en cuestión.

DEFINICIÓN PRINCIPAL
Un análisis más detallado del ismo, en el que se explican su importancia e historia así como las ideas y características que lo distinguen de o lo relacionan con otros ismos.

EJEMPLOS CLAVE
Cada ismo se ilustra con uno o dos ejemplos clave que nos muestran sus características principales. Todos proceden de colecciones públicas y de fácil acceso. Debido a la naturaleza frágil de los tejidos y a la necesidad que tienen los museos de hacer rotar sus colecciones permanentes, se recomienda al lector que confirme la disponibilidad de las piezas antes de planificar una visita.

VER TAMBIÉN
Los ismos a menudo se relacionan entre sí. Los que se citan en esta sección comparten métodos o rasgos con el ismo en cuestión.

NO VER
También hay ismos que son antitéticos o incompatibles entre sí. Los citados bajo el apartado «No ver» son de alguna manera discordantes con el ismo que se describe.

El libro también incluye:

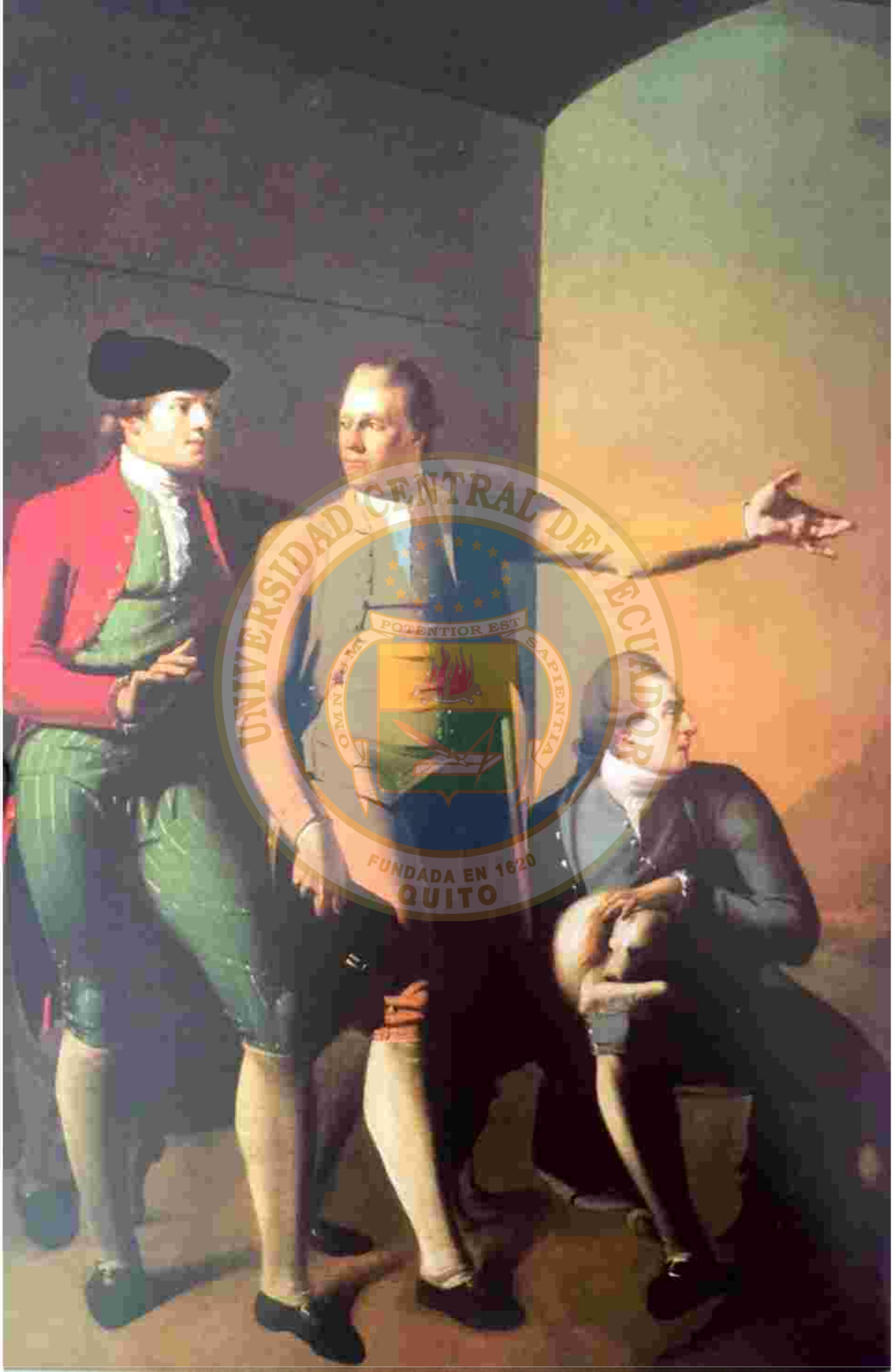
GLOSARIO DE NOMBRES
Todos los diseñadores, innovadores, árbitros e iconos de la moda que aparecen en el apartado de «Personajes clave» están enumerados alfabéticamente para facilitar su localización. Otros nombres que no han sido incluidos en el cuerpo principal del libro aparecen aquí por su contribución al mundo de la moda. «El Glosario de nombres» también incluye, cuando se conocen, fechas de nacimiento y muerte así como el ismo o los ismos con que dicha persona está relacionada.

GLOSARIO DE TÉRMINOS ÚTILES
Recoge los términos que se han empleado en las definiciones así como una selección general de términos que el lector puede encontrar en otras lecturas sobre el tema.

CRONOLOGÍA DE LOS ISMOS
Refleja la duración de todos los ismos contenidos en este libro. Los que son grandes tendencias culturales o tendencias dentro de la moda suelen ser más longevos que aquellos definidos por diseñadores, críticos o historiadores. Existe disparidad de opiniones sobre el inicio de algunos ismos, mientras que otros perviven hasta la actualidad. Las fechas elegidas para representar a estos últimos son por tanto aproximadas.

VISITAS RECOMENDADAS
Información sobre los museos cuyas colecciones permanentes incluyen ejemplos de los ismos tratados. Sin embargo, y debido a la fragilidad de los tejidos y a que los museos tienen que hacer rotar sus colecciones permanentes de forma periódica, se recomienda al lector que confirme la disponibilidad de las piezas antes de planificar una visita.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO


UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

I

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

SIGLOS XVII-XVIII

Introducción

Las artes decorativas de los siglos XVII y XVIII estuvieron dominadas primero por el Barroco y después por el movimiento rococó. Estas grandes tendencias culturales ejercieron un profundo influjo estilístico en la arquitectura, la pintura, la escultura, la música, el diseño de interiores, los textiles y la vestimenta de cada periodo.

Luis XIV; Luis XV; exotismo; mecanización de la industrial textil; *marchandes de modes*; anglomanía; Revolución Francesa

La moda barroca era rígida, ornada y formal, y las telas eran pesadas y estaban dominadas por los diseños curvilíneos típicos de las artes decorativas de la época. El reinado de Luis XIV de Francia (1667-1715) dominó este periodo y sus gustos personales dictaban las tendencias en el vestir en el país y en el resto de Europa. Este monarca era aficionado a los ropajes e interiores ricos y vistosos, y animaba a su corte a imitar sus extravagantes proyectos (muchos de las cuales se veían frustrados por falta de dinero), lo que le ganó el sobrenombre de «rey consumista».

La moda rococó era todavía más caprichosa. Las siluetas no se diferenciaban excesivamente de las vigentes en el Barroco, pero los detalles decorativos eran más sutiles y la ornamentación más delicada. Y si el Barroco reflejaba el temperamento de Luis XIV, el rococó era la expresión del talante de su sucesor, Luis XV.

Dentro de estas grandes tendencias culturales se dieron otras modas pasajeras. Las rutas comerciales con el Medio y Lejano Oriente, que llevaban abiertas siglos, se formalizaron en la década de 1600 y los artefactos, telas y prendas de vestir que se importaban a Europa delataban un gusto desmedido por el exotismo, con influencias interculturales cada vez más evidentes. El algodón indio y la seda china se volvieron tan apreciados que la industria textil europea se modernizó tecnológicamente para poder hacer frente a la creciente demanda.

El inicio de la Revolución Industrial data de principios del siglo XVIII, y aunque su impacto no fue evidente hasta la década de 1800, ya entonces apuntaba una naciente industria de la moda. Un serie de inventos (la lanzadera volante de Kay, la hiladora hidráulica de Arkwright, la mecánica de Hargreaves y el telar mecánico de Cartwright) transformaron la industria textil; los adelantos de la imprenta hicieron que, a partir de la década de 1770, revistas de moda que informaban y difundían los gustos de la corte en el vestir se establecieran en Francia, Inglaterra y más tarde en Alemania. El consumo de moda dejó de ser exclusivo de la aristocracia y las grandes ciudades y se extendió a las clases medias y

rurales gracias a la mejora de los transportes y a la creciente sofisticación de los pequeños comerciantes.

La moda, aunque dominada por la aristocracia, no era patrimonio de las clases altas. La forma de vestir de burgueses y trabajadores reflejaba también tendencias culturales y, hacia finales del siglo XVIII, en parte como resultado de la Revolución Francesa, influyó directamente en los gustos aristocráticos.

Para los hombres, los cambios en la forma de vestir fueron más acusados durante el siglo XVII, en especial en Inglaterra, donde las ropas austeras de la guerra civil cedieron paso a vestimentas voluminosas y altamente adornadas que acompañaron la restauración de Carlos II al trono en 1660. Si embargo, el conjunto formado por calzón, chaleco y chaqueta larga (precursor del moderno tres piezas) se adoptó en Inglaterra, Francia y otras regiones de Europa a partir de la década de 1660 y, con ligeras variaciones en la tela y el estampado, fue la vestimenta masculina dominante hasta la Revolución Francesa.

El siglo XVIII terminó en 1789 con dicha revolución, un acontecimiento que actuó como catalizador de grandes cambios en el terreno de la moda. La forma de vestir se politizó y pasó a encarnar la ideología igualitaria de la Revolución. El artificio y la ostentación característicos de la moda del Antiguo Régimen desaparecieron y se impusieron telas más sencillas, siluetas naturales y el sentido práctico en el vestir. Estos cambios no se produjeron de la noche a la mañana; de hecho ya había comenzado a aparecer un rechazo sutil a la ostentación en el vestir a partir de la década de 1770, con una tendencia claramente naturalista y la adopción por parte de Francia de las ropas deportivas inglesas, que resultó en una ola de anglomanía.

↑ Peter Lely, *The Duke and Duchess of Lauderdale*, 1675. Óleo sobre lienzo; National Trust, Ham House, Richmond-upon-Thames, Twickenham, Inglaterra
Los retratos de los siglos XVII y XVIII son una excelente fuente de información sobre las modas en el vestir. En este del duque y la duquesa de Lauderdale, la riqueza de las vestimentas refleja su poderoso estatus social en la Inglaterra de la Restauración.

← *Robeà la française*, h. 1760.
Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Conocido en España como «bata», la *robe à la française* o «vestido a la francesa» se convirtió en el atuendo preferido de las mujeres de mediados del siglo XVIII. La parte delantera es larga y abierta, lo que permite ver la falda que hay debajo y el peto. La seda delicadamente ornamentada incorpora características típicas del periodo rococó y su color fue muy popular durante todo el siglo XVIII.

COLECCIONES CLAVE
AUSTRIA Modesammlung des Historischen Museums, Viena
ESCOCIA National Museum of Costume, Shambellie House, Dumfries y Galloway
ESPAÑA Museo del Traje, Madrid
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París; Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon
INGLATERRA Fashion Museum, Bath
ITALIA Galleria del Costume, Palazzo Pitti, Florencia
JAPÓN Kyoto Costume Institute, Kioto

FACULTAD DE ARTES SIB - UCE

Restauración

En 1660 Carlos II de Inglaterra fue restaurado al trono, después de once años de exilio en Francia, en la corte de Luis XIV. El estilo pomposo y extravagante que acompañó la Restauración estaba influido por la moda francesa, pero también encarnaba el triunfo ideológico del frívolo monarca sobre la puritana Commonwealth (Mancomunidad) de Oliver Cromwell.

OLIVER CROMWELL (1599-1658); **JOHN EVELYN** (1620-1706); **CARLOS II** (1630-1685); **SAMUEL PEPYS** (1633-1703); **LUIS XIV** (1638-1715)

calzones-enagua; *cannons*; jubón; peluca; chaleco

El tumultuoso paisaje político de la Inglaterra del siglo XVII encontró una expresión propia en la moda de la época. Si bajo el gobierno del puritano Oliver Cromwell la austeridad en formas y color era la nota dominante, la Restauración al trono del exiliado Carlos II en 1660 trajo consigo una moda caracterizada por la ostentación y los excesos ornamentales. La moda masculina en particular se volvió cada vez más suntuosa, y un testigo de la época habla de «una tendencia extrañamente afeminada en que los hombres aspiran a imitar a las mujeres en su atuendo». Metros y metros de lazos, encajes, cintas y borlas adornaban el vestido típico del aristócrata inglés.

Los voluminosos calzones-enaguas, que se vestían antes de la Restauración y se conocían con el nombre de «calzones rhingrave», se convirtieron en prenda de uso universal a partir de 1660. Se adornaban profusamente y eran tan anchos (en ocasiones hasta 1,8 metros), que se confundían con una falda. A la altura de la rodilla, las medias se remataban con unos

↓ **Traje de caballero** con capa a juego, década de 1670. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Esta indumentaria compuesta de abrigo, chaleco y calzones relativamente ajustados puede considerarse precursora del traje de chaqueta moderno. Representa los intentos por reformar el estilo de vestir inglés y distinguirlo de la moda francesa de la época ocurridos bajo el reinado de Carlos II.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

adornos llamados acañonados o *cannons*, vistosos festones de encaje o cinta que caían en cascada desde la parte superior de las botas que llegaban a la rodilla. El jubón, una chaqueta corta y entallada, se llevaba sobre una camisa vaporosa. Remataban el efecto pelucas llamativas y espesas. La más popular de éstas era de pelo largo con una marcada raya en medio y gruesos tirabuzones que caían en cascada sobre los hombros. Ésta fue la moda hasta principios de 1700.

En lo que pretendía ser una ruptura con la prevalencia de la moda francesa, a partir de 1666 Carlos II hizo un esfuerzo explícito por reformar el vestido masculino e introdujo en la corte un prototipo del moderno traje de tres piezas. Basado en un atuendo tradicional persa, constaba de un chaleco largo que se llevaba bajo una casaca de la misma longitud (evolución del jubón) y calzones relativamente estrechos. Cronistas de la época como Samuel Pepys o John Evelyn nos han legado en sus escritos valiosos testimonios de estos estilos en el vestir.

Y si la moda masculina experimentó una transformación radical, en el caso de las mujeres los estilos adoptados durante la Restauración suponían sólo pequeñas modificaciones a aquellos usados bajo la monarquía Estuardo anterior. Los vestidos (hasta 1680) seguían consistiendo en una falda y un corpiño alargado y de cintura baja. Sin embargo, durante la Restauración estos corpiños se volvieron más estrechos y alargados por la parte delantera, mientras que los escotes amplios y profundos se remataban con encaje o una banda de lino.

↑ Vestido de tela de plata, 1660-1670. Fashion Museum, Bath, Inglaterra
Uno de los pocos testimonios gráficos que han sobrevivido de la moda de la Restauración. Destinado probablemente para las grandes ocasiones, el vestido es de un material extremadamente frágil, una seda color crema finamente tejida con hilo de plata y ribeteada de encaje. Los vestidos de este periodo constaban de varias piezas. La silueta de la imagen es típica de la época y representa un fuerte contraste con la indumentaria masculina.

OTRAS COLECCIONES
BÉLGICA Modemuseum, Hasselt
EE UU The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
INGLATERRA Museum of London, Londres

Barroco; rococó; nuevo romanticismo

moda de la Revolución; neoclasicismo; minimalismo

Barroco es el nombre del estilo que dominó la moda, el arte y las artes decorativas durante todo el siglo XVII y parte del XVIII. Caracterizado por la abundancia de ornamentación, los diseños curvilíneos, la ostentación y la rigidez, estuvo íntimamente asociado al reinado de Luis XIV en Francia. Tras su muerte en 1715, el boato y la formalidad barrocas dieron paso a las formas ligeras y caprichosas del rococó.

LUIS XIV (1638-1715); **JEAN-ANTOINE WATTEAU** (1684-1721); **ANGÉLIQUE DE FONTANGES** (1661-1681)

decorativo; pesado; ornado; rígido; formal; *mantua*; *robe a la française*; vestido watteau

El término «barroco» lo acuñaron en el siglo XIX historiadores del arte para referirse despectivamente a lo que consideraban un estilo grotesco y vulgar, carente de la contención propia de la verdadera elegancia. La historia ha sido más benévola, y hoy el Barroco se ve como un periodo de gran ornamentación, exageradas curvas, pesados tejidos y melancólica ostentación.

La silueta básica para hombres y mujeres no cambió radicalmente durante el Barroco, pero el detalle decorativo perdió su ligereza y se volvió más formal y recargado. Así reflejaba el temperamento del ya anciano rey sol, Luis XIV, cuyo reinado (1661-1715), marcó este periodo.

Hacia finales del siglo XVII, para las ocasiones formales, las mujeres vestían una *mantua* o túnica, que se había hecho popular alrededor de 1680, en forma de sencillo sobrevestido de inspiración oriental y que se llevaba encima de un corpiño sin ballenas y hecho a medida. Sin embargo, su diseño evolucionó y se convirtió en un vestido de tres piezas adecuado para la corte. El sobrevestido (la *mantua* propiamente dicha) estaba hecho de una sola pieza que iba de los hombros al bajo y las faldas se recogían a los lados dejando ver una enagua (hoy la llamaríamos falda) del mismo o distinto color y de cola más larga. Una rígida pechera triangular definía la silueta. Los detalles decorativos eran abundantes e (imitando la moda masculina de las extravagantes pelucas) se hicieron muy populares los tocados *à la Fontange* (llamados así por la marquesa del mismo nombre, amante de Luis XIV), una gran cofia rígida adornada con cintas y encaje almidonado.

En los ambientes más informales, entre 1705 y 1715 se popularizó el vestido tipo bata o saco, también conocido como vestido watteau, en alusión a las

vestimentas que el pintor francés gustaba de incluir en sus retratos. Eran vestidos con caída libre y una parte a base de pliegues y suelta que descendía desde los hombros hasta el dobladillo inferior de la falda.

La indumentaria masculina experimentó una transformación relativamente mayor en este periodo. Los perifollos, encajes y cintas que caracterizaron el primer Barroco fueron sustituidos por un estilo mucho más rígido y encorsetado que hacía que los hombres parecieran una prolongación de la tapicería de los muebles en que se sentaban. Además, las pelucas adquirieron proporciones exageradas y en ocasiones muy incómodas. Sin embargo, la principal innovación del periodo fue la adopción, inspirada en el vestido tradicional persa, del conjunto de tres piezas formado por calzón, chaleco y casaca. Era el precursor del moderno traje de chaqueta.

← **Casaca bordada en paño inglés de sir Thomas Kirkpatrick, h. 1720. Fashion Museum, Bath, Inglaterra**
Este conjunto pesadamente bordado en plata, de color sombrío y rígido tejido data de alrededor de 1720 y representa el atuendo masculino típico del Barroco tardío. Se usaba para las ocasiones formales y se trata de un estilo introducido por Carlos II en 1666. La casaca sin cuello, entallada y larga hasta la rodilla, se llevaba con chaleco y calzones. Estaba inspirado en la indumentaria tradicional persa.

↓ ***Mantua*, corpiño y enagua de mujer, h. 1700. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, California, Estados Unidos**
Si la moda y los tejidos propios del Barroco eran rígidos, pesados y de ornamentación recargada, los accesorios que los acompañaban eran igualmente elaborados. La *fontange* o *commode*, como se lo conocía en Inglaterra y las colonias, era un alto armazón terminado en pico hecho de hileras de encaje almidonado, alrededor del cual se peinaban los cabellos. El maniquí de la ilustración lo lleva con un vestido de fiesta. El nombre del tocado se debe a Marie Angélique de Scorailles de Rousille, marquesa de Fontanges, que fue amante de Luis XIV. En una ocasión perdió su cofia mientras montaba a caballo e improvisó un peinado atando sus cabellos con una cinta, creando así un estilo que dominaría los tocados de las damas entre 1680 y 1715.

OTRAS COLECCIONES
ALEMANIA Bayerische Nationalmuseum, Múnich
AUSTRIA Wien Museum, Viena
EE UU Arizona Costume Institute, Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona; Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
INGLATERRA Victoria and Albert Museum, Londres
ITALIA Galleria del Costume, Palazzo Pitti, Florencia
JAPÓN Kobe Fashion Museum, Kobe

Restauración; rococó; exotismo

Industrialismo; modernidad, moda utilitaria

UNIVERSIDAD ... FUNDADA EN 1620 QUITO

El término «rococó», forma jocosa del vocablo francés *rocaille* (rocalla), coincidió en líneas generales con el reinado de Luis XV (1715-1774). Se trata de un estilo decorativo y lúdico que encontró su expresión en la arquitectura, el interiorismo y las modas de aquel periodo, sobre todo en Francia. Se diferenciaba de la pompa y rigidez barrocas por su refinamiento, alegría, delicadeza y primor.

LUIS XV (1710-1774); MADAME DE POMPADOUR (1721-1764)

robe à la française; corpiño; *échelle*; armonía; embellecimiento; frivolidad

De menor escala y más refinado que el Barroco, el rococó se caracterizó por un uso florido de motivos inspirados en la naturaleza, curvas sinuosas, colores sutiles y ornamentación delicada. Este estilo, que también se reflejó en la arquitectura, la pintura y las artes decorativas, encontró su expresión natural en la moda, que en este periodo se elevó a la categoría de arte y fue objeto del mayor interés y atención.

El vestido rococó por excelencia fue la *robe à la française*, una evolución de la *robe volante* o bata que, en lugar de caer recto desde los hombros, ahora llevaba dos pinzas sueltas en las costuras traseras que le conferían sensación de amplitud. El cuerpo delantero era entallado y con un remate en forma de uve al que se acoplaba una pechera rígida y triangular. Ésta seguía la forma del escote y solía estar profusamente adornada, por lo general con festones de lazos (*échelles*) o ricos bordados. Los sobrevestidos iban abiertos por delante, dejando ver la falda del mismo tejido y decorada de forma similar.

Los corsés y miriñaques servían para estrechar las cinturas y ampliar las faldas. El miriñaque o *pannier* (cesta), era un armazón que servía para dar forma a las faldas. Se empezó a usar alrededor de 1720 y marcó la silueta femenina hasta pasada la década de 1770, cuando una tendencia hacia el naturalismo inspiró el rechazo a lo artificioso y superfluo.

Esta silueta sin embargo no se diferenciaba drásticamente de la que había dominado el periodo barroco. Lo que distinguía en realidad al rococó eran los detalles decorativos. Los puños exagerados de encaje almidonado son reemplazados por gasas fruncidas más finas y delicadas, llamadas *engageantes*; las pesadas y oscuras telas del Barroco se sustituyen por telas delicadas y de colores suaves y armónicos, a menudo influidas por la tendencia paralela del exotismo. Los accesorios se vuelven esenciales e incluyen abanicos, bolsillos ricamente decorados pero ocultos (y nunca mostrados en público), tocados y chales. Las guarniciones y ribetes de cinta, plumas, felpilla y flores artificiales son también centrales a la moda rococó.

→ ***Robe à la française*** **con brocado de seda, h. 1760. Kyoto Costume Institute, Kioto, Japón**
Los adelantos técnicos que hicieron posible la producción de finas sedas en la ciudad francesa de Lyon fueron determinantes en el auge de la moda rococó. Apoyado por el gobierno de Francia, el negocio de la seda experimentó grandes avances, produciendo tejidos de tal belleza que se convirtieron en un bien preciado en toda Europa. El brocado de seda naranja empleado en esta *robe à la française* lleva un estampado floral. La naturaleza era fuente de inspiración constante en los estampados de este periodo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1826 QUITO

Madame de Pompadour, amante de Luis XV, era la perfecta encarnación del rococó, estilo que contribuyó a popularizar. Retratos en que aparece envuelta en delicadas felpillas y vaporosos encajes capturan con gran exactitud el espíritu que animaba esta moda.

Los hombres solían vestir el *habità la française*, un conjunto de abrigo entallado, chaleco y calzón. Se completaba con medias de seda, camisa con chorreras y puños decorados y una corbata elaboradamente anudada. La exquisitez y el colorido de los tejidos se realzaban con bordados de gran delicadeza y elegancia.

En cuanto a las mujeres, las guarniciones tenían gran importancia, de modo que un atuendo no estaba completo sin encajes de gasa y ornados botones.

La costumbre de empolvar los cabellos era común a ambos sexos, al igual que el uso de lazos, flequillos, hebillas, zapatos de tacón y cosméticos. Aquélla fue la última vez en la historia en que hombres y mujeres compartieron los excesos decorativos.

A partir de 1770 la moda rococó comenzó a decaer. En la corte, la gracia y la elegancia dieron paso a una vulgaridad basada en el artificio y el exceso. En el resto de lugares, la creciente insatisfacción con el Antiguo Régimen se tradujo en un rechazo a las indumentarias cortesanas y en una defensa de una mayor naturalidad.

← *Mantua* de seda en color crema, 1740-1745. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Los miriñaques, que se llevaban bajo las faldas, dictaban la silueta y el volumen de las mismas y variaban en forma y tamaño. En la corte se preferían elípticos y de gran amplitud. Conforme la moda fue cayendo en el exceso, el miriñaque se dividió en dos partes, una para cada cadera. Los más exagerados podían medir varios metros a cada lado, lo que impedía a las mujeres que los llevaban entrar en una habitación, a no ser de lado. También hacían difícil sentarse en el teatro o en eventos sociales y garantizaban que una mujer ocupara tres veces más espacio que un hombre.

OTRAS COLECCIONES
BÉLGICA Mode Museum, Amberes
EE UU The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París; Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon; Musée de l'Histoire de France, Versalles
ITALIA Galleria del Costume, Palazzo Pitti, Florencia
SUECIA Nationalmuseum, Estocolmo

Barroco; exotismo; romanticismo

bloomerismo; nuevo auge de las m... moda espacial

FACULTAD DE ARTES
SIB - UCE

El exotismo en moda es la introducción de un estilo o costumbre procedente de otro país unido a una fascinación por lo que tiene de diferente. Influido por los crecientes lazos comerciales entre Europa y el Lejano Oriente, así como por el uso de prendas de vestir «exóticas» en el teatro popular, esta moda se extendió a las telas, la decoración de superficies, las siluetas y los accesorios en Europa durante el siglo XVIII.

MADAME DE POMPADOUR (1721-1764); CHRISTOPHE-PHILIPPE OBERKAMPF (1738-1815)

motivos chinescos; sedas llamativas; *Toile du Jouy*; oriental

Siempre hambrienta de novedades, la moda europea ha recurrido a menudo a los disfraces, las artes decorativas y las culturas lejanas, en especial orientales, como fuente de inspiración. Los lazos comerciales entre el Viejo Continente y el Lejano Oriente se consolidaron a finales del siglo XVII, propiciando la importación de artefactos y textiles y una admiración desenfrenada por el exotismo que perduró hasta finales del siglo XVIII.

El exotismo se hizo sentir especialmente en las telas. El gusto rococó por el refinamiento y la armonía de los detalles estaba encarnado a la perfección por las sedas chinas exquisitamente pintadas con representaciones naturalistas de plantas en flor, hojas y pájaros. Inspirándose en la belleza de las telas chinas, los fabricantes europeos decidieron crear sus propias telas «chinas» y los estampados de algodón, a precios más asequibles, pronto se hicieron muy populares. Esto formaba parte de una pasión generalizada por todo lo chino, la versión occidental de un exotismo asociado a Oriente proviniente de la imaginación.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR EST SAPIENTIA FUNDADA EN 1620 QUITO

Esta tendencia se extendió a la decoración de interiores. La sedas exóticas, tejidas en Italia, Inglaterra y Francia, eran un extraña combinación entre elementos barrocos y chinos e hicieron furor a partir de 1700.

Las telas indias llamadas cretonas y *toile peinte* (tela pintada), también fueron muy apreciadas en Francia. Impulsada por los adelantos en química e ingeniería, la producción francesa de las llamadas *indiennes* despegó a partir de 1759. La más famosa de éstas fue la llamada *toile du Jouy* (tela de fondo blanco con un estampado muy elaborado), introducida por el industrial textil Christophe-Philippe Oberkampf en la localidad francesa de Jouy-en-Josas, en 1762.

Madame de Pompadour, amante oficial de Luis XV, contribuyó sobremanera a difundir esta nueva moda, y gustaba de retratarse con vestidos de seda china fabricada en Lyon, entonces capital de la seda francesa.

A partir de 1772 se sucedieron una serie de estilos, todos ellos con nombres alusivos a un origen exótico. Los vestidos a la polonesa, *à la lévite*, a la turca y a la sultana... todos ellos evocaban a Oriente pero en realidad respondían a las convenciones occidentales y su exotismo se limitaba al nombre.

La Revolución Francesa en 1789 interrumpió momentáneamente la tendencia al exotismo en el vestir, pero ésta resurgió, bajo una nueva forma, hacia finales del siglo XIX, y desde entonces ha constituido una influencia duradera en la moda de los siglos XX y XXI.

← **Polonesa de seda china pintada, h. 1770. The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos**
La *robe à la polonaise* (llamada «polonesa» en España) se puso de moda en la década de 1770. Se llamaba así porque la falda se abullonaba en tres partes mediante un cordón deslizante en alusión a la primera división de Polonia en tres países en 1772.

↓ ***Banyan* de algodón acolchado, h. 1780. Gallery of Costume, Platt Hall, Manchester, Inglaterra**
En ocasiones la moda europea incorporaba prendas no occidentales. Entre éstas el *banyan* fue especialmente popular. Llamado así por una casta de mercaderes del subcontinente indio, se trataba de un cómodo y amplio batín o quimono muy de moda a partir de principios del siglo XVII, pero que después evolucionó a una prenda más entallada y similar a un abrigo masculino. Tradicionalmente cosidos con lino indio, pronto empezaron a fabricarse también en vistosas sedas, algodón estampado y lana bordada. El *banyan* se convirtió en símbolo de riqueza y estatus, y los caballeros gustaban retratarse con uno puesto.

OTRAS COLECCIONES
CANADÁ Textile Museum of Canada, Toronto
CHINA Museo Textil de Nantong, Nantong
EE UU Indiana State Museum, Indianápolis, Indiana; Philadelphia Museum of Art, Filadelfia; Pennsylvania Textile Museum, Washington DC
FRANCIA Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon
INDIA The Calico Museum of Textiles, Ahmedabad
JAPÓN Museo Nacional de Nara, Nara

rococó; orientalismo; modas del mundo

ritualismo; Savile Row; punk

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM ORIENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

El naturalismo dominó la moda francesa a partir de 1780. Se definía por un rechazo al artificio y la extravagancia y defendía la simplicidad, la comodidad y la funcionalidad. Era una manifestación del creciente resentimiento del pueblo francés hacia sus monarcas.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712-1778); **MARÍA ANTONIETA** (1755-1793); **ELISABETH LOUISE VIGÉE LE BRUN** (1755-1842)

regreso a la naturaleza; simplicidad; anglomanía; *robe à l'anglaise*; *redingote*; *chemise à la reine*

La moda del periodo rococó, aunque refinada, desenfadada y elegante, estaba marcada por el artificio. El frufrú de los encajes, las cintas y los lazos, el susurro de las sedas y el uso de polvos, cosméticos y pelucas por parte de hombres y mujeres se combinaron para crear una moda que debía más a la técnica que a la naturaleza. Sin embargo, a partir de la década de 1770 los perifollos propios del rococó quedaron relegados para las grandes ocasiones y la moda experimentó una vuelta a la naturalidad y a la sencillez.

Un número de adelantos sociales, políticos y culturales precipitaron esta transición a la informalidad en el vestir. El rechazo de la estructuras y convenciones impuestas, popularizado por Jean-Jacques Rousseau, coincidió con una creciente antipatía hacia la aristocracia privilegiada. La simplificación de la vestimenta era un rechazo simbólico a la estructura de estamentos sociales existente y a la desigualdad que ésta implicaba. Además, ajenas a la revolución que se avecinaba, las mujeres francesas adoptaron el atuendo revolucionario vestido por las mujeres norteamericanas durante la Guerra de Independencia (1775-1882). Los peinados *à la philadelphie* y vestidos de sencillo algodón en el tono llamado «gris americano» se convirtieron en los predilectos de quienes renegaban del artificio rococó.

Además, una anglomanía creció en paralelo a la convicción de que Inglaterra era la tierra de la libertad. A partir de 1778, para las ocasiones formales las mujeres escogían la *robe à l'anglaise*, una alternativa más práctica y menos ostentosa que las formas rígidas de la *robe à la française*. Las ropas que tradicionalmente se habían vestido en Inglaterra para las actividades al aire libre se convirtieron en el atuendo diario y a la moda. El *redingote*, vocablo derivado de la pronunciación francesa de *riding coat* (chaqueta de montar), era una prenda con cuello, solapas y mangas largas y ajustadas que se combinaba con un corpiño entallado y una falda larga. Los hombres adoptaron sombreros, botas y chaquetas confortables inspirados en las ropas de montar, despojadas de todo adorno superficial como medias de seda o pelucas.

Como para subrayar la vulgaridad del estatus social, la moda en la corte se volvió exageradamente ostentosa. Los peinados de las mujeres alcanzaron dimensiones ridículas e incluían a modo de ornamentos galeotes, carrozas y escenas pastorales, convirtiéndose en caldo de cultivo de parásitos, atraídos por la pasta de harina empleada para sujetarlos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

Philip Wickstead, *The Grand Tour Group*, 1772-1773. Óleo sobre lienzo; National Trust, Springhill, The Lenox-Conyngham Collection, Magherafelt, Condado de Londonderry, Irlanda del Norte
El *Grand Tour*, un largo viaje por Europa que los nobles ingleses solían emprender con propósitos educativos, sirvió para diseminar la moda británica por el continente. Las líneas limpias y funcionales del abrigo y la chaqueta que vestían hombres y mujeres ingleses respectivamente para montar a caballo contrastaban fuertemente con la moda continental, más recargada.

Camisa de muselina, década de 1780. Gallery of Costume, Platt Hall, Manchester, Inglaterra
La *chémise à la reine*, popularizada por María Antonieta y parecida a las prendas de igual nombre que se utilizaban como ropa interior, fue la gran innovación en la moda femenina a finales del siglo XVIII. Estaba hecha de sencilla muselina blanca o algodón, tenía una cintura alta, mangas abullonadas y llegaba al suelo. Un retrato que pintó Elisabeth Louise Vigée Le Brun de María Antonieta lanzó el estilo, pero también despertó numerosas críticas que alegaban que se trataba de un atuendo vulgar y poco decoroso. Sin embargo, pronto se convirtió en la moda dominante hasta el regreso del corsé, en la década de 1820.

OTRAS COLECCIONES
EE UU The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, California
FRANCIA Musée du Costume, Avallon
INGLATERRA Victoria and Albert Museum, Londres
ITALIA Galleria del Costume, Palazzo Pitti, Florencia
JAPÓN Kyoto Costume Institute, Kioto
PORTUGAL Museu Nacional do Traje e da Moda, Lisboa

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

moda de la Revolución; neoclasicismo; dandismo

Restauración; Barroco; glam; punk; vanguardismo japonés

Moda de la Revolución

← Conjunto masculino de camisa y pantalón de lino; enagua y chaqueta de mujer, década de 1790.
Kyoto Costume Institute, Kioto, Japón
La moda servía para identificar a aquellos que apoyaban el nuevo orden social. Se abandonaron las medias de seda y los calzones a favor del atuendo típico del hombre trabajador, con pantalones largos hechos de velarte, una sencilla camisa y (aunque no aparece en la imagen) una chaqueta roja y corta llamada carmañola. También llevaban una escarapela tricolor (blanca, roja y azul), una gorra frigia y zuecos. Los que vestían así eran conocidos como *sans-culottes* (sin calzones). Por su parte, las mujeres también vestían prendas sencillas y hechas de materiales naturales.

La Revolución Francesa sirvió de catalizador para un cambio radical en la moda popular. Las líneas ostentosas y poco naturales del periodo rococó dieron paso a la simplicidad y la naturalidad que ejemplificaban la ideología igualitaria de la Revolución.

JACQUES-LOUIS DAVID (1748-1825); **LUIS XVI** (1754-1793); **MARÍA ANTONIETA** (1755-1793); **MAXIMILIEN ROBESPIERRE** (1758-94)

simplicidad; naturalismo; ideología; Reinado del Terror; *sans-culottes*

Los orígenes del descontento que culminó con la Revolución Francesa de 1789 fueron varios. Las hambrunas, el desastre económico y el resentimiento contra las extravagancias de la corte de Luis XVI y María Antonieta (resumido en su frase apócrifa: «Que coman pasteles») fueron todos factores de peso.

La desigualdad que había caracterizado el Antiguo Régimen fue erradicada y la moda se politizó expresamente con el fin de promover y encarnar los ideales del nuevo orden. Las sedas se reemplazaron por algodón, la silueta se simplificó y la ostentación decorativa se dejó de lado. Fue un cambio no sólo ideológico: la necesidad de distanciarse de la corte se tornó cuestión de supervivencia durante el Reinado del Terror (septiembre de 1793 a julio de 1794), cuando los enemigos del Estado eran ejecutados por orden de Maximilien Robespierre.

Sin embargo, no hubo una ruptura total con la moda francesa anterior a la

Revolución; en lugar de ello ésta vino a consolidar la que ya había sido una tendencia diferenciada. Para las mujeres, el naturalismo que había empezado en la década de 1770 continuó hasta evolucionar al estilo neoclásico que dominó la época del Directorio (1795-1799) y el Imperio (1799-1820). Además, como en un presagio de la inminente revolución, las mujeres francesas adoptaron la moda creada por las norteamericanas durante la Guerra de Independencia (1775-1782). Los peinados *à la philadelphie* y los vestidos de sencillo algodón en el llamado «gris americano» hicieron furor entre quienes habían rechazado los corsés, los miriñaques y las pelucas empolvadas del rococó.

Para los hombres, el credo igualitario de la Revolución estaba encarnado en el atuendo de los *sans-culottes* (literalmente los «sin calzones»). Los testimonios varían, pero es probable que esta indumentaria estuviera estrictamente limitada a los hombres trabajadores y a los que salían a la calle a protestar. El atuendo «posrevolución», una adaptación del traje de montar inglés compuesto de casaca y pantalones, se convirtió en el uniforme de las clases medias y altas. Paradójicamente, el rechazo de las ropas lujosas que simbolizaban la estratificación social y la opresión causó enormes daños a las industrias textil y de la moda francesas. Y quienes más perjudicados resultaron fueron los hombres y mujeres trabajadoras.

El idealismo dogmático que caracterizó la primera parte de la Revolución fue sucedido por el periodo del Directorio, y la sociedad volvió a experimentar un interés por la moda y por lo novedoso. Las publicaciones de moda reaparecieron y el estilo neoclásico, en el que resonaban los principios de la antigüedad griega y romana, pasó a dominar la moda hasta 1820.

← Jacques-Louis David, *Retrato de Pierre Seriziat* (1757-1847), cuñado del artista, 1795. Óleo sobre tabla; Louvre, París, Francia
Este retrato, obra del artista neoclásico por excelencia Jacques-Louis David, ilustra la indumentaria típica del caballero elegante en 1795, al término del primer periodo de la Revolución Francesa. La finura de las líneas del pantalón ajustado, la chaqueta de cuello alto y doble solapa y el chaleco cruzado representan el prototipo de lo que más tarde se convertiría en el atuendo masculino tradicional.

OTRAS COLECCIONES
FRANCIA Musée du Costume, Avallon; Musée de l'Histoire de France, Versalles; Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París; Musée des Tissus et des Arts décoratifs, Lyon

neoclasicismo; bloomerismo; racionalismo; modernidad; moda utilitaria; grunge

Restauración; Barroco; romanticismo; nuevo romanticismo

Neoclasicismo

El neoclasicismo (1795-1820), también conocido como estilo imperio, fue una moda contenida, relativamente sencilla y lineal inspirada en la antigüedad griega y romana. Podría afirmarse que esta ruptura radical con las vestimentas rígidas y exageradamente recargadas del periodo rococó venia a reflejar los principios democráticos de la recientemente creada república francesa tras la revolución.

JACQUES-LOUIS DAVID (1748-1825); CONDE SPENCER (1758-1834); MADAME RÉCAMIER (1777-1849)

Directorio; imperio; clasicismo; griego; romano; Antigüedad; retículas; cachemira

El neoclasicismo había estado presente en la moda femenina desde 1760. La camisa, una sencilla prenda de algodón que tomaba su nombre de la prenda de ropa interior de igual nombre, supuso una ruptura decisiva con los estilos encorsetados y recargados del rococó. Casi transparente y con mangas cortas y recogidas, escote bajo y una forma tubular y amplia, poco a poco evolucionó al estilo neoclásico que habría de dominar la moda desde 1795 hasta alrededor de 1820.

Basadas en las túnicas de la antigua Grecia, las telas eran sencillas y diáfanas: muselina, gasas ligeras de algodón y percal creaban un efecto drapeado que imitaba a los estilos clásicos. Dichos tejidos también servían para subrayar la diferencia entre la moda neoclásica y las rígidas ropas que había venido a reemplazar. Los talles se desplazaron hacia arriba, justo debajo del pecho, se abandonaron los corsés y una sencilla camisa hacía las veces de ropa interior. Los escotes eran por lo general cuadrados, pero siempre bajos. La decoración solía ser a base de bordados de colores neutros y los zapatos, de acuerdo con la nueva forma de vestir, eran planos, ligeros y también escotados.

La ligereza y relativa sencillez de esta indumentaria tuvo también consecuencias de orden práctico. Ya no era posible incluir bolsillos ocultos en las faldas, de modo que las mujeres se veían obligadas a llevar pequeños bolsos o sacos. Por lo general

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

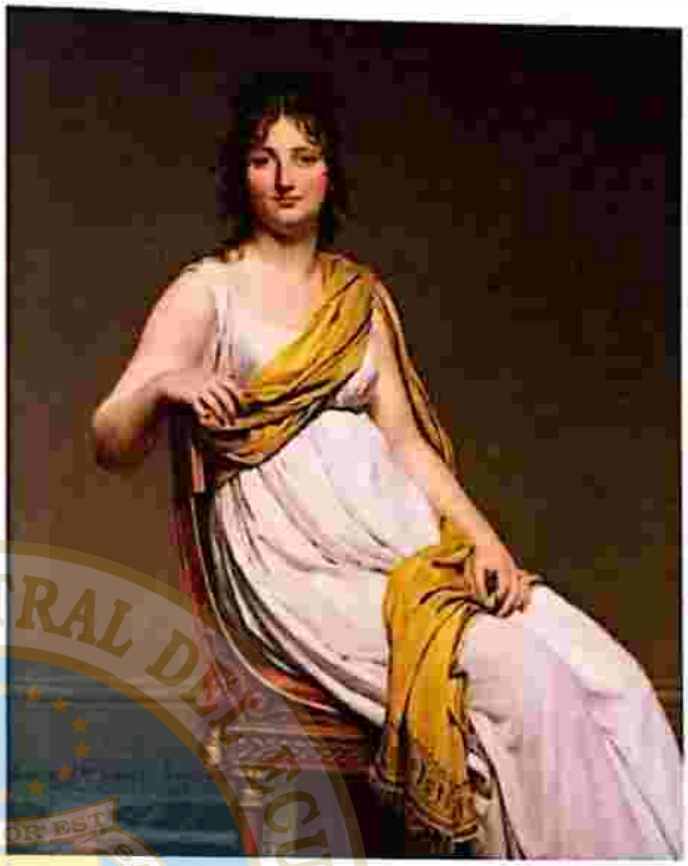
fruncidos y con un cordón a modo de asa, estaban hechos de multitud de tejidos y en gran variedad de estilos, imitando los objetos más diversos, desde piñas a conchas o cestas.

El clásico vestido vaporoso neoclásico no resultaba adecuado para los crudos inviernos europeos, por lo que se hizo necesario diseñar prendas de abrigo y accesorios. Los chales de cachemira se hicieron muy populares (y vitales para combatir el frío). Originalmente importados de India, pronto se empezaron a producir en las fábricas de la ciudad escocesa de Paisley, y su distintivo diseño pronto se incorporó en retratos de damas de la época, que se arropaban con sus chales a la manera de las mujeres de la Antigüedad clásica. Un retrato de 1802 de la famosa e influyente madame Récamier, de François Gerard, es representativo de lo que, para algunos, fue un estilo de vestir sinónimo de esta mujer.

Para protegerse de los elementos se empezaron a vestir abrigos y chaquetas, precursores de sus equivalentes modernos. Especialmente popular fue una chaqueta corta que cubría las manos y tomaba su nombre del conde Spencer. Esta prenda más tardé se adaptó para las mujeres, que la vistieron de forma habitual entre 1795 y 1820.

En la década de 1820 el talle regresó a su altura natural y volvieron los corsés, con objeto de adelgazar las cinturas en consonancia con el nuevo canon de belleza. La costumbre de llevar corsé no se abandonó completamente hasta principios del siglo XX.

← **Vestido de muselina y chal, 1800-1811.**
Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
La popularidad de los sencillos vestidos de muselina y de otros estilos «neoclásicos» a partir de 1795 es reflejo de la influencia de la antigüedad grecorromana en la estética de la época. Evolución del vestido-camisa adoptado en la década de 1780, el de estilo imperio se caracterizaba por una falda sin miriñaques, el talle alto y la predominancia de muselina y algodón importados de India.



↑ **Jacques-Louis David, *Retrato de madame Raymond de Verninac* (1780-1827), 1798-1799.**
Óleo sobre lienzo; Louvre, París, Francia
Los cuadros de Jacques-Louis David fueron decisivos en la difusión de la moda neoclásica. Sus retratos de influyentes damas vestidas con vaporosas muselinas y envueltas en chales (en alusión a las influencias clásicas) tuvieron un gran impacto en las audiencias de la Francia posrevolucionaria, una vez más hambrientas de modas y novedades.

OTRAS COLECCIONES
EE UU Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Pensilvania
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
IRLANDA DEL NORTE Ulster Museum, Belfast

naturalismo; moda de la Revolución; prerrafaelismo; esteticismo; estilo neoimperio

rococó; romanticismo; Belle Époque; NewLook

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

2

SIGLO XIX

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Introducción

El impacto de la Revolución Industrial en la moda del siglo XIX fue de enorme importancia. Afectó a la disponibilidad, a los precios, al diseño y a la accesibilidad, generando una estructura social nueva en la que las clases medias y sus valores pasaron a conformar las actitudes culturales y, con ellas, la moda. También generó oleadas de oposición a las duras condiciones laborales y al carácter restrictivo de la indumentaria femenina.

Revolución Industrial; auge de las clases medias; sobriedad; traje; corsé; miriñaque; alta costura

La moda en el siglo XIX fue un reflejo tanto de los adelantos tecnológicos como de las cambiantes actitudes socioculturales ante los sexos y la clase. La Revolución Industrial, que se había iniciado en el siglo anterior, se aceleró entonces, y aunque sin duda influyó en la producción, distribución, las comunicaciones y el consumo de moda, su efecto más notable fue el auge de las clases medias y la imposición de sus valores pragmáticos al resto de la sociedad.

El desarrollo del capitalismo industrial significó que la riqueza ya no era hereditaria. El trabajo duro y la fuerza de voluntad eran, de acuerdo a la nueva ética de la época, los atributos que aseguraban una vida próspera. El esfuerzo se convirtió en una religión, se fomentaba el ahorro y se premiaba la austeridad. La adopción de estos rígidos códigos de conducta era fruto de una necesidad de encontrar un orden en un periodo de profunda agitación social.

Los valores de las clases medias dieron forma a la moda del siglo XIX como los de la aristocracia habían hecho en los siglos anteriores. La moda pasó a ser un símbolo de los ideales de clase y sexo con una distinción clara en el atuendo que se consideraba apropiado para hombres y mujeres. Esto es algo que ha pervivido y que está en el núcleo de la concepción moderna de masculinidad y feminidad.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAE UTILIOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Los hombres renunciaron a la búsqueda de la belleza y se convirtieron en modelos de austeridad. La ostentosa indumentaria masculina con sus connotaciones morales negativas de excesos aristocráticos (así como de afeminamiento), se convirtieron en algo a evitar. En su lugar, el traje oscuro, entallado y sin adornos pasó a ser símbolo de respetabilidad y altos ideales.

A principios de siglo el estilo sencillo y lineal neoclásico seguía rigiendo la moda. Sin embargo, la libertad que las mujeres experimentaron con estos vestidos sin corsés pasó a verse como una aberración. Conforme avanzaba el siglo, las ropas aumentaron en rigidez y a partir de 1830 se reintrodujo el corsé, aún más apretado que antes. Las faldas se ampliaron y se sostenían primero con abundantes y pesadas enaguas, después con el incómodo miriñaque. Volvieron los tejidos estampados y la ostentación. Esta forma de restringir la libertad de la mujer mediante su atuendo era un reflejo del recorte de sus libertades dentro de la sociedad.

Durante este siglo la industria de la moda empezó a cobrar la forma con la que hoy la conocemos. En 1868 Charles Frederick Worth estableció en París la industria de la alta costura y, con ella, la práctica de producir colecciones de temporada y desfiles bianuales. También de entonces data el nacimiento del diseñador como árbitro indiscutible de la moda.

↑ *Carte de Visite* tomada en el estudio de Chapple en Ilminster, Somerset, 1864. National Trust, Killerton House, Exeter, Inglaterra
La *Carte de Visite*, una fotografía de pequeño tamaño realizada en estudio, se hizo muy popular a partir de 1860. En ésta que aquí se incluye, el hombre y la mujer hacen alarde de su posición social mediante las ropas que visten; en particular el hombre, con su traje entallado, encarna los valores masculinos de la clase media de la Inglaterra victoriana.

← George Cruickshank, *Monstrosities of 1827*. Caricatura, 1827. National Trust, Killerton House, Exeter, Inglaterra
El título de esta caricatura, *Monstruosidades de 1827*, alude a las exageraciones de la moda en el siglo XIX y no deja lugar a dudas sobre la opinión de su autor, George Cruicksank, al respecto. Perteneciente a una serie publicada entre 1816 y 1828, este ejemplo es una sátira de la moda de 1827 y de la vanidad de quienes la vestían.

COLECCIONES CLAVE
EE UU Arizona Costume Institute, Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona; The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York
ESCOCIA National Museum of Costume, Shambellie House, Dumfries y Galloway
FRANCIA Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris, Palais Galliéra, París
INGLATERRA Fashion Museum, Bath; Victoria and Albert Museum, Londres
IRLANDA DEL NORTE Ulster Museum, Belfast
JAPÓN Kyoto Costume Institute, Kioto

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1826 QUITO
FACULTAD DE ARTES SIB - UCE

El dandismo fue (y sigue siendo) no tanto un estilo particular como un culto a la excelencia en el vestir. El primer dandi fue Beau Brummell, considerado un oráculo de la moda por su contemporáneos. Este hombre transformó los códigos del vestir y la etiqueta en Inglaterra entre los años 1794 y 1816, rechazando las modas ostentosas a favor de la sobria elegancia y la moderación.

JORGE, PRÍNCIPE DE GALES (1762-1830); **GEORGE BRYAN *BEAU* BRUMMELL** (1778-1840); **ALFRED GUILLAUME GABRIEL, CONDE D'ORSAY** (1801-1852); **OSCAR WILDE** (1854-1900); **TOM WOLFE** (1931-)

calidad sartorial; distinción; elegancia; moderación; modernidad; buen gusto

Para el dandi la apariencia física no era un atributo más, sino una razón de ser. Sin embargo, las ropas eran sólo una parte de una imagen cuidadosamente construida. Ser un dandi exigía cuidar hasta la extenuación el aspecto físico, cultivar un aire de distinción, elegancia y saber estar, una actitud caprichosa ante la moda, unos modales impecables y, sobre todo, una estudiada actitud de fingida indiferencia. Según Baudelaire, «el dandi es indiferente o finge serlo». En otras palabras, el dandismo requiere una pose de calculada despreocupación.

George Bryan *Beau* Brummell fue el primer dandi y árbitro de la moda masculina británica entre 1794 y 1816. Aunque su origen no era aristocrático, su talento e ingenio le abrieron las puertas de los círculos privilegiados y Londres se convirtió en un escenario donde exhibir sus exquisitas maneras. Brummell fue, sin embargo, mucho más que un arribista bien vestido. Fue un moderno autócrata que rechazó el estilo aristocrático dominante de los polvos, las pelucas y los tacones altos combinados con sedas, terciopelos y joyas extravagantes, propugnando en su lugar un *look* que, en su moderación, resultaba de lo más extremo. Su esfera de influencia se amplió cuando se hizo amigo del príncipe de Gales (futuro rey Jorge IV) y se convirtió en juez de la moda cortesana y de la etiqueta.

El atuendo favorito de Brummell era una adaptación del traje de cazar. Solía vestir una levita oscura impecablemente cortada, por lo general azul. Su elección de calzones ajustados fue determinante en la evolución de los modernos pantalones; las botas de montar de cuero que calzaba durante el día estaban cepilladas a la perfección y su única concesión a la ostentación era un pañuelo elaboradamente anudado y que llevaba debajo de una camisa de cuello rígido. Su corte de pelo, con rizos cortos y largas patillas, y su cutis limpio y siempre bien afeitado insinuaban una falta de interés por

la apariencia física, cuando en realidad dedicaba horas a su *toilette* diaria.

Los avances en la industria textil hacían posible la imagen impecable encarnada por Brummell. Los nuevos tejidos de lana eran idóneos para la confección a medida que éste exigía, y la calle londinense de Savile Row se convirtió en el buque insignia de los avances en este campo.

En cuanto filosofía, el dandismo ha persistido en el tiempo, y cada época y región tiene sus propios representantes. El francés conde d'Orsay sustituyó a Brummell como autoridad en cuestiones de imagen después de mudarse a Londres en 1821. Durante la década de 1890 el esteta Oscar Wilde hacía gala de su reverencia por las apariencias al tiempo que cultivaba una imagen de estudiada distancia, y el porte siempre elegante y estiloso del escritor Tom Wolfe lo identifica como uno de los grandes dandis del siglo XX.

↓ **Atuendo típico masculino, década de 1820. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra**
La combinación de calzón ajustado, chaleco entallado y chaqueta o levita de corte impecable que había sido una audacia en la década de 1790 cuando la introdujo Beau Brummell, se había convertido, con ligeras alteraciones, en el atuendo convencional masculino para principios de la de 1820. Para entonces el cuello, las solapas y los vistosos pañuelos anudados al cuello se habían moderado y estaba de moda llevar varios chalecos superpuestos. En la imagen se combinan uno rojo y uno beis, de popelín cosido a mano.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRIA Modesammlung des Historischen Museums, Viena
EE UU The Costume Institute. Metropolitan Museum of Art, Nueva York
FRANCIA Musée du Costume, Avallon
INGLATERRA Fashion Museum, Bath

***Lacing a Dandy*, 1819-1846. Ilustración; Museum of London, Londres, Inglaterra**
El dandi y sus tendencias narcisistas fueron gran fuente de inspiración para los escritores y dibujantes satíricos del siglo XIX. En esta caricatura se representa a un dandi a quien su criado y un barbero intentan apretar el corsé. Los detalles satíricos son numerosos: los esfuerzos por embutir su rolliza figura en las ballenas del corsé aluden a lo excesivamente laborioso del proceso necesario para presentar una imagen de moderada elegancia. La inclusión del criado negro, un recurso muy empleado, denunciaba el lucrativo negocio de esclavos para el cultivo del algodón.

neoclasicismo; Savile Row; esteticismo; modernidad; estilo neoeduardiano; casualismo

rococó; orientalismo; existencialismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA FUNDADA EN 1620 QUITO

Romanticismo

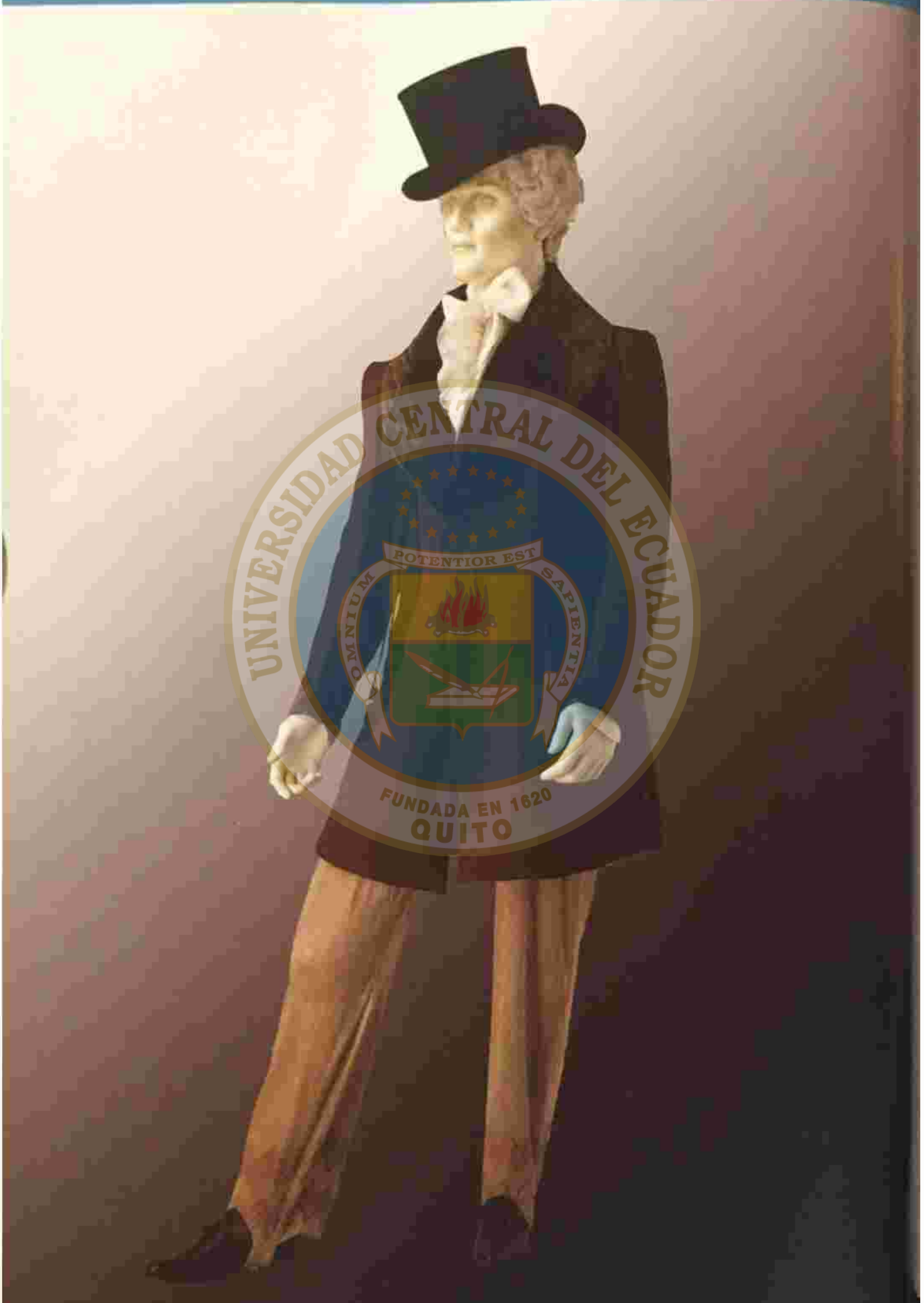
En esencia una reacción al excesivo racionalismo de la Ilustración que ponía énfasis en las emociones, la sensibilidad y la cualidad etérea de las cosas, el romanticismo dominó la moda, al igual que otras artes, en el periodo desde alrededor de 1820 a 1850. Estuvo marcado por una silueta exagerada, con mangas abullonadas, escotes generosos, faldas ahuecadas y cinturas exageradamente estrechas. Las mujeres regresaron una vez más a sus corsés, tras haberlos abandonado brevemente en el periodo neoclásico.

SIR WALTER SCOTT (1771-1832); **LORD GEORGE GORDON BYRON** (1788-1824); **MARY SHELLEY** (1797-1851)

antirracionalismo; ensoñación; etéreo; emoción; corsé; *gigot*; manga jamón; levita

Hacia 1820 casi todo rastro de la estética racionalista e igualitaria propugnada por la Revolución Francesa había desaparecido y había sido suplantado por el estilo poético y abiertamente preciosista del romanticismo. Las mujeres buscaban ofrecer una imagen etérea, casi incorpórea tanto en los modales como en el vestir. Esta preocupación era en parte fruto

→ **Vestido de día, 1830-1835.**
Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Las grandes mangas de jamón fueron un rasgo distintivo del vestido femenino durante la época romántica. Se abrían desde el hombro y se cerraban antes de llegar a la muñeca. En 1835 aumentaron aun más su volumen. En ocasiones se empleaban aros metálicos para crear el efecto de que las mangas se habían hinchado mediante fuelles, aunque era más común coser unas almohadillas en la copa de la manga para así levantar el principio de ésta. Dentro de esta moda se dieron varias tendencias que recibieron nombres en consonancia con el imaginario romántico: «Donna Maria», «Medici» o «Sultán».



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

de la popularidad de la literatura romántica inglesa y escocesa, particularmente en Francia. Las obras de sir Walter Scott, lord Byron y Mary Shelley alimentaron las ansias de escapismo romántico y proporcionaron a los hombres y mujeres modelos emocionales a los que imitar, aunque podría argumentarse que esta preocupación por lo poético y onírico era una vía de escape de las realidades prácticas e inmediatas de la industrialización, así como una reacción contra el excesivo racionalismo de la Ilustración.

Al igual que la literatura, el teatro, el arte o el mobiliario, la moda del romanticismo tomaba sus referencias del pasado. Rasgos del Renacimiento, el gótico, el rococó y en especial del periodo de la Restauración contribuyeron al estilo. Los talles, que habían subido durante el neoclásico, regresaron ahora a su lugar natural y, tras un breve intervalo, las mujeres volvieron a embutirse en los rígidos corsés. El ligero acortamiento de las faldas, que ahora se ahuecaban en forma de campana, dejaba ver el tobillo y propiciaba un nuevo gusto por las medias decoradas con vistosos diseños y por las zapatillas de seda bordada con punta cuadrada y adornadas con un pequeño lazo o una roseta. Los vestidos se embellecían con adornos varios y se bordaban con motivos románticos como capullos de rosa. Los sombreros también eran de inspiración romántica y se decoraban con lazos, y los elaborados peinados se completaban con plumas, flores y otros aderezos.

Estaba mal visto que una mujer luciera un aspecto sonrosado y saludable, pues la palidez y un aire melancólico casaban mejor con la imaginación romántica. La delicadeza se valoraba por encima de la fortaleza y una mujer que se desmayaba con facilidad era considerada atractiva. Los hombres, por su parte, cultivaban un aire taciturno y misterioso.

Conforme se acercaba la década de 1840 los excesos del periodo romántico empezaron a moderarse. Las mangas adquirieron proporciones más normales, los colores se volvieron más conservadores, los sombreros también se redujeron y los elaborados peinados dieron paso a los tirabuzones que enmarcaban el rostro. Sin embargo, las cinturas continuaron reduciéndose y las faldas creciendo en amplitud, hasta el punto que hubo que reintroducir el miriñaque. Lo que había empezado como un estilo romántico y fundamentalmente escapista evolucionaba ahora a la extremadamente restrictiva y poco saludable silueta propia de la era victoriana.

← **Levita, 1828-1830.**
Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
En la moda masculina, el estado de ánimo romántico se expresaba en el corte y el tejido. La levita daba la replica a la exagerada silueta femenina con hombros marcados, cintura estrecha y amplios faldones. Los remates en terciopelo ponían la nota romántica.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRIA Modesammlung des Historischen Museums, Viena
BÉLGICA Mode Museum, Amberes
EE UU Arizona Costume Institute, Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona; The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York; National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington DC
INGLATERRA Abington Park Museum, Nottingham; Gallery of Costume, Platt Hall, Manchester; Fashion Museum, Bath

Restauración; rococó; exotismo; prerrafaelismo; romanticismo nostálgico

moda de la Revolución; bloomerismo; modernidad; deconstruccionismo; grunge

Industrialismo

Hasta el siglo XIX la moda había ido evolucionando en consonancia con las cambiantes circunstancias políticas, sociales y religiosas. La industrialización de la producción textil y la aparición de la fabricación y venta al por menor trajeron consigo nuevos catalizadores: democratización de los precios, movilidad social para los consumidores y mayores beneficios económicos para los proveedores.

WALTER HUNT (1796-1859); **ISAAC MERRITT SINGER** (1811-1875); **ELIAS HOWE** (1819-1867); **SIR WILLIAM HENRY PERKIN** (1838-1907)

mecanización; diseminación; urbanización; mercado de consumo; tintes de anilina

La invención de la hiladora, la tejedora y la estampadora mecánicas aumentaron el volumen, multiplicaron la variedad y redujeron los costes de las prendas textiles. Como consecuencia de ello, los guardarropas de las clases adineradas, de las cada vez más poderosas clases medias y ocasionalmente (los domingos) también de las trabajadoras, se volvieron más variados y las modas empezaron a sucederse con mayor rapidez.

El acceso de las masas a la moda aumentó con el perfeccionamiento de la máquina de coser (desarrollada primero por Walter Hunt y después por Elias Howe) por parte de Isaac Merritt Singer en 1851. Pronto pudo comprarse a plazos y se convirtió en un elemento indispensable en casi todos los hogares. Aunque todavía faltaba mucho tiempo para la fabricación de prendas textiles a escala industrial, a partir de la década de 1860 aumentó el número de talleres dedicados a la confección.

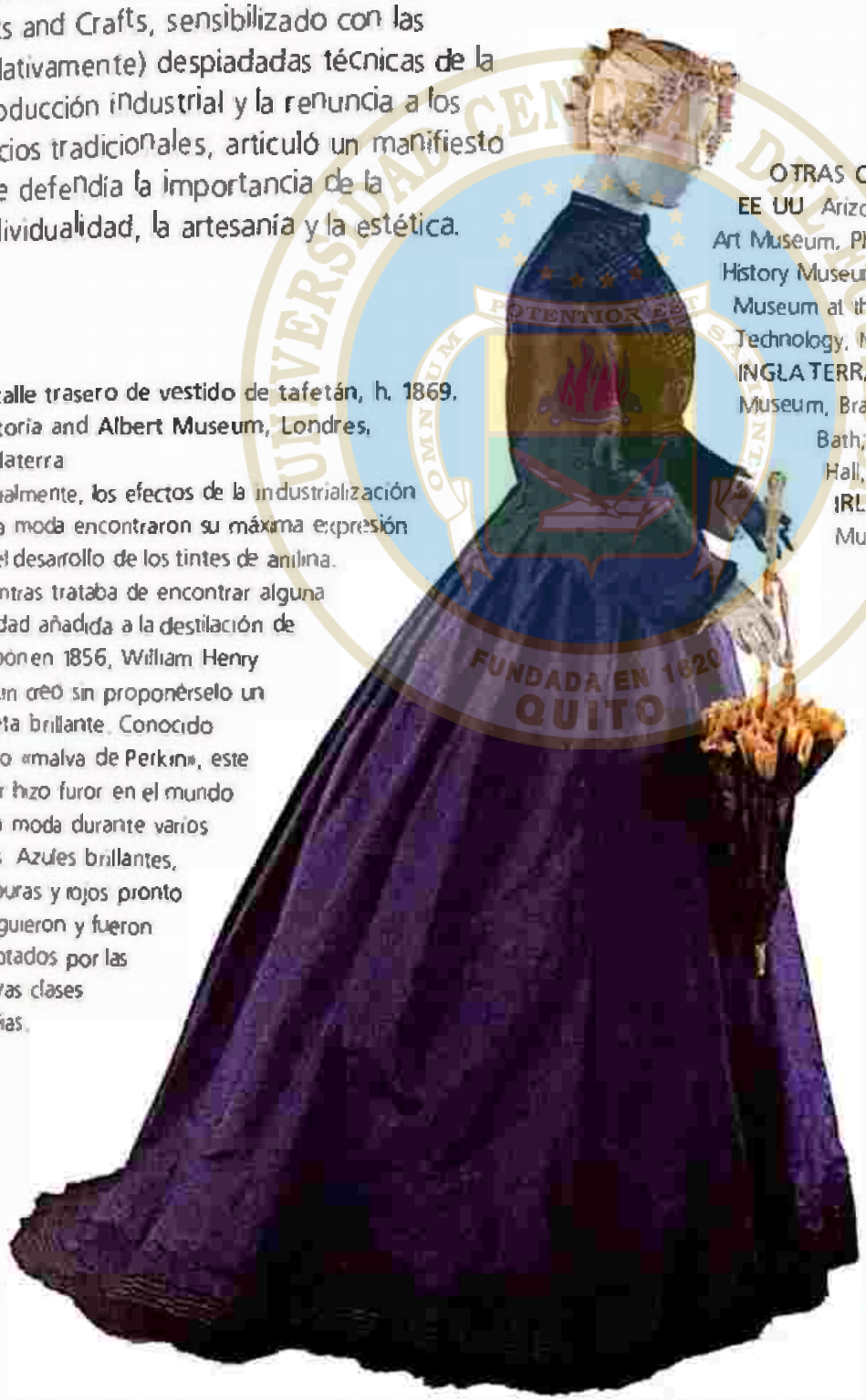
Avances paralelos en la velocidad del proceso de estampación y la reducción de los costes de producción hicieron accesible la moda a más personas. Los patrones en papel mejoraron la calidad de las confecciones domésticas y acercaron los nuevos estilos a la mayoría. Las publicaciones especializadas en moda circulaban ampliamente y eran muy solicitadas.

La aparición del mercado de consumo que acompañó y estimuló la Revolución Industrial culminó con el auge de los almacenes de ropa confeccionada. Aquí los frutos de la mecanización se vendían a las nuevas clases adineradas, que recibían con curiosidad la variedad de estilos a su alcance. Sin embargo, aunque muchos salieron beneficiados, otros se encontraron viviendo en la más abyecta miseria en los nuevos núcleos urbanos, que no estaban preparados para absorber a tanto recién llegado. En diversas fases de la industria de la moda se dieron flagrantes injusticias. El Reino Unido vendía esclavos africanos a

Estados Unidos para financiar su lucrativa industria algodonera, niños pequeños trabajaban largas horas por jornales de dos peniques y los accidentes causados por la maquinaria eran el pan nuestro de cada día. Como resultado de todo ello no tardaron en surgir el descontento y las revueltas.

La moda etérea y preciosista del primer romanticismo (1820-1840) simbolizaba el deseo de escapar del lado negro de la industrialización. Además, el movimiento Arts and Crafts, sensibilizado con las (relativamente) despiadadas técnicas de la producción industrial y la renuncia a los oficios tradicionales, articuló un manifiesto que defendía la importancia de la individualidad, la artesanía y la estética.

↓ Vestido de seda azul, mediados-finales de la década de 1860.
McCord Museum of Canadian History, Montreal, Canadá
La amplia disponibilidad de la máquina de coser a partir de 1851 tuvo una influencia directa en la apariencia pero también en la forma de producir ropa, y los vestidos fueron creciendo en detalles ornamentales. El ejemplo aquí mostrado está en parte hecho a máquina, en parte cosido a mano. La mecanización de los procesos textiles no erradicó por completo la producción artesana, sino que ambos procesos coexistieron durante bastante tiempo.



OTRAS COLECCIONES
EE UU Arizona Costume Institute, Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona; Chicago History Museum, Chicago, Illinois; The Museum at the Fashion Institute of Technology, Nueva York
INGLATERRA Bradford Industrial Museum, Bradford; Fashion Museum, Bath; Gallery of Costume, Platt Hall, Manchester
IRLANDA DEL NORTE Ulster Museum, Belfast

← Detalle trasero de vestido de tafetán, h. 1869.
Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Visualmente, los efectos de la industrialización en la moda encontraron su máxima expresión en el desarrollo de los tintes de anilina. Mientras trataba de encontrar alguna utilidad añadida a la destilación de carbón en 1856, William Henry Perkin creó sin proponérselo un violeta brillante. Conocido como «malva de Perkin», este color hizo furor en el mundo de la moda durante varios años. Azules brillantes, púrpuras y rojos pronto lo siguieron y fueron adoptados por las nuevas clases medias.

producción en masa; modernidad; globalismo

romanticismo; esteticismo; surrealismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Si en el siglo XIX París consolidó su infraestructura y renombre en la creación de moda femenina, Londres se erigió en centro indiscutible del arte de la sastrería a medida y como consecuencia del vestuario masculino. Savile Row, el núcleo del hacer sartorial desde finales del siglo XVIII, se convirtió en sinónimo de buen hacer artesano, corte impecable y excelencia en el vestir.

GEORGE BRYAN *BEAU* BRUMMELL (1778-1840); HENRY POOLE (1814-1876); TOMMY NUTTER (1943-1992); OZWALD BOATENG (1968-)

sastrería a medida; sobriedad; elegancia; calidad

La evolución de Savile Row y la impecable reputación de sus sastres se vieron favorecidas por las circunstancias políticas, un poderoso mecenazgo y los avances tecnológicos. La Revolución Francesa propugnó el rechazo de la ropa masculina ostentosa conforme la moda se politizaba y pasaba a encarnar los ideales del nuevo orden social. La anglomanía que cundió en Francia era el resultado de la visión de este país como encarnación de la libertad y llevó a adoptar para uso diario las ropas que los británicos vestían tradicionalmente para cazar.

George Bryan *Beau* Brummell, dandi y juez de la moda inglesa dese finales del siglo XVIII, también defendía una silueta basada en el práctico atuendo de caza. Su influencia en el príncipe de Gales y el resto de la corte inglesa animó a los aristócratas a abandonar las pelucas empolvadas y los tacones altos a favor de sobrios trajes cortados a medida. Irónicamente, la mecanización de la industria textil fue lo que permitió florecer a Savile Row y el negocio de la sastrería a medida londinense. Las nuevas telas eran lo suficientemente flexibles como para permitir un corte ajustado a la perfección y Savile Row se convirtió en el buque insignia de esta actividad.

Aunque toda esta área de Londres era desde hacía tiempo el centro neurálgico de la industria textil, su verdadera fama llegó cuando Henry Poole and Co estableció en 1846 su cuartel general en Savile Row. Famoso también por inventar el esmoquin, Henry Poole ha pasado a la historia como «el padre fundador de Savile Row». Desde entonces la calle , merecidamente, ha conservado su reputación. Sin embargo, el continuado descenso de su clientela, lo elevado de los alquileres y la escasez de sastres artesanos amenazan su futuro. La diversificación del negocio, con la incorporación de moda *prêt-à-porter*, ha ayudado a revitalizar la zona.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR EST FUNDADA EN 1826 QUITO

Tommy Nutter, traje azul de cuadros, 1969.
Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Con la sobriedad, la elegancia y la calidad como señas de identidad, Savile Row ha permanecido relativamente inmune a los caprichos de la moda. Sin embargo, ha habido intentos ocasionales de modernizar su estética y su cultura. Tommy Nutter abrió su establecimiento Nutter's en 1969 y rompió con éxito con lo establecido combinando estilos tradicionales con creaciones más modernas. Entre sus clientes han estado Mick y Bianca Jagger, los Beatles y Yoko Ono, además de miembros de la aristocracia inglesa. Nutter ha desafiado la concepción tradicional de lo que representa Savile Row. Otros creadores, como Richard James, Ozwald Boateng y Timothy Everest han seguido sus pasos.

Ozwald Boateng, traje, 1996.
Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Ozwald Boateng abrió su propia tienda en 1995 y pronto pasó a encarnar el espíritu de Savile Row en el siglo XXI: una mezcla de innovación comercial y técnicas tradicionales. Este traje de lana y *mohair* es típico de su trabajo, en el que los vibrantes colores y siempre renovado estilo son las señas de identidad.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA Powerhouse Museum, Sidney
ESTADOS UNIDOS The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York
INGLATERRA State Apartments and Royal Ceremonial Dress Collection, Kensington Palace, Londres
ITALIA Galleria del Costume, Palazzo Pitti, Florencia

naturalismo, neoclasicismo, dandismo, estilo neoeduardiano

Restauración, rococó, glam

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Nacimiento de la alta costura

TDM

La fundación y formalización de la alta costura, que consolidó el papel del diseñador como árbitro de tendencias y elevó el oficio de la confección a la categoría de arte, se atribuye al británico afincado en Francia Charles Frederick Worth. Su talento, su visión para los negocios y su aureola de exclusividad lo auparon a un estatus sin precedentes en la industria de la moda.

ROSE BERTIN (1747-1813); **CHARLES FREDERICK WORTH** (1826-1895); **EMPERATRIZ EUGENIA** (1826-1920); **GASTON WORTH** (1853-1924)

marchandes de modes; mecenazgo real; miriñaque; Chambre Syndicale de la Couture Parisienne

Aunque para 1858 París contaba con una industria de la moda bien desarrollada, su estructura era marcadamente diferente a la de otras ciudades. El diseñador parisiense tenía escaso prestigio, como resultado de una legislación acordada por el gremio de comerciantes en 1675, y ejercía poca o ninguna influencia en la moda. Fueron los *marchandes des modes* (proveedores de todo el material necesario para confeccionar trajes, vestidos y complementos) los que cambiaron la situación. Rose Bertin fue la más famosa de éstos, y su influencia en la moda prerrevolucionaria alcanzó cotas sin precedentes, al convertirse en asesora personal de María Antonieta. Aunque Bertin no era diseñadora, su éxito favoreció la creación y el estatus del sistema de la alta costura tal y como la conocemos.

A Charles Frederick Worth, por su parte, se atribuye el haber perfilado la industria de la moda parisiense. Gracias a su experiencia trabajando con los mejores comerciantes textiles de Inglaterra, conocía muy bien este sector comercial cuando abrió su propio establecimiento en la ruede la Paix, en la capital francesa, en 1858. Desde el principio cultivó una imagen de exclusividad que contrastaba con los humildes modistos del sector. La gran calidad de sus creaciones hizo que pronto recibieran el calificativo de *haute couture* (alta costura).

Tras las reticencias iniciales, su reputación y su éxito comercial quedaron definitivamente establecidos cuando la emperatriz Eugenia, esposa de Napoleón III, declaró su admiración por sus creaciones y decidió contratar sus servicios. Para 1864 Worth era el único responsable de su guardarropa de fiesta. Dado que los bailes de Estado eran muy frecuentes, la emperatriz no podía llevar un mismo modelo dos veces, y puesto que muchas damas de la corte deseaban imitarla, Worth pronto se encontró con que tenía que hacer hasta mil vestidos diferentes para una sola velada. Ello probaba no sólo sus extraordinarias popularidad y eficacia, sino también su gran capacidad para la

→ **Franz Xaver Winterhalter; *Elizabeth, emperatiz de Austria*, 1865. Óleo sobre lienzo; Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria**
Charles Frederick Worth hizo más que nadie por consolidar la reputación de París como capital de la moda y sus creaciones eran demandadas internacionalmente. Este lujoso traje de noche es típico de sus diseños e incorpora el uso del polisón, una innovación que tuvo la audacia de atribuirse.

FACULTAD DE ARTES SIB - UCE

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Nacimiento de la alta costura

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Charles Frederick Worth, vestido de noche, h. 1887; Jean-Phillipe Worth, vestido de noche, h. 1892. The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos
El polisón, un tipo de miriñaque plano por delante y voluminoso por detrás, fue una creación de Charles Frederick Worth. No sólo resultaba más práctico que el miriñaque tradicional, sino que proporcionaba una nueva superficie ornamental en la parte trasera de los vestidos. Su estilo fue muy imitado, pero el uso de ricas telas y la finura de los bordados distinguían las creaciones de Worth de las demás.

innovación. Sus creaciones se caracterizaban por el uso de lujosos materiales y sus primeros vestidos de fiesta llevaban miriñaque. Las referencias históricas también son evidentes en sus diseños, que reflejaban su interés por el arte. Sus famosas «mangas jamón», su última gran contribución a la moda del siglo XIX, estaban inspiradas en los vestidos de la época isabelina.

El legado de Worth a la industria contemporánea de la alta costura es fundamental. En 1868 fundó una asociación de casas de costura dedicada a regular y proteger el trabajo de los modistas parisienses. Su hijo Gaston continuó su tarea, y la asociación evolucionó hasta convertirse en la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne (Cámara Sindical de la Costura Parisiense), que sigue existiendo. La industria de la moda de París hoy se concentra en los alrededores de la ruede la Paix, emplazamiento del negocio original de Worth.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRIA Modesammlung des Historischen Museums, Viena
EE UU Brooklyn Museum, Nueva York; Cornell Costume and Textile Collection, Cornell University, Ithaca, Nueva York; Museum of the City of New York, Nueva York; Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts; State Historical Society of Wisconsin, Madison, Wisconsin
ESCOCIA National Museum of Scotland, Edimburgo
ESPAÑA Museo del Traje, Madrid
INGLATERRA Museum of London, Londres
RUSIA Museo Hermitage, San Petersburgo

rococó; Belle Époque; New Look, muerte de la alta costura

racionalismo; moda industrial; modernidad; minimalismo

Ritualismo

La adopción de un vestido particular para los rituales del matrimonio y el duelo ha sido una constante en la historia de la moda. Sin embargo, bajo el reinado de la reina Victoria (1837-1901) en Inglaterra los códigos del vestir relativos a estos dos rituales adquirieron gran complejidad. De este periodo data también la costumbre de las novias de vestirse de blanco.

PRÍNCIPE ALBERTO (1819-1861); REINA VICTORIA (1819-1901)

normativo; complejo; etiqueta social; luto; medio luto; crepé; bombasí; novias de blanco; virtud

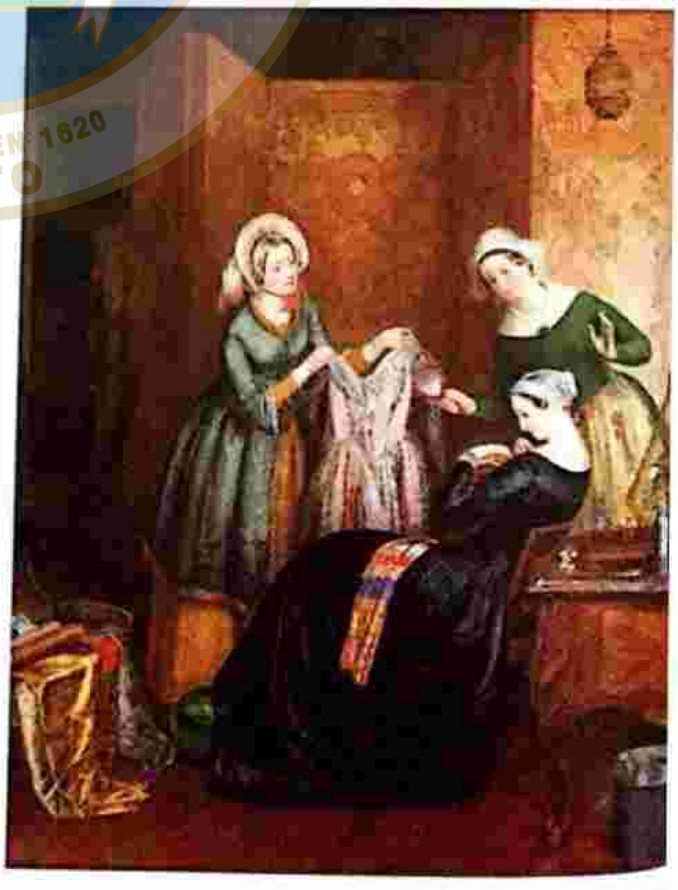
La sociedad victoriana se regía por severos rituales sociales y complejos códigos de etiqueta, la adherencia a los cuales denotaba sentido del decoro, el atributo más preciado. Todo ello era resultado de la influencia de la reina Victoria quien, tras la muerte de su esposo el príncipe Alberto en 1861, guardó luto toda su vida.

El luto por entonces se dividía en cuatro fases, conocidas como luto completo, luto segundo, ordinario y, por último, medio luto. Cada una de ellas duraba un plazo de tiempo establecido, en función de la relación de la persona con el difunto, pero las mujeres, en consonancia con el carácter básicamente patriarcal de la Inglaterra victoriana, estaban sujetas a normas más rígidas. Una viuda debía guardar luto riguroso por su esposo dos años y medio; un hombre en cambio sólo tres meses y a menudo bastaba como signo externo un brazalete de crespón negro cosido a la manga.

Las mujeres en cambio tenían que obedecer infinidad de reglas sobre lo que podían y no podían vestir cuando guardaban luto. El crespón (una seda o algodón color mate) y el bombasí o fustán (tejido de seda de gruesa urdimbre) negros eran los únicos tejidos permitidos durante el luto completo. En el segundo luto se podían vestir colores opacos y hasta el medio luto o alivio luto no se autorizaban tonos tales como el gris, el malva o el púrpura.

El vestido de novia color blanco es tradición desde la Edad Media, pero no constituía la única opción. Sin embargo, para mediados del siglo XIX se había convertido en el símbolo por excelencia de estatus social y de virtud. En ello, una vez más, tuvo mucho que ver la elección de la reina Victoria para sus desposorios.

Estos ideales estéticos no eran universales, y el alto coste de los vestidos de novia o de luto riguroso impedían que todas las mujeres los usaran. Para las bodas bastaba un traje de día especialmente



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

elegante de algún color solo o combinado con blanco (más caro). La cuestión del luto era más complicada, pues no poder permitirse guardar un luto «decoroso» era fuente de vergüenza social y se hacían verdaderos esfuerzos por mantener las apariencias.

La moda del blanco para los trajes de novia ha persistido hasta la actualidad. No así la del luto riguroso y dividido en distintas fases, que no sobrevivió hasta más allá de la Primera Guerra Mundial, al menos en Inglaterra, cuando el alto número de vidas perdidas forzó un enfoque más realista de los hábitos de duelo.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

◂ **Richard Redgrave, *Throwing Off Her Weeds*, 1846. Óleo sobre tabla; Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra**
Aunque una mujer podía desechar sus ropas de luto pasados dos años (en el caso de muerte del esposo), era costumbre mantenerlas por más tiempo. No es el caso de la mujer representada en este cuadro, a la que vemos sustituyendo sus ropas negras por un vestido color lila, apropiado para el medio luto. Una serie de detalles de la pintura nos revelan que se dispone a contraer matrimonio de nuevo: la flor de naranjo en su pecho (que solían llevar las novias) y el bonete de novia dentro de la sombrerera.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA National Gallery of Victoria, Melbourne
BÉLGICA Modemuseum, Hasselt
EE UU National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington DC
ESPAÑA Museo del Traje, Madrid
INGLATERRA Brighton Museum and Art Gallery, Brighton; Fashion Museum, Bath; Gallery of Costume, Platt Hall, Manchester; Geffrye Museum, Londres; National Trust, Killerton House, Exeter; Whitby Literary and Philosophical Society, Whitby; Worthing Museum and Art Gallery, Worthing; York Castle Museum, York
JAPÓN Kyoto Costume Institute, Kioto

▸ **Traje de novia, 1864. The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos**
Los trajes de novia solían seguir los dictados de la moda de la época. En este caso el polisón (ahuecado en la parte trasera) es una evolución del miriñaque, de uso extendido en la década de 1850.

moda industrial, Belle Époque, estilo neovictoriano

glam; punk; Internet

Bloomerismo

Diseñado para la comodidad de las mujeres, el traje *bloomer* fue creado por los reformistas de la moda femenina en 1851. Llamado así por la feminista estadounidense Amelia Jenks Bloomer, consistía en un vestido hasta la rodilla que se llevaba sobre unos pantalones bombachos de inspiración oriental. Las feministas sin embargo pronto abandonaron esta indumentaria, por considerarla ridícula e incompatible con la seriedad de las reformas que propugnaban.

ELIZABETH CADY STANTON (1815-1902); AMELIA JENKS BLOOMER (1818-1894); SUSAN B. ANTHONY (1820-1906); ELIZABETH SMITH MILLER (1822-1911)

reforma en el vestir; feminismo; revistas *The Lily* y *Punch*; bombachos

Conforme el vestido victoriano se volvía más elaborado e incómodo, surgían murmullos de protesta desde varios sectores. Estos reformistas del vestir buscaban liberar a las mujeres de las constricciones de la silueta victoriana, eliminar la diferencia de clases y equilibrar la desigualdad de los sexos a la hora de vestirse. Los orígenes de esta disidencia se remontan a la Revolución Francesa y a principios del siglo XIX pasaron a asociarse a comunidades religiosas y progresistas en Estados Unidos y Francia.

El traje *bloomer* fue uno de los intentos más famosos de reformar el vestir en dicho siglo. Originalmente llamado traje pantalón turco, estaba formado por un bombacho que se ceñía al tobillo mediante una cinta o tira de encaje, una túnica que llegaba hasta por debajo de la rodilla, una camisa amplia y un fajín alrededor de la cintura. Se llevaba con botas de cuero y un sombrero de ala ancha.

Aunque no fue creación suya (sino de Elizabeth Smith Miller), esta moda se llamó así por la feminista norteamericana Amelia Jenks Bloomer. En 1848, animada por sus compañeras sufragistas y por otras activistas como Elizabeth Cady Stanton y Susan B. Anthony, Bloomer lanzó la publicación *The Lily*, dedicada a temas relacionados con las mujeres, incluido el de la moda. Debido al celo con que promovió y defendió el nuevo atuendo desde su revista, éste ha sido desde entonces conocido con su nombre.

Aunque constituía una alternativa más confortable a los vestidos encorsetados que llevaban las mujeres de la época, este modesto intento por reformar el atuendo femenino fue recibido con no pocas burlas y críticas. El semanario satírico británico *Punch* se ensañó especialmente con él, publicando caricaturas que ponían de manifiesto lo absurdo de los *bloomer* y exagerando su supuesta amenaza al orden patriarcal imperante en la sociedad victoriana. Los textos que acompañaban estos dibujos dejaban bien claro que se trataba de una propuesta ridícula. Uno de ellos decía: «Uno de los resultados más encantadores del bloomerismo es que a partir de ahora serán las mujeres quienes propongan matrimonio».

Las burlas de la sociedad aceleraron la desaparición de esta ya de por sí efímera moda, y el traje *bloomer* se abandonó porque era incompatible con la seriedad de la causa que buscaba defender. Amelia Bloomer fue obviamente una de las últimas en renunciar a él, pero lo hizo finalmente en 1859. Más tarde, en la década de 1890, la prenda a la que dio nombre fue reivindicada cuando comenzó a aceptarse que las mujeres llevaran pantalones para montar en bicicleta.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR ESTO FUNDADA EN 1826 QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Partitura ilustrada de la canción «Quiero ser una bloomer», cantada por Rebeca Isaacs, letra de Henry Abrahams y música de W. H. Montgomery, década de 1860

Considerando lo escaso del número de mujeres que llegaron a vestir el traje *bloomer*, este conjunto tuvo un impacto inusitado en la imaginación popular. Las caricaturas y artículos satíricos que lo ridiculizaban eran fuente de gran diversión, mientras que canciones irónicas (aunque en ocasiones lisonjeras) alimentaban las burlas de que eran objeto Amelia Bloomer y sus compañeras de causa.

OTRAS COLECCIONES

Aunque existen numerosas ilustraciones del traje *bloomer*, no han sobrevivido prendas propiamente dichas.

EE UU Seneca Falls Historical Society Archive Collection, Seneca Falls, Nueva York (incluye objetos de colección, pero no ropas)

prerrafaelismo; racionalismo; Arts and Crafts; existencialismo

rococó; nacimiento de la alta costura; Belle Époque; New Look

Prerrafaelismo

Entre las décadas de 1850 y 1870 las esposas y modelos de los artistas de la hermandad prerrafaelita inglesa adoptaron para su guardarropa personal una versión simplificada y libre del corsé femenino. Sus ideas continuaron vigentes en la moda mayoritaria hasta bien entrado el siglo XX.

G. F. WATTS (1817-1904); **DANTE GABRIEL ROSSETTI** (1828-1882); **JANE MORRIS** (1839-1914); **ARTHUR LASENBY LIBERTY** (1843-1917); **MARY ELIZA HAWEIS** (1848-1898)

abandono del corsé; medieval; holgado; colores tomados del arte

A partir de la década de 1830 las tendencias europeas en el vestir pasaron a reflejar lo acontecido en el arte, la literatura, la filosofía y la política. Los miembros de la hermandad prerrafaelita, un grupo de artistas cuya admiración por la pintura y la artesanía medievales reflejaban la insatisfacción con los modernos avances de la industrialización celebrados en la Gran Exposición de 1851, proclamaban «la fidelidad a la naturaleza y la belleza en todas las cosas». En 1848 entraron en el debate filosófico sobre el vestido, promoviendo para las mujeres un atavío libre de corsés, holgado y fluido.

La representaciones de mujeres en la obra de los artistas prerrafaelitas Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais y Edward Burne-Jones se convirtieron en fuente de inspiración para reformistas del vestir contemporáneos y posteriores, dando lugar al llamado «vestido artístico». Las modelos de estas pinturas vestían trajes sacados de las láminas del libro *Costume Historique*, de Camille Bonnard, publicado en París en 1829-1830. También se diseñaron atavíos pensados para llevar todos los días, pero que compartían las mismas características: silueta holgada, colores naturales inspirados en el arte y rechazo de la moda victoriana con sus ceñidos corsés, pesados tejidos, incómodos miriñaques y colores artificiales.

El abandono del corsé por parte de este grupo de mujeres fue considerado inmoral, del mismo modo que la falta de ornamentos equivalía a falta de decoro en la era victoriana.

El comercio también influyó en esta nueva moda. A partir de 1875, las sedas y lanas teñidas con tintes vegetales importadas por Arthur Lasenby Liberty

← John R. Parsons, *Jane Morris, posando según indicaciones de Rossetti*, 1865. Fotografía. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Jane, esposa del influyente artista y socialista William Morris, posó para Rossetti en numerosas ocasiones en las décadas de 1860 y 1870 luciendo holgados vestidos de seda de una sola pieza. El escote y los puños están discretamente ribeteadas con bordados y la amplitud de las mangas recuerda ligeramente al vestido renacentista.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1826 QUITO

desde Asia y a la venta en su establecimiento East India House despertaron la admiración de los artistas, incluido Rossetti. Fuera del estricto círculo de los prerrafaelitas, el vestido artístico también coincidió con una revaloración de las formas clásicas y una admiración por los objetos venidos de Japón. El vestido japonés no estaba de moda, pero su holgura y sus estampados atraían a los artistas. Este tipo de prendas las visten modelos posteriores, de finales de la década de 1870, en las pinturas de James Abbott McNeill Whistler y lord Frederic Leighton.

El efecto de este tipo de ropas en el mundo de la moda fue duradero y está registrado en los escritos de Mary Eliza Haweis para la revista *The Queen*, de amplia circulación y gran influencia, y en su libro *The Art of Dress* [El arte del vestido], publicado en 1879 y en que ofrece una interpretación del revivalismo prerrafaelita del vestido medieval veinte años después de que se iniciara dicho movimiento artístico.

Por su parte, la versión masculina del vestido artístico, chaqueta de terciopelo y lazo anudado al cuello, que solía vestir el pintor Rosetti, se inspiraba en el romanticismo de principios del siglo XIX.

† G. F. Watts, *Jane Elizabeth (Jeanie) Hughes, Mrs Nassau Senior*, 1857-1858. National Trust, Wightwick Manor, Wolverhampton, Inglaterra
El color de los cabellos sueltos de la mujer contrasta con el vestido entallado color violeta, de mangas amplias y rematadas con encajes. La señora Nassau Senior, amiga de Watts y Rossetti, era defensora de los derechos de la mujer.

OTRAS COLECCIONES
INGLATERRA The National Portrait Gallery, Londres; Tate Britain, Londres; Watts Gallery, Compton, Guildford

esteticismo; racionalismo; Arts and Crafts

moda espacial; nuevo romanticismo; consumismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Esteticismo

Durante la década de 1880 varios movimientos reformistas propugnaron la liberación de la mujer de los corsés, los tacones y las faldas ampulosas. Al igual que sus contemporáneos de la Rational Dress Society (ver página 56), los defensores del «vestir estético» se oponían a la rigidez de la moda imperante. Sin embargo se diferenciaban de aquéllos en su defensa a ultranza de la belleza.

ARTHUR LASENBY LIBERTY (1843-1917); **GEORGE DU MAURIER** (1834-1896); **SEÑORA DE JOSEPH COMYNS CARR** (1850-1927); **MARY AUGUSTA WARD** (1851-1920); **OSCAR WILDE** (1854-1900); **CONSTANCE WILDE** (1858-1898)

líneas fluidas; fruncidos; Liberty; colores neutros; bohemia; belleza; motivos decorativos naturales

Inspirándose en el vestido artístico retratado en las pinturas prerrafaelitas, las defensoras del vestir estético llevaban el cabello largo, rizado y hacia la cara. Los vestidos de caída fluida abandonaron los perifollos en favor de fruncidos o sencillos bordados e incorporaban mangas amplias reminiscentes de la moda medieval. Las telas de algodón, terciopelo y sedas ligeras se teñían con tintes vegetales, los más populares de los cuales eran el amarillo pálido, el azul pavo real, el canela, el verde salvia y el dorado. Los escritos de la época describen a una mujer representante de esta estética como «pálida, de espesas cejas y cuello de Juno». En otro se señala que «todas las mujeres ofrecen un aspecto desmejorado, descuidado, excéntrico, como modelos prerrafaelitas de cabellos desordenados».

Si las mujeres eran satirizadas por su aspecto deliberadamente enfermizo y descuidado, los hombres eran retratados como excesivamente refinados, de aspecto endeble y desprovistos de las cualidades tan apreciadas en el estoico caballero victoriano. Caricaturas de George du Maurier en *Punch*, el popular semanario satírico británico, nos presentan un esteta típico de figura encorvada y enclenque que pone en duda su masculinidad. Puesto que conocía personalmente a varios de estos estetas, Du Maurier dibujaba sus caricaturas con conocimiento de causa. Los estetas también fueron objeto del humor socarrón de Gilbert y Sullivan, cuya opereta, *Patience*, buscaba ridiculizar este movimiento. De hecho, el protagonista estaba basado en Oscar Wilde.

La moda de los estetas sólo la vestía un pequeño, bohemio y por lo común adinerado sector de la sociedad. Entre estas personas estaban Mary Augusta Ward (una novelista muy popular entonces) y la señora de Joseph Comyns Carr (casada con el director de la entonces en boga Grosvenor Gallery). Sin embargo tuvo alguna influencia en la moda mayoritaria, en especial entre las clases medias y altas. Se extendió el uso del llamado vestido de tarde, en esencia una adaptación popular del vestido típicamente esteta, y para 1910 París, todavía capital del mundo de la moda, tomará ejemplo de esta refinada bohemia.

← **Napoleon Sarony, *Retrato de Oscar Wilde*, 1882. Impresión fotográfica en papel de albúmina; National Portrait Gallery, Londres, Inglaterra**
Además de encarnar el esteticismo en su estilo de vestir, Oscar Wilde defendía públicamente los principios de este movimiento como una alternativa más racional y atractiva a las modas precedentes. Sugería que la ropa debía caer desde los hombros antes que desde la cintura y que si se llevaban tacones altos entonces debía elevarse también la planta anterior del pie, para liberar presión. Afirmaba tambien que el cuerpo debía quedar lo más libre posible, lo que redundaba en mayor salud y belleza. Su esposa Constance también fue una activista de la reforma del vestir.

↓ **Vestido Liberty, 1897. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra**
En 1884 el establecimiento Liberty and Co (propiedad de Arthur Lasenby Liberty), en la londinense Regent Street abrió una sección de moda dedicada a satisfacer la demanda de los seguidores del movimiento esteticista. Este vestido, con sus colores suaves y motivos decorativos de inspiración naturalista, es un ejemplo típico de este estilo.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA Powerhouse Museum, Sidney
AUSTRIA Austrian Museum of Applied Arts, Viena
EE UU The Fashion Institute of Design and Merchandising, Los Ángeles, California; Ohio State University Historic Costume and Textiles Collection, Columbus, Ohio; Wisconsin Historical Museum, Madison, Wisconsin
FRANCIA Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris, Palais Galliéra, París; Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
HUNGRÍA Iparmûvészeti Múzeum (Museo de Artes Aplicadas), Budapest
INGLATERRA FerensArt Gallery, Hull

naturalismo; prerrafaelismo; racionalismo; nuevo romanticismo

Barroco; rococó; Belle Époque

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

La Rational Dress Society (Asociación por la racionalidad en el vestir) fue creada en Londres en 1881 por la vizcondesa Haberton y Emily M. King con la intención de revolucionar la moda femenina. Horrorizadas por los riesgos para la salud de la mujer que suponían los pesados vestidos entonces en boga, decidieron promover una alternativa más saludable, cómoda y ligera.

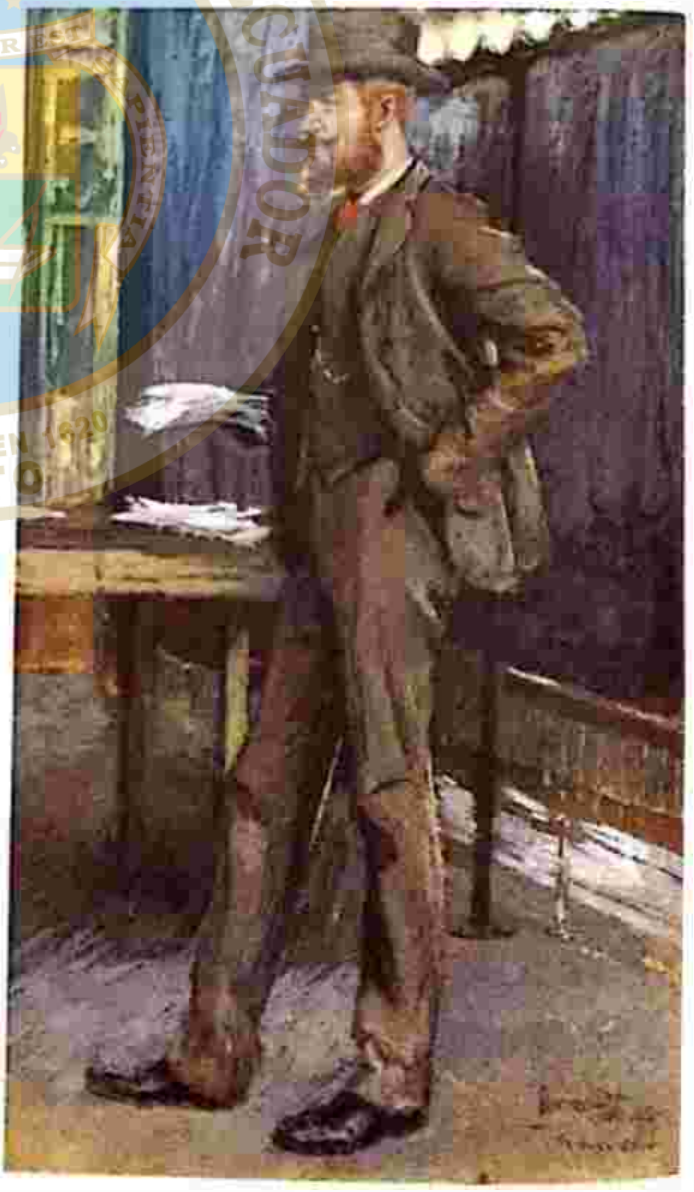
DOCTOR GUSTAV JAEGER (1832-1917); **VIZCONDESA HARBERTON** (1843-1911); **EMILY M. KING** (datos no disponibles); **GEORGE BERNARD SHAW** (1856-1950)

salud; confort; sentido práctico; ciclismo; utilitarismo

A excepción de la breve vuelta al fluido estilo neoclásico a principios de siglo, la predilección de la moda por el corsé había sido una constante desde la década de 1880 (y siglos antes de entonces). Profundamente incómodo y poco higiénico, el corsé tenía, según informes médicos de la época, peligrosos efectos secundarios para la salud. Éstos incluían aplastamiento de órganos internos, perforación pulmonar y renal por efecto de costillas rotas, seria reducción de la capacidad pulmonar, abortos, infecciones cutáneas y mal aliento por digestiones defectuosas. No tan peligrosa pero igualmente restrictiva, la costumbre de llevar pesadas vestimentas de tejidos rígidos contribuían también al malestar y a la falta de libertad de movimientos de las mujeres.

La vizcondesa Haberton y Emily M. King eran activas defensoras de los derechos de la mujer y editoras de una gaceta en la que publicaron un manifiesto radical propugnando una revolución en la moda femenina, motivadas por una más que razonable preocupación por el bienestar de la mujer. El texto empezaba así: «La Rational Dress Society se opone a cualquier moda que deforme la figura, impida el libre movimiento del cuerpo o suponga un riesgo para la salud», y a continuación enumeraba prendas y accesorios de vestir que había que «prohibir». En 1884 la International Health Exhibition (Exposición internacional sobre la salud) celebrada en Londres, dedicó una sección a indumentaria saludable para la mujer, que sirvió de plataforma a la Rational Dress Society y para que la vizcondesa expusiera una falda pantalón que fue objeto de considerable atención.

Las teorías del eminente zoólogo alemán Gustav Jaeger coincidían con los principios



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR EST FUNDADA EN 1620 QUITO

de la Rational Dress Society. Blandiendo como prueba sus experiencias personales (afirmaba que su salud había mejorado al cambiar sus hábitos de vestir), el doctor defendía que sólo los tejidos procedentes de animales (lana, cachemira) debían llevarse en contacto con la piel, y que los de origen vegetal, como el lino, eran altamente perjudiciales, comparándolos con la ingesta de veneno, dado que «las fibras vegetales muertas absorben vapores dañinos cuando se enfrían y las emiten en contacto con el cuerpo caliente, envenenando todo aquello que las rodea». La incongruencia de tales afirmaciones no impidió que fueran recibidas con entusiasmo por numerosos seguidores.

← Chaqueta y bombachos, h. 1895. Kyoto Costume Institute, Kioto, Japón
La inmensa popularidad del ciclismo como pasatiempo y medio de transporte hizo necesario desarrollar una indumentaria adecuada para las mujeres. Así nació la falda pantalón o bombacho, similar en forma a la tantas veces ridiculizada prenda diseñada por Amelia Jenks Bloomer. La nueva popularidad de los deportes al aire libre exigía sin duda de un enfoque de la moda más racional y práctico.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA Powerhouse Museum, Sidney
EE UU Ohio State University Historic Costume and Textiles Collection, Columbus, Ohio
INGLATERRA Gallery of Costume, Platt Hall, Manchester

← Sir (John) Bernard Partridge, *George Bernard Shaw*, 1894. Acuarela; National Portrait Gallery, Londres, Inglaterra
Ardiente defensor de los beneficios de vestir prendas de lana y deseoso de beneficiarse económicamente de sus teorías, el doctor Jaeger concedió una licencia para abrir una compañía británica que llevara su nombre. Dicha compañía promovía el uso de pantalones y túnica de una sola pieza que hacían innecesarias la camisa y la corbata o pañuelo al cuello. El negocio pronto se extendió y para finales del siglo XIX Jaeger era el principal proveedor de ropa de lana para hombres y mujeres. Entre sus clientes estuvieron Oscar Wilde y George Bernard Shaw.

bloomerismo; esteticismo; moda utilitaria; vuelta a los clásicos

romanticismo; Belle Époque; New Look

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Arts and Crafts

GTC

Estrechamente relacionado con el prerrafaelismo, el movimiento Arts and Crafts (literalmente, Artes y Oficios) surgió a partir de preocupaciones sociales y estéticas. Desilusionados con la deshumanización de la industrialización y la producción en cadena, este movimiento utópico buscaba revivir los oficios tradicionales. Se originó en Inglaterra y encontró su máxima expresión en las artes decorativas, la arquitectura, los textiles y la moda a finales del siglo XIX y principios del XX. Sus principios fueron adoptados por diversos grupos fuera de Inglaterra.

JOHN RUSKIN (1819-1900); **WILLIAM MORRIS** (1834-1896); **CHARLES ROBERT ASHBEE** (1863-1942); **ALEXANDER FISHER** (1864-1936); **JESSIE NEWBERY** (1864-1948); **JOHN PAUL COOPER** (1869-1933); **JOSEF HOFFMANN** (1870-1956); **JESSIE M. KING** (1875-1949)

prerrafaelismo; neogótico; utópico; tradición; artesanía; fidelidad a los materiales; Limoges

John Ruskin y William Morris fueron los padres fundadores del movimiento Arts and Crafts. Escandalizados por la miseria urbana, consecuencia de la rápida industrialización de la Inglaterra victoriana, y ofendidos por la fealdad de los bienes producidos en cadena, decidieron defender la integridad en el diseño y los oficios artesanos tradicionales.

Los miembros de este movimiento adoptaron una forma de vestir fácilmente reconocible de acuerdo con sus principios: fidelidad a los materiales, formas sencillas, recuperación de las tradiciones domésticas y de los motivos naturales. Las mujeres debían vestir prendas hechas en casa o en pequeños talleres artesanos y confeccionadas con telas sencillas y naturales. La moda se inspiró en los periodos renacentista y medieval y se traducía en ropajes amplios y adornos evocadores de la simplicidad rural. Los colores se obtenían mediante tintes vegetales y eran variados pero suaves, y los bordados se limitaban a motivos naturales. Vestidos de estilo Arts and Crafts estaban a la venta en los almacenes londinenses Liberty and Co., cuyos detalles fueron copiados por muchas casas de costura parisienses.

Para algunos hombres se impuso un estilo cercano al de las clases trabajadoras, como expresión de simpatía con sus circunstancias en el mundo industrializado. Otros se decantaron por un guardarropa similar al del movimiento esteticista.

El diseño y la producción de joyas en que se valoraban el trabajo artesano por encima de los materiales, fue determinante en el movimiento Arts and Crafts. Piedras semipreciosas (relativamente

económicas) se empleaban junto con la recuperada técnica Limoges de esmaltados traslúcidos y orfebrería. Los diseños se basaban en las formas de la naturaleza, la mitología, las leyendas celtas y el arte medieval y renacentista. Entre los artesanos joyeros destacaron John Paul Cooper, Alexander Fisher y Jessie M. King. Importante para el movimiento fue también la figura de Charles Robert Ashbee.

Aunque preocupado por el bienestar del hombre trabajador, Arts and Crafts fue un movimiento profundamente anacrónico y gran parte de su retórica se apoyaba en una visión idealizada y obsoleta de la realidad, y en cierto modo elitista, pues los artículos que se fabricaban, los ideales que encarnaban y el estilo que proponía estaban fuera del alcance de aquellos que buscaban representar.

↑ **Jessie Newbery, cuello bordado, h. 1900. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra**
Jessie Newbery fue una pionera del movimiento Arts and Crafts de Glasgow. Sus creaciones empleaban tejidos sencillos y poco refinados como la franela y la simplicidad de sus diseños resulta casi naif. Ella misma vestía prendas de reminiscencias renacentistas y rurales cosidas completamente a mano.

OTRAS COLECCIONES
ALEMANIA Institut Mathildenhöhe, Darmstadt
AUSTRIA Austrian Museum of Applied Arts, Viena
EE UU Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts; National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington DC
ESCOCIA Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow; National Museum of Scotland, Edimburgo
FINLANDIA Statens Konstmuseum (Galería Nacional de Finlandia), Helsinki; Suomen Käsityön Museo (Museo de Artesanía de Finlandia), Jyväskylä
HUNGRIA Iparmüvészeti Múzeum (Museo de Artes Aplicadas), Budapest; Museo Municipal de Gödöllo, Gödöllo
INGLATERRA Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham; The William Morris Gallery, Londres
REPÚBLICA CHECA Mediální partneři UPM (Museo de Artes Decorativas), Praga
SUECIA Nationalmuseum, Estocolmo

← **Wiener Werkstätte, vestido de tarde, 1917. Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, California, Estados Unidos**
Aunque el movimiento Arts and Crafts nació en Inglaterra, tuvo un efecto palpable en las artes decorativas de Estados Unidos, Japón y el resto de Europa. Fundado en 1903 por Josef Hoffmann, el Weiner Werkstätte (literalmente, taller de Viena), estuvo influido por el credo de Ruskin y Morris sobre el valor de lo artesano, pero rechazaba su componente de reforma social. En su lugar, Hoffmann aspiraba a crear diseños bellos y de calidad para una clientela exclusiva. A partir de los textiles pintados y estampados a mano que llevaba años produciendo, convirtió la moda en el plato fuerte de su taller, creando una sección específica dedicada a ella en 1910. Este vestido, realizado en 1917 y bordado a mano, ilustra bien las características de esta moda reformista, con un estilo clásico muy en boga también en París y Londres en aquella época.

bloomerismo; esteticismo, racionalismo

Restauración; moda industrial; moda espacial

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Facultad de Artes
BIBLIOTECA

SIGLO XX

Introducción

Durante el siglo XX la moda experimentó una transformación rápida y radical. Lo que en sus principios había sido un lujo accesible sólo a una minoría rica se transformó con rapidez en un sistema plural, cambiante y relativamente democrático dirigido a las masas.

moda industrial; modernidad; posmodernismo; democratización; comunicación de masas; pluralismo

Hasta el año 1914 la moda permaneció más o menos invariable. Se mantenían las rígidas estructuras sociales que la convertían en un privilegio de las clases altas; París y sus dictados en la alta costura seguían imponiendo lo que se llevaba o no y la ropa aún no se producía a unos costes que la hicieran asequible al gran público.

La Primera Guerra Mundial y sus terribles consecuencias marcaron la ruptura con el siglo XIX, y una sociedad traumatizada rechazó la nostalgia y abrazó la modernidad y el progreso.

La mecanización completa de la industria textil llegó después de la guerra. Las fábricas de tejidos y de confección no tuvieron más remedio que invertir en maquinaria cuando los gobiernos las «reclutaron» para producir uniformes militares. Así, el consumidor en la posguerra se benefició de una industria más avanzada y eficaz, capaz de producir ropa asequible en cantidades industriales.

La Segunda Guerra Mundial fue otro gran catalizador, con la introducción en Gran Bretaña del «Utility Plan» para producir ropa de calidad en grandes cantidades, con el que tanto la industria de la confección como los consumidores salieron beneficiados. De entonces data también la aparición de los primeros sistemas de tallas estándar.

La década de 1960 significó el inicio de la época de la moda de usar y tirar; y a finales del siglo XX la confección de ropa se había vuelto verdaderamente vertiginosa y plural. Hoy podemos comprar toda clase de prendas en toda clase de sitios y a todos los precios.

El siglo XX también fue el siglo de los medios de comunicación de masas. El número y variedad de publicaciones dedicadas a la moda se multiplicó y la fotografía fue suplantando gradualmente a las ilustraciones de moda. Una vez introducida plenamente su impacto fue enorme y posibilitó la entrada de muchos al elitista mundo de la alta moda, y fue determinante en la transición de la alta costura de salón a la de la moda de masas.

Por su parte, el cine ha ejercido gran influencia en la moda desde la década de 1930. Los vestidos, peinados y maquillajes que las estrellas exhibían en la gran pantalla se propagaban rápidamente pasando a ser de dominio público y Hollywood se convirtió en una pasarela de la moda internacional, a lo que los estudios no permanecieron ajenos e inmediatamente crearon un aparato publicitario a la medida.

→ **Cecil Beaton, *Twiggy*, 1967.**
The Cecil Beaton Studio Archive, Sotheby's, Londres, Inglaterra
La modelo del East End londinense Twiggy (Lesley Hornby) personificaba la moda joven y liberal de la década de 1960. Saltó a la fama en 1966 a la edad de dieciséis años después de ser elegida «rostro del año» por el periódico *Daily Express*.

Introducción

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Los medios de comunicación continuaron evolucionando a lo largo del siglo. La moda dejó de ser patrimonio de las élites y se popularizó gracias a los programas de televisión, las revistas y las páginas de Internet.

En la segunda mitad de siglo surgieron tendencias culturales como los Teddy Boys en Inglaterra, que han sido fuente de inspiración para la moda, tanto alternativa como mayoritaria. A finales de siglo, el sistema piramidal por el cual las tendencias en la moda se dictaban desde las clases altas de la sociedad y más tarde llegaban a las masas se había derrumbado.

Desde la década de 1960 y la fiebre por la minifalda, no ha existido una línea verdaderamente dominante. Acorde con la posmodernidad, la moda se ha convertido en una amalgama de tendencias y estilos en constante cambio. Ya no se puede hablar de una moda, sino de muchas.

Aunque París siguió dominando el mundo de la moda durante gran parte del siglo xx su posición como árbitro indiscutible del estilo empezó a verse desafiada por otras capitales como Nueva York, Londres o Milán.

A partir de la década de 1950 la moda neoyorquina se convirtió en sinónimo de funcionalidad y falta de pretensiones. En 1970 Milán se consolidó como alternativa a la hegemonía parisiense. Gracias a su infraestructura comercial y al renacer de la industria textil italiana, pronto floreció como capital de la moda, con Krizia y Missoni como sus buques insignia. Londres, que durante siglos fue el centro por excelencia de la confección a medida, adquirió renombre por su moda joven e irreverente en la década de 1960, y para finales del siglo se había labrado una reputación como generadora de tendencias.

Aunque los cien años transcurridos entre 1900 y 1999 han sido testigos del éxito de innumerables modistos y diseñadores, hay una serie de nombres que se han consagrado como los «grandes» de la moda del siglo xx. Éstos incluyen a Paul Poiret, Madeleine Vionnet, Elsa Schiaparelli, Coco Chanel, Cristóbal Balenciaga, Christian Dior, Mary Quant, Yves Saint Laurent; Vivienne Westwood, Giorgio Armani, Martin Margiela y Manuel Pertegaz.

← **Elsa Schiaparelli, vestido de noche con tela estampada diseño de Salvador Dalí, década de 1930. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Pensilvania, Estados Unidos**
Este trabajo conjunto de Elsa Schiaparelli y Salvador Dalí es uno de los ejemplos por excelencia de la colaboración entre diseñadores y artistas. La tela estampada, creación de Dalí, es una representación en trampantojo de la piel desgarrada de un animal que recuerda a su cuadro *Tres mujeres jóvenes surrealistas sosteniendo las pieles de una orquesta en sus brazos*, de 1936.

COLECCIONES CLAVE
AUSTRALIA National Galleryof Victoria, Melbourne, Victoria; Powerhouse Museum, Sidney
AUSTRIA Modesammlung des Historischen Museums, Viena
BÉLGICA Mode Museum, Amberes
CANADÁ Costume Museum of Canada, Winnipeg
FRANCIA Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris, Palais Galliéra, París; Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
INGLATERRA Fashion Museum, Bath; Museum of London, Londres; Victoria and Albert Museum, Londres
IRLANDA DEL NORTE Ulster Museum, Belfast
ITALIA Galleria del Costume, Palazzo Pitti, Florencia
JAPÓN Kobe Fashion Museum, Kobe; Kyoto Costume Institute, Kioto

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIA ET PRUDENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Belle Époque

La Belle Époque (1895-1914) fue un periodo dorado para las clases altas y se reflejó en los ostentosos estilos de vida y de vestir de unos pocos privilegiados. Las mujeres llevaban ropas opulentas y románticas y la silueta, recuperado el corsé, se estilizó adoptando la forma de «ese». La Primera Guerra Mundial puso fin a esta moda elitista y poco práctica y abrió las puertas a la modernidad.

REINA ALEJANDRA (1824-1925); **EDUARDO VII** (1841-1910); **LUCILE, LADY DUFF GORDON** (1863-1935); **CHARLES DANA GIBSON** (1867-1944)

opulencia; ocio; pecho de pichón; figura en «ese»; frufrú; confección a medida

El periodo entre 1895 y 1914, conocido en Francia como Belle Époque, se caracterizó por su esplendor y opulencia. Aunque es claramente una moda del siglo XX, la Belle Époque fue sin duda nostálgica y en cierta medida significó el canto del cisne de las clases altas.

La silueta femenina se volvió más estrecha aún que la victoriana. Además de haber ganado altura, las mujeres de la Inglaterra eduardiana lucían el llamado «pecho de pichón», un busto abultado que contrastaba con las caderas, que se proyectaban hacia atrás creando una silueta en forma de «ese». Ello se conseguía mediante el llamado «corsé saludable» que, aunque estaba pensado para reducir la presión sobre el diafragma y seguir el contorno natural del cuerpo femenino, en realidad sólo creaba una contorsión forzada y antinatural.

En contraste con esta rigidez en la postura los tejidos se volvieron más livianos. Las faldas caían desde las estrechas caderas hacia el suelo en forma acampanada. La gasa de seda, el crespón de china, la muselina de seda y el tul eran las telas preferidas. Los colores eran pálidos y por lo general en tonos pastel y los adornos a base de plumas, volantes, bordados y, sobre todo, encaje, se combinaban para crear un estilo vaporoso y etéreo. Especialmente valoradas fueron las creaciones parisienses de Charles Frederick Worth, Callot Soeurs, Jeanne Paquin y Jacques Doucet. Sin embargo, Londres también se estaba labrando fama como capital de la moda, a lo que contribuyó el mecenazgo de la influyente reina Alejandra, esposa de Eduardo VII. Lucile, lady Duff,

fue la modista inglesa más influyente del reinado de éste.

En cuanto a los hombres, la relativa austeridad de sus ropas permitía que las mujeres brillaran especialmente. Aunque las ocasiones solemnes requerían sombrero de copa y levita, el uso del traje se generalizaba, los pantalones se estrechaban y acortaban, los rostros se llevaban afeitados y los sombreros, en especial el *homburg* y el *canotier*, también gozaban de gran popularidad. Los cuellos altos daban la réplica a la moda femenina de cuellos de encaje rígido.

Esta nueva forma de vestir sólo estaba al alcance de la aristocracia y los nuevos ricos. El alto coste de las prendas y el hecho de que eran poco prácticas las hacían del todo inapropiadas para la gran mayoría de gente. Sin embargo, algunos estilos calaron y se volvieron asequibles en el mercado del *prêt-à-porter*. El traje sastre, popularizado en Inglaterra en la década de 1890, se convirtió en la prenda básica de las clases medias y de las mujeres trabajadoras, el único rasgo de modernidad en una época por lo demás caracterizada por la nostalgia del pasado.

OTRAS COLECCIONES
EE UU Arizona Costume Museum, Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona; The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
ITALIA Galleria del Costume, Palazzo Pitti, Florencia
JAPÓN Kyoto Costume Institute, Kioto
SURÁFRICA Bernberg Museum of Costume, Johanesburgo

← Vestido de viaje, 1905.
Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Los sombreros eran un accesorio fundamental de la moda eduardiana y con el tiempo se fueron haciendo más voluminosos e incómodos. Se solían decorar con plumas, flores y en ocasiones frutas. Los peinados eran elaborados y ahuecados, a menudo con ayuda de postizos y almohadillas.

↖ Charles Dana Gibson, *Scribners for June*, boceto, h. 1898.
La «chica Gibson» fue creación del ilustrador norteamericano Charles Dana Gibson y se convirtió en el epítome de belleza y éxito social a principios del siglo XX. Sus descripciones de la hermosa, enérgica e ilustrada «nueva mujer» pusieron de moda los talles estrechos, las blusas de cuello alto y las faldas acampanadas.

dandismo; romanticismo; nacimiento de la alta costura; New Look

moda industrial; modernidad; movimiento Boutique británico; vanguardismo japonés

Estilo neoimperio

Hacia finales de la década de 1910, conforme la Belle Époque tocaba a su fin, la silueta de la mujer se suavizó. La constreñida y artificiosa figura en forma de «ese» creada por el polisón dio paso a un estilo más lineal. Era una vuelta al estilo imperio que dominó la moda entre 1800 y 1840 y que a su vez era una recuperación de la estética de la Grecia y Roma antiguas.

MADAME RÉCAMIER (1777-1849); **JACQUES DOUCET** (1853-1929); **JEANNE PAQUIN** (1869-1936); **PAUL POIRET** (1879-1944); **PAUL IRIBE** (1883-1935)

Directorio; napoleónico; talle alto; Callot Soeurs; vestido de tarde

También conocido como Directorio o Madame Récamier (icono de moda y belleza en la Francia napoleónica), el estilo neoimperio elevó el talle de las mujeres hasta situarlo debajo del busto, desde donde caían verticalmente las faldas tejidas en materiales suaves y flexibles. Se trataba de un cambio no sólo estético; las mujeres hasta entonces embutidas en apretados corsés podían ahora aparecer en público con relativa comodidad.

Jean Paquin, Callot Soeurs, la casa Worth, Gustav Beer y Jacques Doucet proporcionaron diseños que seguían las nuevas directrices de moda. Sin embargo fue Poiret, siguiendo su tendencia de autoensalzamiento, quien se atribuyó el haber liberado a la mujer del yugo del corsé eduardiano. Aunque el nuevo estilo imperio trasladó el foco de atención del cuerpo femenino de la cintura al busto siguieron empleándose corsés que ahora tenían forma tubular.

La prenda estrella del nuevo estilo imperio en Inglaterra fueron los denominados vestidos de tarde o *tea gowns*, llamados así porque las mujeres los vestían para recibir a la hora del té, liberándose de este modo, aunque sólo fuera durante unas pocas horas del engorroso corsé.

Son muchas las explicaciones posibles a la recuperación del estilo imperio. De una parte, revivir antiguas modas se había convertido en recurso habitual de diseñadores y público, siempre ávidos de cambio. Aunque el nuevo estilo imperio coincidió con la campaña por la liberar a la mujer de las ropas restrictivas poco saludables, lo más probable es que Poiret considerara sus diseños como una reinterpretación de la moda griega y oriental antes que una reivindicación tácita de la emancipación de la mujer.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Paul Iribe, ilustración de vestidos de Poiret, 1908. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Paul Poiret trabajó siempre en estrecha colaboración con ilustradores y artistas. Estas imágenes fueron un encargo de 1908 para un catálogo de sus vestidos titulado *Les Robes de Paul Poiret*. El modisto empleaba la técnica *pochoir* (patrones recortados y coloreados) para crear una ilustraciones exquisitas y ligeramente abstractas que reflejaban a la perfección el estilo neoimperio. Sólo se publicaron 250 ejemplares del libro, pero su impacto en el mundo de la ilustración fue notable. El vestido que figura a la derecha de la imagen es el llamado Eugenia, un ejemplo del cual se exhibe en el Musée de la Mode et du Textile en el Louvre.

Callot Soeurs, traje de noche, 1909. Drexel Historic Costume Collection, Universidad de Drexel, Filadelfia, Pensilvania, Estados Unidos
Callot Soeurs (las hermanas Callot) fue una casa de costura francesa abierta en 1895. Dirigida por cuatro hermanas, Regina, Marie, Marthe y Josephine, era célebre por sus elegantes vestidos con toques exóticos, muy imitados en la época. Las hermanas formaron a Madeleine Vionnet, una de las grandes modistas del siglo XX, quien en una ocasión afirmó: «Sin el ejemplo de las hermanas Callot seguiría diseñando fords. Gracias a ellas ahora creo rolls-royces».

OTRAS COLECCIONES
AUSTRIA Modesammlung de Historischen Museums, Viena
BÉLGICA Mode Museum, Amberes
EE UU The Museum at the Fashion Institute of Technology, Nueva York
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
INGLATERRA Brighton Museum and Art Gallery, Brighton

neoclasicismo; esteticismo; Arts and Crafts; orientalismo

romanticismo; deconstruccionismo; casualismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Orientalismo

En un amplio sentido, el orientalismo es la descripción imaginativa y la adopción por parte de Occidente de la cultura del Medio y Lejano Oriente. Ha sido una influencia palpable en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial y los diseños de Paul Poiret son su máxima representación.

LEON BAKST (1866-1924); MARIANO FORTUNY (1871-1949); SERGÉI DIÁGILEV (1872-1929); RAOUL DUFY (1877-1953); PAUL POIRET (1879-1944)

fauvismo; exotismo; *ballets* rusos; colores atrevidos; siluetas esbeltas; «las mil y dos noches»

Enmarcado en el contexto de una tendencia cultural más amplia, el orientalismo fue una influencia dominante de la moda de París durante los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial. Definido por el uso de colores como el naranja, el morado, el negro, el verde jade, los estampados atrevidos y los bordados de inspiración oriental, todo ello envolviendo una silueta estilizada, el orientalismo contrastaba vivamente con las tonalidades pastel y los encajes de la Belle Époque.

El orientalismo se originó en el arte. En 1905 en París, la exposición de los pintores fauvistas, que empleaban colores intensos y de tonalidades antinaturales, desató una pasión por todo lo exótico. Sin embargo, lo que transformó esta tendencia en auténtica moda fue la producción en 1910 de *Scherezade* por el *ballet* ruso de Diágilev. Los trajes diseñados por Leon Bakst convirtieron el teatro tradicional en una explosión de color cuyos efectos en la moda no tardaron en hacerse notar.

El modisto parisiense Paul Poiret estaba en el centro de esta revolución y pronto se ganó el sobrenombre de «el pachá de París». Aunque Poiret, coleccionista

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

entusiasta de objetos y telas orientales, se declaraba precursor de Bakst, no hay duda que el éxito del *ballet* ruso fue decisivo a la hora de consolidar la moda orientalista. Poiret diseñaba pantalones bombachos, turbantes adornados con joyas de colores y plumas. Los tejidos se importaban de Oriente y Poiret encargó al pintor fauvista Raoul Dufy que diseñara estampados para sus creaciones. Popularizó una silueta esbelta y casi tubular inspirada en el quimono japonés, la túnica griega y el caftán y estimuló la demanda de estas prendas organizando fiestas que incluían desfiles de moda. En la más famosa de éstas, con el tema «Las mil y dos noches», Poiret apareció vestido de sultán y su esposa y musa Denise como reina del harén.

Las hermanas Callot y Mariano Fortuny son algunos de los diseñadores destacados que abrazaron también el estilo oriental.

Aunque se definía artista, Poiret era también un astuto hombre de negocios con gran talento para la autopromoción. Con motivo de una invitación para visitar unos importantes grandes almacenes estadounidenses en 1913, aprovechó para difundir los diversos estilos orientales que le habían dado fama en Europa.
Con sus diseños lineales, Poiret abrió el camino al estilo a lo *garçonne* emblemático de la modernidad e impulsado por Chanel. Después de la guerra su fama sin embargo decayó.

← **Paul Poiret, traje de noche «Sorbet», 1912.**
Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Este conjunto de inspiración persa y bautizado con el nombre de «Sorbet» era una evolución del famoso vestido en forma de pantalla de lámpara que lució su esposa y modelo Denise en la fiesta de disfraces de «Las mil y dos noches». Un alambre embutido en el bajo de la blusa rompe con la linealidad del conjunto. Las rosas son un motivo recurrente en los diseños de Poret.

→ **Mariano Fortuny, vestido «Delphos» en seda plisada, 1905-1920.**
Museo del Traje, Madrid, España
Aunque Paul Poiret se atribuía (erróneamente) haber liberado a las mujeres del corsé, otros diseñadores trabajaban al mismo tiempo para crear una silueta menos ceñida. Mariano Fortuny, artista y diseñador autodidacta, patentó la túnica Delphos en 1909 y siguió produciéndola en múltiples variantes hasta su muerte en 1949. Inspirado en la túnica griega, era un vestido en raso de seda plisada que se adaptaba suavemente a los contornos del cuerpo femenino. Las cuentas de cristal de Murano en las costuras laterales, alrededor de las sisas y en el bajo daban peso y volumen a la caída. Las técnicas de plisado de Fortuny resultaban imposibles de imitar, y en su momento circularon rumores de que recurría a la brujería para crearlas.

OTRAS COLECCIONES
ALEMANIA Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo
CHILE Museo de la Moda, Santiago de Chile
FRANCIA Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris, Palais Galliéra, Paris
ITALIA Fortuny Museum, Museo Civice di Venezia, Venecia
JAPÓN Kyoto Costume Institute, Kioto

esteticismo; racionalismo; estilo neoimperio; modas del mundo; racionalismo

modernidad; moda utilitaria; moda espacial

Moda industrial

GTC

Aunque la Revolución Industrial había proporcionado las herramientas básicas para producir a gran escala y hacer llegar la moda al gran público y los trajes confeccionados para mujer se habían hecho populares entre las clases medias a partir de 1890, no es hasta después de la Primera Guerra Mundial que el mercado del *prêt-à-porter* despegó verdaderamente.

LOU RITTER (datos no disponibles); **OLIVE O'NEILL** (datos no disponibles); **FREDERICK STARKE** (1904-1988)

prêt-à-porter; Dereta; Windsmoor; Dorville; mercado de masas; copia; explotación de mano de obra; rayón

Durante la Primera Guerra Mundial las fábricas de ropa y los pequeños talleres que hasta entonces se habían resistido a ampliar su producción para atender a los caprichos de la moda femenina fueron requisados por el Estado para la confección de uniformes militares. En el proceso adoptaron nueva tecnología, perfeccionaron la que ya tenían, aumentaron su capacidad de producción y evolucionaron hasta convertirse en una gran industria capaz de hacer frente a las necesidades del nuevo mercado.

Las condiciones eran las propicias. El coste de la vida había bajado, había crecido el número de trabajadores asalariados y las mujeres disfrutaban (al menos en apariencia) de nuevas libertades en el terreno profesional y personal. Las revistas femeninas sobre temas como la salud, la belleza y la moda adquirieron gran popularidad y estimularon el apetito de estilos nuevos y asequibles. Así nació una nueva industria con capacidad de hacer llegar la moda a más sectores de la sociedad. Algunos modistos que antes se habían dedicado exclusivamente a la confección individual y artesana se pasaron al *prêt-à-porter*; la mujer de clase media y alta podía ahora acudir a la sección de ropa confeccionada de los almacenes y encontrar prendas de calidad firmada por diseñadores como Dereta, Windsmoor y Dorville, y cadenas de minoristas como Marks and Spencer ofrecían moda a precios relativamente asequibles salida directamente de la fábrica.

Aunque ahora la moda se había democratizado, París continuó siendo la capital de las tendencias. Los estilos que nacían en sus salones de costura se extendían rápidamente al mercado de

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

masas. Los principales almacenes y mayoristas compraban los prototipos o *toiles* a las casas de costura con el propósito expreso de duplicarlos; otros acudían a los salones, memorizaban los diseños y realizaban bocetos para después reproducirlos. Además de todo esto se multiplicaron las publicaciones especializadas en moda.

La producción industrial de ropa *prêt-à-porter* no puso fin a la explotación de mano de obra ni tampoco al mercado de confección artesana y a pequeña escala. La ropa *prêt-à-porter* estaba fuera del alcance del bolsillo de una mayoría significativa de personas. Sin embargo, la popularización de los precios de la máquina de coser, el acceso a patrones de papel y lo fácil que resultaba ahora copiar las nuevas modas contribuyeron a que algo que a principios del siglo había sido privilegio de unos pocos se convirtiera en un bien accesible para muchos.

← Hodson Shop Collection, vestido de rayón, 1946. Walsall Museum, Walsall, Inglaterra
La búsqueda de alternativas artificiales a las fibras naturales, más costosas y de disponibilidad limitada, había comenzado en el siglo XIX, pero hasta después de la Primera Guerra Mundial no se realizaron los primeros avances importantes. El rayón, hecho de celulosa de madera tratada químicamente para producir hebras que recibían el nombre de seda artificial, transformó el mercado de la moda de masas y para 1938 el diez por ciento de las fibras que se empleaban en la producción textil eran de origen sintético. Ello volvió asequibles las prendas de vestir (incluida la ropa interior) para las clases medias y trabajadoras.

← Hodson Shop Collection, vestido, 1927. Walsall Museum, Walsall, Inglaterra
La imitación de las modas de París por parte de los fabricantes de moda industrial se vio impulsada por lo sencillo que era copiar los nuevos vestidos a lo *garçonne* (caracterizados por líneas simples, tejidos flexibles y mínima ornamentación). La sofisticación y abundancia de perifollos que habían marcado los vestidos de la Belle Époque hacían imposible su producción a gran escala.

OTRAS COLECCIONES
EE UU The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Museum of the City of New York, Nueva York; Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island
ESCOCIA National Museum of Costume, Shambellie House, Dumfries y Galloway
INGLATERRA Fashion Museum, Bath; Gallery of Costume, Platt Hall, Manchester; Worthing Museum and Art Gallery, Worthing; York Castle Museum, York

moda industrial; moda utilitaria; globalismo

Barroco; muerte de la alta costura; New Look

Modernidad

Terminada la Primera Guerra Mundial, la moda moderna se convirtió en la tendencia dominante en la década de 1920. Caracterizada por líneas sencillas, silueta andrógina y renuncia a todo adorno superfluo, la moda de la modernidad buscaba despojar a quien la vistiera de toda restricción antinatural. Aunque como tendencia en el vestir había declinado para 1920, sus principios han sido una influencia determinante en muchas de las modas de los siglos XX y XXI.

JEAN PATOU (1880-1936); GABRIELLE *COCO* CHANEL (1883-1971); SONIA DELAUNAY (1885-1979); CLAIRE McCARDELL (1905-1958)

garçonne; sombrero *cloche*; camisa; ropa deportiva; «pobreza de lujo»; utópico

El término «modernidad» agrupa a una serie de movimientos ocurridos a principios del siglo XX cuyo denominador común era el rechazo al pasado. Los adalides de la modernidad abrazaban el progreso y buscaban nuevas experiencias.

La moda no tardó en sumarse a esta tendencia con una nueva forma de vestir cómoda y funcional, totalmente opuesta a la de la Belle Époque. Este nuevo modelo de belleza claramente andrógino recibió el nombre de *look à la garçonne* y estuvo en boga hasta 1929. Las faldas se acortaron de forma significativa, llegando en 1925 hasta justo por encima de la rodilla; las cinturas cayeron hacia las caderas; los cabellos se llevaban cortos, rizados y hasta engominados. El popular sombrero *cloche*, de forma acampanada, se enfundaba hasta las cejas y el vestido camisero caía recto desde los hombros creando una silueta de forma casi cilíndrica. Se empezaron a vestir nuevos colores, una paleta neutra de azul marino, negro, beis y gris. El maquillaje, más abundante, era la única concesión a la feminidad. Los diseños de Coco Chanel y Jean Patou son la expresión máxima de la moda de aquel periodo. El uso de líneas geométricas y elementos de la ropa deportiva definen las creaciones modernas de Patou. Sin embargo, el legado de Coco Chanel ha resultado más duradero. A ella se atribuye la introducción del «vestidito negro» y el defender la simplicidad como primer paso para la elegancia. Su sencillos diseños, carentes de todo firulete, recibieron el calificativo de «pobreza de lujo».

El nuevo espíritu de la modernidad y el

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORES SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

desarrollo de las fibras artificiales a extender la nueva moda con rapidez. Lo que se exponía en los salones de costura pronto llegaba al mercado de masas mediante las casas de imitación o los patrones de papel.

Aunque la moda de la modernidad era en cierto punto utópica y la simplicidad de las líneas a la *garçonne* aludían a la liberación de la mujer, había algo de paradójico en el proceso. La nueva moda trajo consigo un cambio radical en el ideal de belleza femenino: una mujer de busto plano, caderas marcadas y delgadez casi infantil. Los corsés se reemplazaron por bandas que oprimían el pecho y hacer dieta estaba a la orden del día. Píldoras, pociones, los deportes exagerados y los regímenes tenían por objeto ayudar a la mujer en la consecución de la tan deseada delgadez.

Llegado 1929 esta nueva moda empezó a decaer, pero los principios que la animaron siguieron inspirando a los diseñadores de los siglos XX y XXI. En concreto, la estadounidense Claire McCardell, con sus diseños basados en ropas deportivas de las décadas de 1930, 1940 y 1950 (que proponían los *leggings* y las bailarinas como atuendo diario) animaba a las mujeres a disfrutar de la libertad y flexibilidad en el vestir del que gozan hoy en día.

← **Gabrielle Coco Chanel, traje de día, h. 1928. Kyoto Costume Institute, Kioto, Japón**

La combinación de chaqueta de punto o cárdigan, suéter y falda constituye el *look* Chanel por excelencia. El de la fotografía es de crepé negro combinado con blanco. A Chanel le gustaban los jerséis holgados de punto y su casa de costura pronto se volvió sinónimo de este tejido. Con el tiempo abriría una fábrica dedicada a la confección del mismo.

← **Gabrielle Coco Chanel, conjunto de noche, 1925. The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos**

Aunque no fue ella quien lo inventó (su evolución no puede atribuirse a un solo diseñador) Coco Chanel siempre se declaró autora del «vestidito negro». Sus reivindicaciones surtieron efecto y, en el número de 1926 del *Vogue* norteamericano, se anunciaba que el diseño de Chanel era comparable en su perfecta simplicidad, funcionalidad y popularidad al modelo T de Ford y que sería sin duda «el vestido universal».

OTRAS COLECCIONES

AUSTRIA Wien Museum, Viena

EE UU Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California

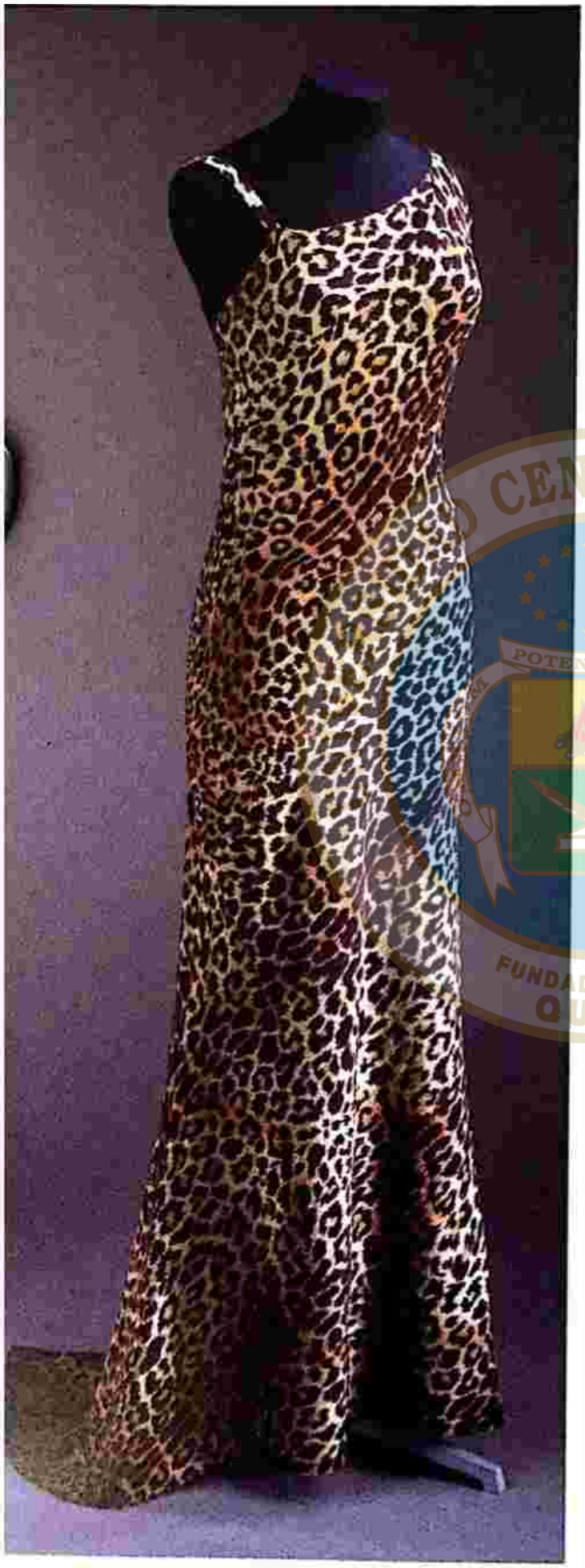
INGLATERRA Fashion Museum, Bath; Victoria and Albert Museum, Londres

moda utilitaria; minimalismo; regreso a los clásicos

rococó; Belle Epoque; estilo neovictoriano; New Look

UNIVERSIDAD CENTRAL OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA FUNDADA EN 1620 QUITO

Moda de Hollywood



Hollywood fue una influencia determinante en la moda de la década de 1920. El vestuario era un factor esencial en el éxito de una película y se invertían grandes sumas de dinero en el guardarropa de las estrellas. El estilo de Hollywood era decididamente plural y abarcaba desde la sensualidad y *glamour* de Greta Garbo o Jean Harlow hasta el *look* deportivo y más informal de Katharine Hepburn.

SAMUEL GOLDWYN (1879-1974); **TRAVIS BANTON** (1894-1958); **ORRY KELLY** (1897-1964); **EDITH HEAD** (1897-1981); **GILBERT ADRIAN** (1903-1959)

escapismo; diseño de vestuario; Letty Lynton; imitación

Hollywood ejerció una fuerte influencia en la moda, el estilismo y el maquillaje de la década de 1930. El diseño de vestuario pasó a ser clave para el éxito de una película y las mujeres, en palabras de Samuel Goldwyn, acudían al cine «primero por la película y las estrellas, segundo para ponerse al corriente de la última moda».

En un principio la industria del cine recurrió a París como referente, pero ello suponía un problema, ya que los rápidos cambios en la moda podían hacer una película obsoleta en poco tiempo. Tras un súbito alargamiento de las faldas a finales de la década de 1920 que pilló a Hollywood desprevenido, se decidió que los estudios dictarían sus propias tendencias, aunque algunos modistos parisienses (entre ellos Elsa Schiaparelli) trabajaron en estrecha relación con ellos.

Así pues, Hollywood promocionó a sus propios diseñadores, que pronto se convirtieron en árbitros de la moda. Travis Banton y Edith Head, en la Paramount, Orry Kelly en la Warner y Adrian en la MGM fueron quienes más éxito tuvieron.

Moda de Hollywood

Las relaciones de Hollywood con la industria de la moda fueron muy activas y pronto se desarrolló una infraestructura comercial para aprovechar al máximo la lucrativa fascinación que ejercía el guardarropa de las grandes estrellas. Los estudios publicitaban patrones o imitaciones de los vestidos más populares inspirados en películas y proliferaron las revistas especializadas en moda de Hollywood, como *Women's Filmfair* o *Film-Fashionland*.

El vestido más copiado de entonces fue el Letty Lynton, que llevó Joan Crawford en la película del mismo título, estrenada en 1932. Diseño de Adrian, estaba hecho de organdí blanco y llevaba mangas anchísimas y abullonadas que seguían la incipiente moda de las hombreras introducida en las creaciones de Elsa Schiaparelli. El impacto del vestido en el público fue tal que los almacenes Macy's en Nueva York vendieron medio millón de réplicas.

Pero la dictadura de Hollywood en términos de moda no se limitaba a las mujeres. También los hombres prestaban atención a lo que vestían las principales estrellas masculinas. Cary Grant, Gary Cooper, Edward G. Robinson y Ronald Coleman ayudaron a reforzar el prestigio de los trajes de chaqueta británicos y la moda informal estadounidense, mientras que Fred Astaire popularizó los zapatos bicolor.

Para aquellos que no se podían permitir comprar o hacerse vestidos como los de las estrellas quedaba el recurso de imitar sus peinados y maquillajes. La melena corta y esculpida de Greta Garbo o las cejas arqueadas de Marlene Dietrich fueron muy imitadas, mientras que el rubio platino de Jean Harlow disparó las ventas de peróxido de hidrógeno (agua oxigenada). Por su parte Max Factor, maquillador y peluquero empleado por los grande s estudios, lanzó su propia línea de cosméticos.

La influencia del cine en el diseño ha pervivido hasta la actualidad. La boinas que lucía Faye Dunaway en *Bonnie and Clyde* (1967), el vestuario que diseñó Ralph Lauren para Diane Keaton en *Annie Hall* (1977) o el esmalte de uñas oscuro de Uma Turman en *Pulp Fiction* (1994) son sólo algunas muestras de ello.

← **Vestido de Busvine, h. 1936. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra**
Hollywood ha sido fuente de inspiración constante para el mundo de la moda. En la década de 1930 hicieron furor los estampados animales por influencia de las producciones de Hollywood sobre Tarzán y otras aventuras africanas.

→ **Jeanne Lanvin, vestido de noche, 1935. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra**
El satén fue uno de los tejidos preferidos de los diseñadores de Hollywood durante las décadas de 1920 y 1930, cuando aún se hacían películas mudas. El satén captaba muy bien la luz y daba personalidad. Después, cuando se impuso el cine sonoro, se valoraban su belleza y el hecho de que no hacía ruido cuando se movía quien lo llevaba puesto.

OTRAS COLECCIONES
EE UU The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, California

estilo neovictoriano; moda de las *celebrities*; globalismo

prerafaelismo; existencialismo; deconstruccionismo

Surrealismo

La moda disfrutó de una relación fructífera con el movimiento artístico del surrealismo (nacido en 1924), basada en la propensión a la fantasía y en alterar el orden natural de las cosas. A finales de la década de 1930 estos elementos se incorporaron en escaparates, la publicidad y la fotografía. Elsa Schiaparelli fue una de las diseñadoras de moda que abrazó abiertamente este movimiento, colaborando con artistas como Salvador Dalí o Jean Cocteau.

JEAN COCTEAU (1889-1963); ELSA SCHIAPARELLI (1890-1973); ANDRÉ BRETON (1896-1966); SALVADOR DALÍ (1904-1989); JEAN-CHARLES DE CASTELBAJAC (1949-); FRANCO MOSCHINO (1950-1994)

el inconsciente; yuxtaposición; dislocación; trampantojo

El surrealismo fue un movimiento artístico experimental que se proponía desafiar las convenciones y el concepto tradicional de lo real. Fue fundado en París en octubre de 1924 por el poeta y artista André Breton con la publicación del primer Manifiesto surrealista, una crítica a los excesivos racionalismo y materialismo de la sociedad occidental. Influido por el psicoanálisis de Freud, el surrealismo buscaba sacar a la luz el potencial creativo del subconsciente yuxtaponiendo imágenes reales y oníricas o imaginadas con efectos desconcertantes.

Dada su común inclinación al escapismo y a la fantasía, el surrealismo y la moda tenían una afinidad natural. A los artistas surrealistas les fascinaba la parafernalia relativa a la industria de la moda (sobre todo los maniquíes) y encontraron en ella el escenario ideal para sus representaciones. La industria de la moda, por su parte, hizo amplio uso del recurso surrealista de la dislocación –colocar objetos o imágenes en un entorno inusual y chocante– sobre todo en la fotografía, la publicidad y el diseño de escaparates durante la década de 1930.

Sin embargo, el surrealismo no fue evidente en el trabajo de muchos diseñadores. Una excepción notable la constituye Elsa Schiaparelli, quien trabajó en estrecha colaboración con artistas surrealistas. El éxito le llegó con una colección de suéteres tejidos a mano que empleaban la técnica del trampantojo. Lo que parecían cintas decorativas en el cuello y los puños eran en realidad parte del estampado del punto.

La tendencia surrealista no afectó tanto a la hechura como a los detalles decorativos. Los botones cobraron forma de acróbatas circenses, escarabajos, guitarras, hortalizas o chupa-chups. Los collares se hacían de plástico o celulosa y se adornaban con aspirinas e insectos; los guantes lucían uñas pintadas; los bolsos dejaban escapar una

→ Elsa Schiaparelli, vestido de seda con estampado de langostas, 1937.
Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Pensilvania, Estados Unidos
La langosta fue un motivo recurrente en la pintura surrealista en general y en concreto en la de Dalí. Él fue el creador del diseño de este vestido realizado por Schiaparelli y que más tarde pasó a ser propiedad de Wallis Simpson. Aunque las líneas siguen las directrices de la moda del momento, el estampado y los materiales resultaban escandalosos. Dalí quería que el vestido se luciera siempre salpicado de mayonesa, pero Schiaparelli se opuso. Para el acompañante masculino de la portadora de esta creación, el artista catalán diseñó una chaqueta estampada con copas de champán medio llenas.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Surrealismo

melodía cuando se abrían; los sombreros eran zapatos o, incluso, chuletas de cordero. Los tejidos se estampaban con elefantes, hojas de periódico y, por obra de Salvador Dalí, con quien Schiaparelli colaboró estrechamente, con un trampantojo a base de trozos de carne desgarrada de un animal sobre una seda gris (inspirado en su cuadro *Tres mujeres jóvenes surrealistas sosteniendo las pieles de una orquesta en sus brazos*, de 1936).

Aunque Schiaparelli quedó para siempre asociada al surrealismo, su talento para la innovación y sus innumerables aportaciones al mundo de la moda la consagraron como una de las grandes diseñadoras del siglo XX. La silueta de hombros anchos y cintura estrecha que dominó la estética femenina desde principios de la década de 1930 hasta la irrupción del New Look de Christian Dior en 1947 ha sido atribuida a ella, junto con la introducción de los conjuntos de distinto color, el traje de baño con espalda al aire y sujetador incorporado y el vestido envolvente.

El surrealismo declinó con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, pero su influencia todavía se deja sentir en la moda actual. Diseñadores tan dispares como Karl Lagerfeld, Franco Moschino, Jean Charles de Caselbajac y Maison Martin Margiela tienen una deuda con él.

← **Elsa Schiaparelli**, chaqueta de lino bordada, con motivo decorativo diseño de Jean Cocteau, 1937. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Pensilvania, Estados Unidos
El detalle de un perfil de mujer con la melena cayendo en cascada por la manga de esta chaqueta de fiesta se bordó en la casa Lesage a partir de un dibujo de Jean Cocteau. Éste era amigo íntimo de Elsa Schiaparelli y juntos colaboraron en la confección del guardarropa para la actriz Jany Holt en la obra teatral *Los monstruos sagrados* en 1940 y en el de Maria Casares en la película de Robert Bresson *Las damas del bosque de Bolonia*, de 1945.

OTRAS COLECCIONES
BÉLGICA Mode Museum, Amberes
EE UU Brooklyn Museum, Nueva York; The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Drexel Historic Costume Collection, Universidad de Drexel, Filadelfia, Pensilvania; The Museum at the Fashion Institute of Technology, Nueva York
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
INGLATERRA Victoria and Albert Museum, Londres
JAPÓN Kyoto Costume Institute, Kioto

moda de Hollywood; punk; deconstruccionismo; posmodernismo

racionalismo; ritualismo; moda industrial

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Estilo neovictoriano

A finales de la década de 1930 hubo una vuelta nostálgica a la moda romántica de amplias faldas y talle estrecho de la era victoriana. Como reacción a las duras condiciones de la Gran Depresión y a la nueva guerra que se avecinaba, el escapismo y la fantasía dominaron la moda de aquellos años y el estilo neovictoriano fue recibido con esntusiamo.

FRANZ XAVER WINTERHALTER (1805-1873); GEORGE VI (1895-1952); ELIZABETH BOWES-LYON (1900-2002); NORMAN HARTNELL (1901-1979); CECIL BEATON (1904-1980)

nostalgia del pasado; neovictoriano; escapismo; bailes de sociedad; *Lo que el viento se llevó*; *Las cuatro hermanitas*

Desde mediada la década de 1930 y hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial los modistos experimentaron con un *look* que recordaba al creado por Charles Frederick Worth: largas y voluminosas faldas, talle pequeño y una silueta voluptuosa que habían dominado la moda hacia finales del periodo victoriano y que contrastaban abiertamente con lo que las mujeres vestían entonces.

Las razones de la recuperación de este estilo son múltiples. En París, el entusiasmo por los bailes de sociedad servía para mantener viva la industria de la costura y para resucitar estilos que no habían estado en boga desde las vísperas de la guerra franco-prusiana. Las faldas con miriñaque y los corsés que se llevaban en las fiestas pasaron a formar parte de la indumentaria cotidiana.

La popularidad de las películas de Hollywood también contribuyó a la nostalgia de la silueta victoriana. Para las ocasiones formales las mujeres buscaban emular los diseños de Walter Plunkett que vestían Viven Leigh en *Lo que el viento se llevó* (1939) y Katharine Hepburn en *Las cuatro hermanitas* (1933).

El secreto de éxito del estilo neovictoriano es que fue el elegido por la madre de Isabel II de Inglaterra, Elizabeth Bowes-Lyon, para una visita de Estado a Francia en 1938. El modisto inglés Norman Hartnell fue invitado a diseñar su guardarropa para la ocasión. Animado por el rey Jorge VI, quien deseaba que su consorte luciera el estilo creado por Worth, Hartnell se inspiró en los retratos victorianos de la realeza europea pintados por Franz Xaver Winterhalter. Sin embargo, cinco días antes de la visita, la madre de la reina, la condesa de Strathmore, falleció y Hartnell tuvo que rehacer toda la colección. Deseoso de evitar los colores propios del luto, el negro y el morado, eligió el blanco, un tono que épocas atrás había sido también símbolo de duelo. La colección fue un éxito y la industria de la moda francesa tomó buena nota de ella. Incluso Coco Chanel, moderna convencida, empezó a mostrar una inclinación hacia lo romántico por

aquella época. Elsa Schiaparelli, Mainbocher, Jean Patou y Cristóbal Balenciaga también comenzaron a incluir motivos victorianos en sus creaciones.

Interrumpido por la Segunda Guerra Mundial y la nueva austeridad que ésta impuso, el estilo neovictoriano quedó pronto relegado al olvido, aunque sin duda influyó después en la moda de la sociedad de posguerra, con la silueta del erróneamente llamado New Look de Christian Dior: hombros redondeados, talle finísimo y faldas con vuelo vertiginoso.

↙ **Cristóbal Balenciaga, vestido «Infanta», 1938-1939. The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos**
En marcado contraste con los diseños lineales de la moda de posguerra, este vestido «Infanta» de Balenciaga es rico en referencias históricas. La amplia falda parece reflejar el estilo neovictoriano entonces en boga en París, pero en realidad es una interpretación de los vestidos que llevan las infantas en el cuadro de Velázquez *Las meninas*.

▪ **Cecil Beaton, *Queen Elizabeth, the Queen Mother*, 1939. National Portrait Gallery, Londres, Inglaterra**
El «guardarropa blanco» diseñado por Norman Hartnell para vestir a la reina Isabel durante su visita a París fue inmortalizado en una serie de fotografías tomadas por Cecil Beaton y que fueron clave para la diseminación del estilo. La composición y la pose reconstruyen a la perfección los retratos de aristócratas europeos realizados por Franz Xaver Winterhalter.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA National Gallery of Victoria, Melbourne
EE UU Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Pensilvania
INGLATERRA Museum of London, Londres
JAPÓN Kyoto Costume Institute, Kioto

nacimiento de la alta costura; Belle Époque; moda de Hollywood; New Look

esteticismo; racionalismo; modernidad; moda utilitaria; minimalismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA FUNDADA EN 1620 QUITO

Moda utilitaria

El Plan de Utilidad o Utility Scheme lo implantó en Inglaterra la Cámara de Comercio británica para regular el diseño, la fabricación, los precios y la cantidad de ropa que debía estar disponible para el público general. Basado en la frugalidad, se trataba de un estilo sobrio y práctico, caracterizado por hombros cuadrados y acolchados, cortes sencillos, chaquetas cuadradas y faldas tableadas. Aunque la Segunda Guerra Mundial terminó en 1945, el plan continuó vigente hasta 1952.

HUGH DALTON (1887-1962); **EDWARD MOLYNEUX** (1891-1974); **NORMAN HARTNELL** (1901-1979); **DIGBY MORTON** (1906-1983); **VICTOR STIEBEL** (1907-1976)

Cámara de Comercio; Incorporated Society of London Fashion Designers; austeridad; racionamiento; *Make Do and Mend*

En consonancia con la austeridad de los tiempos, la indumentaria del Utility Plan estaba pensada para proporcionar una silueta esbelta: chaquetas cuadradas, hombros acentuados, cinturas ligeramente entalladas y faldas rectas o tableadas que debían distar 47,5 centímetros del suelo. En 1942 se aprobaron una serie de medidas que regulaban aún más estrechamente la ropa civil. El número de botones debía ser limitado, se desaconsejaban los bolsillos, las faldas sólo podían llevar un número determinado de tablas y se prohibía todo adorno superfluo.

Los zapatos, que continuaron sometidos a regulación hasta junio de 1942, debían hacerse de corcho, madera y rafia debido a la escasez de caucho, y el tacón de cuña, por ser más resistente, pasó a ser el estilo dominante para las mujeres. Los hombres que no vestían uniforme militar debían olvidarse de la vuelta en el bajo de los pantalones, de las solapas, de los tirantes y de los chalecos. Todas las ropas confeccionadas según las pautas del Utility Scheme llevaban el logo CC41 (Civilian Clothing 1941; atuendo civil 1941).

En respuesta a las críticas que decían que el Plan de Utilidad estaba dictado por la moda, el político laborista Hugh Dalton invitó a los principales miembros de la Incorporated Society of London Fashion Designers (Sociedad de diseñadores de moda británicos) a que diseñaran prototipos que pudieran luego reproducirse a escala industrial. Hardy Amies, Digby Morton, Edward Molyneux y Victor Stiebel fueron algunos de los modistos que participaron en este programa. La idea era diseñar un guardarropa que incluyera vestido de día, traje y abrigo sobrios y apropiados para todas las temporadas. En marzo de 1942 se organizó un desfile de moda en que se presentaron al público 32 diseños realizados en seis tallas diferentes. *Vogue* se hizo eco de esta iniciativa con la llamada «¡Son

bellos y son útiles!», apoyando la propaganda gubernamental que afirmaba que la utilidad no estaba reñida con el estilo.

De igual manera la compra de prendas de vestir estaba fuertemente controlada por el gobierno. En junio de 1941 se implantó un sistema de racionamiento según el cual cada persona tenía derecho a 66 cupones para ropa al año. Ello limitaba de tal forma el número de artículos que la mujeres habían de ser extremadamente ahorrativas y hacer uso de su imaginación si querían disponer de un guardarropa adecuado para ellas y para sus familias.

Consciente de ello, el gobierno lanzó en 1943 una iniciativa llamada *Make Do and Mend*, algo así como «zurcir y aprovechar» que incluía recomendaciones para rejuvenecer y alterar prendas de ropa viejas. Conforme avanzaba la guerra la variedad de materiales empleados en la confección fue creciendo. Telas de tapicería, mantas e incluso mapas servían para hacer vestidos. Se deshacían los jerséis de punto y se volvían a tejer y las cortinas de encaje se reciclaban en trajes de novia. Terminada la guerra, la escasez de provisiones obligó a prolongar el racionamiento hasta 1949 y el Utility Scheme no desapareció hasta 1952.

† Digby Morton, traje sastre utilitario, década de 1940. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Uno de los 32 prototipos diseñados por miembros de la Incorporated Society of London Fashion Designers en marzo de 1942 y que empezaron a fabricarse en octubre de ese mismo año. Aunque los diseños no estaba firmados de forma individual, este traje de espiguilla combinado con lazo *grosgrain* lleva la firma indiscutible de Digby Morton.

OTRAS COLECCIONES
EE UU The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, Nueva York; Brooklyn Museum, Nueva York
INGLATERRA Bristol City Museum and Art Gallery, Bristol; Imperial War Museum, Londres; Museum of Childhood, Londres; York Castle Museum, York

racionalismo; moda industrial; minimalismo

rococó; exotismo; dandismo; New Look; glam

• Vestido utilitario, década de 1940. Gallery of Costume, Platt Hall, Manchester, Inglaterra
Aunque el objetivo del Plan de Utilidad era estandarizar el diseño y la producción de ropa, no logró eliminar la jerarquía de precios y calidades. Las prendas más baratas llevaban un alto porcentaje de rayón y algodón, en lugar de lana. Este vestido negro de rayón incorpora el tableado impuesto por la autoridades, aunque la cintura entallada revela que la influencia del New Look creado por Christian Dior en París se empezaba a dejar sentir en la moda utilitaria británica.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

NewLook

Lanzado en París en 1947, el New Look es un estilo de vestir atribuido al modisto francés Christian Dior. Caracterizado por faldas amplias, cintura de avispa y hombros redondeados, fue a la vez fuente de controversia y asombro. Aunque al principio se consideró escandaloso, el extravagante y delicadamente femenino estilo se mantuvo durante casi una década.

CARMEL SNOW (1887-1961); CRISTÓBAL BALENCIAGA (1895-1972); CHRISTIAN DIOR (19051957); JACQUES FATH (1912-1954); PIERRE BALMAIN (1914-1982)

«Corolle»; torneado; silueta «reloj de arena»; traje «bar»

El New Look toma su nombre de la colección lanzada por Christian Dior en la mañana del 12 de febrero de 1947. Aunque originalmente se llamaba «Corolle» (Corola), en alusión a las faldas que se abrían como los pétalos en flor, fue inmediatamente rebautizada por Carmel Snow, entonces directora jefe de la prestigiosa revista norteamericana *Harper's Bazaar*.

Lujosa y femenina, la colección era la antítesis de la moda funcional que había imperado durante e inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial. Las creaciones de Dior moldeaban la silueta femenina mediante una rígida estructura interna. Recuperó antiguas técnicas textiles, con tejidos pesados reforzados con tafetán. El talle era estrecho y se embutía en corsés, los hombros torneados resaltaban un busto redondeado, las caderas se reforzaban con almohadillas y las faldas eran tableadas y voluminosas y caían directas hacia el suelo.

Las reacciones a la colección no se hicieron esperar y la nueva moda fue objeto de gran controversia. Se alzaron voces que criticaban la opulenta extravagancia de los diseños en una época de racionamiento y privaciones; cada una de las creaciones de Dior utilizaba alrededor de 22,8 metros de tela. Cuando Christian Dior visitó Estados Unidos en septiembre de 1947 fue recibido con pancartas que decían: «Quememos al señor Dior» y «Abajo el New Look». Las feministas también se opusieron, argumentando que la nueva moda suponía un paso atrás en la emancipación de la mujer.

De poco sirvieron las protestas, pues el New Look de Dior no tardó en imponerse y París se convirtió de nuevo en capital de la moda del mundo occidental. Sus creaciones eran muy comerciales y fáciles de copiar y las revistas de moda se llenaron de consejos sobre cómo adaptar el nuevo estilo a los bolsillos más modestos.

→ **Christian Dior, traje «bar», 1947.**
Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
El traje «bar» fue el primer diseño de la colección de Dior lanzada en la primavera de 1947, y ejemplifica a la perfección el estilo del New Look. La chaqueta de seda shantung se ciñe a la cintura y va ligeramente acolchada en las caderas. La falda de lana negra es voluminosa, plisada y lujosa y se sostiene en una enagua de varias capas. Este conjunto resultaba insultante para aquellos que sufrían las privaciones provocadas por la Segunda Guerra Mundial.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR FUNDADA EN 1826 QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

El nombre de New Look sin embargo llamaba a equivocación, pues en realidad se trataba de una recuperación de la era de los corsés, las caderas abultadas y los hombros caídos. Con anterioridad a Dior otros modistos habían intentado recuperar esta moda nostálgica a finales de la década de 1930, entre ellos Cristóbal Balenciaga, Jacques Fath, Edward Molyneux y Pierre Balmain. Dior fue heraldo del movimiento antes que su creador, pero sin duda a él hay que atribuirle el mérito de popularizarlo.

Durante la década de 1950 la silueta en forma de reloj de arena fue cediendo protagonismo a un estilo lineal y menos estructurado. De hecho esta tendencia está presente en sus propias colecciones a partir de 1954, con las líneas «H», «A» e «Y», llamadas así por el tipo de silueta que definían. En 1954 Coco Chanel volvió a la escena de la moda motivada en gran medida por lo que juzgaba una falta de consideración de la comodidad de la mujer por parte de Dior. A los dos años sus sencillos trajes de punto, antítesis del New Look, se habían impuesto y hacían intuir un nuevo cambio de tendencia. Por su parte Balenciaga proponía novedades tales como el traje camisero o saco, que, lanzado en 1957, preconizaba la silueta prevalente de la década de 1960.

← **Cristóbal Balenciaga, vestido de noche en tafetán de seda, h. 1955.** Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra

Aunque Dior y su New Look acaparaban los titulares de las noticias de moda, el gran modisto de aquellos años fue probablemente Cristóbal Balenciaga. Famoso por el exquisito e innovador corte de sus creaciones, Balenciaga jugaba con las formas femeninas no para constreñirlas, sino para realzarlas. Su trabajo de aquellos años se caracteriza por dos rasgos distintivos. El primero se aprecia en este vestido de tafetán de seda, de líneas concordantes con el New Look. El segundo fue el traje «campana» o «tonel», que preconizaba los vestidos saco y las siluetas trapezoidales de la década de 1960.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA Powerhouse Museum, Sidney
CANADÁ Costume Museum of Canada, Winnipeg
EE UU Chicago History Museum, Chicago, Illinois; Cornell Costume and Textile Collection, Universidad de Cornell, Ithaca, Nueva York; The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York
ESPAÑA Fundación Balenciaga, Guetaria; Museo del Traje, Madrid
JAPÓN Kyoto Costume Institute, Kioto

Belle Époque; estilo neovictoriano

deconstruccionismo; modernidad; racionalismo; moda espacial; moda utilitaria

Estilo neoeduardiano

TDM

El estilo neoeduardiano fue un esfuerzo consciente por reestablecer los valores de otra época mediante la recuperación de su estilo de vestir. Fue una moda masculina y elitista lanzada por los sastres de Savile Row tras la Segunda Guerra Mundial. Gozó de una popularidad efímera e, irónicamente, fue adoptado después por los jóvenes rebeldes de la Inglaterra de posguerra, los llamados Teddy Boys.

CECIL BEATON (1904-1980), NEIL MUNRO *BUNNY* ROGER (1911-1997), NORMAN PARKINSON (1913-1990)

nostalgia; clases trabajadoras; subculturas juveniles; Teddy Boys

Profundamente nostálgicos, los neoeduardianos cultivaron un estilo que no habría estado fuera de lugar en la década de 1900. Vestían chaquetas largas y ajustadas, de hombros estrechos, abrigos con cuellos forrados de terciopelo y cuellos altos y abotonados. Los pantalones se llevaban ajustados y estaban de moda los sombreros tipo bombín y los bastones con empuñadura de plata. Completaban el atuendo las corbatas de Charvet y los guantes de cuero.

Norman Parkinson inmortalizó este *look* en su célebre fotografía *Los nuevos eduardianos de Mayfair* (1950). Publicada en *Vogue* en abril de 1950, captura a la

↓ Henry Grant, *Two men dressed in the «Teddy Boy» style*, 1953. Museum of London, Londres, Inglaterra
Estos jóvenes van vestidos a lo Teddy Boy, una combinación de las estéticas eduardiana y estadounidense. Los tupés engominados, las chaquetas cuadradas con cuello de terciopelo, las corbatas estrechas y los pantalones de tubo eran una expresión de rebeldía ante la moda imperante. Para mediados de la década de 1950 los Teddy Boys se habían granjeado una reputación, en especial en los medios de comunicación, de chicos violentos y delincuentes.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

perfección los rasgos definitorios de este estilo, que fue acogido con agrado por oficiales de la guardia real, la alta burguesía y árbitros de la moda como Cecil Beaton y Neil Munro *Bunny* Roger.

Sin embargo para 1953 el concepto de «neoeduardiano» cobró un significado inesperado con la irrupción en escena de los Teddy Boys, un movimiento originado entre los jóvenes de las clases trabajadoras, que adoptaron el estilo imperial y lo transformaron en un *look* subversivo que se oponía abiertamente a los valores elitistas encarnados por éste. Un Ted (diminutivo de Edward), era fácilmente reconocible por su atuendo, consistente en chaqueta cuadrada de medio cuerpo y cuello de terciopelo, cuatro botones y una espalda sin costuras que fusionaba el estilo eduardiano clásico y el *look* norteamericano del *rock and roll*. Los hombros se llevaban anchos, los pantalones eran de tubo, los zapatos de plataforma y las corbatas finísimas (la más popular era una tipo cordón conocida como «Slim Jim»). Los trajes los confeccionaban sastres locales por la nada desdeñable suma de 20 o 30 libras, cuando el salario semanal medio de un trabajador era de 7 libras.

La prensa popular no tardó en ensañarse con los Teddy Boys, publicando titulares sensacionalistas entre 1954 y 1956 en que se avisaba al público de la amenaza encarnada por estos jóvenes.

Pero, como tantas veces ocurre, para cuando la moda propuesta por los Teddy Boys empezaba a popularizarse, el movimiento había perdido fuerza. En el Reino Unido ha habido intentos por revivirlo y su principal legado fue convencer a las clases trabajadoras de que ellas también tenían derecho a crear sus propios estilos de vestir.

Traje tres piezas de Carr, Sons & Wood, 1951. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
El traje tres piezas neoeduardiano era una copia de 1951 del que vestía Winston Churchill en una fotografía de 1911. Simultáneo en el tiempo al New Look introducido por Christian Dior, el estilo neoeduardiano era un intento por resucitar la hegemonía de que había gozado las clases altas inglesas antes de la Primera Guerra Mundial. El bombín de la imagen es de Thomas & Stone y data de alrededor de 1960.

OTRAS COLECCIONES
INGLATERRA Brighton Museum and Art Gallery, Brighton; Gallery of Costume, Platt Hall, Manchester; National Portrait Gallery, Londres

dandismo; Belle Époque; Savile Row; punk; casualismo

bloomerismo; racionalismo; moda utilitaria; moda espacial

MUSEO CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

Existencialismo

Por lo general pertenecientes a las clases medias, educadas y de raza blanca, los existencialistas rechazaban el materialismo y por lo tanto (y en teoría) la moda. Sin embargo, esta actitud antimoda terminó por convertirse en tendencia y poco a poco fue calando en la sociedad. Jerséis extra grandes, pantalones pitillo, suéteres de cuello vuelto, cabellos despeinados y trencas son las prendas insignia de esta moda.

COLIN MACINNES (1914-1976); JACQUES ESTEREL (1918-1974); JULIETTE GRÉCO (1927-); AUDREY HEPBURN (1929-1993); BRIGITTE BARDOT (1934-); YVES SAINT LAURENT (1936-2008)

contracultural; alternativo; Rive Gauche; *beatniks*; antimaterialismo

El existencialismo fue un movimiento social variopinto que surgió a finales de la década de 1940 y persistió hasta la de 1960. Unidos por la creencia en la primacía de la voluntad propia y en el análisis de la existencia humana, los existencialistas eran contraculturales y proporcionaban una alternativa a los gustos mayoritarios al tiempo que articulaba una crítica del *statu quo*.

Cada país vivió y dio un nombre distinto al existencialismo. En Francia se llamó *look* Rive

Gauche, por la zona de París donde se congregaban los existencialistas, y su máxima representante era la belleza algo angustiada de Juliette Gréco, que llevaba el pelo largo y sin recoger y vestía siempre de negro. En Estados Unidos se conoció como la generación Beat y el estereotipo masculino, encarnado por los *beatniks*, llevaba perilla, boina, pantalones chinos y jerséis de cuello vuelto. Las mujeres, por su parte, vestían leotardos y mallas negras, bailarinas y suéteres extra grandes. En el Reino Unido el movimiento existencialista fusionó las estéticas Rive Gauche y Beat y las mujeres llevaban trencas, medias tupidas, jerséis marineros, pantalones ajustados y vaqueros pirata con sandalias o bailarinas; el estilo para los hombres era similar. La novela *Principiantes*, de Colin MacInnes, es una crónica ficticia de esta época en el Londres de 1958.

La ropa de líneas sencillas y desestructuradas también se volvió emblemática de la actitud antimaterialista de los existencialistas. En 1956 Brigitte Bardot causó sensación con el traje para su boda con Jacques Carrier, realizado en vichy rosa y blanco diseño de Jacques Esterel. Aunque se trataba de un diseño de firma llevado por una estrella en el apogeo de su carrera y casaba a la perfección con su belleza entre sexy e ingenua, resulta sencillo y sin pretensiones, en consonancia con el antimaterialismo defendido por Bardot.

Inspirándose en el estilo de la Rive Gauche, Yves Saint Laurent, que en 1960 trabajaba como diseñador para la casa Dior, presentó una colección Beat. En lo que hoy constituye una práctica habitual, había recogido el estilo de la calle y lo había trasladado a los salones de la alta costura. Entonces la colección fue un escándalo y Saint Laurent abandonó Dior ese mismo año. Hoy el existencialismo pervive como tendencia contracultural en la alta costura y en la moda popular.

← **Conjunto, fecha desconocida. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra**
Adoptado como reacción a la indumentaria convencional que llevaban los hombres y mujeres de la posguerra estadounidense, este *look* a base de chaqueta de cuero forrada de borrego, camisa de cuadros sobre camiseta blanca y pantalones de algodón tipo «chino» era el preferido de escritores *beat* como Jacques Kerouac o Neil Cassidy.

← **Cecil Beaton, *Audrey Hepburn vestida de negro*, 1954. Fotografía en papel bromuro. National Portrait Gallery, Londres**
Hollywood tuvo su propia versión de la moda Rive Gauche y a su vez ayudó a acercar este *look* al gran público. En *Una cara con ángel*, Audrey Hepburn interpretaba a una bibliotecaria a la que Fred Astaire (en un personaje inspirado en Richard Avedon) descubre y convierte en modelo. En esta fotografía la actriz aparece vestida por completo de negro, un *look* icónico y de gran influencia en la moda posterior del siglo XX.

OTRAS COLECCIONES
EE UU The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
INGLATERRA Brighton Museum and Art Gallery, Brighton

punk; vanguardismo japonés; deconstruccionismo

Barroco; dandismo; yuppismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENCIANDO EL SABER FUNDADA EN QUITO

Movimiento Boutique británico TDM

En parte revolución cultural y en parte moda, el movimiento Boutique en Inglaterra fue una respuesta a la demanda por parte de la sociedad de formas de vestir más informales, juveniles y asequibles a principios de la década de 1960. Pronto aparecieron una serie de *boutiques* que ofrecían ropa diseñada especialmente para los jóvenes, auténticos clubes sociales donde la decoración, la música y las personas que atendían a la clientela contribuían a crear una nueva experiencia.

ALEXANDER PLUNKETT GREENE (1932-1990); JOHN STEPHEN (1934-2004); MARY QUANT (1934-); BARBARA HULANICKI (1936-); JOHN BATES (1938-); SALLY TUFFIN (1938-); MARION FOALE (1939-); *OSSIE* CLARK (1942-1996); JEFF BANKS (1943-)

explosión juvenil; Biba; moda de usar y tirar; Bus Stop; Ginger Group; Carnaby Street; *swinging London*

La explosión de modas juveniles y la paralela aparición del llamado «movimiento Boutique británico» en la década de 1960 fueron consecuencia de una serie de circunstancias socioeconómicas particulares. Los jóvenes constituían ahora un porcentaje de población mayor que antes y la mayoría de ellos contaba con más ingresos que sus padres cuando tenían su edad. Además, una nueva generación de diseñadores recién licenciados de las escuelas de diseño, al sentirse excluidos del sistema de moda jerárquico y envejecido, decidieron abrir sus propios establecimientos.

Estas nuevas *boutiques* eran la perfecta expresión de la nueva libertad de los sesenta y ofrecían ropa a precios asequibles en una atmósfera más propia de club social que de tienda de ropa. Las más famosas, como Bus Stop, Clobber, Miss Mouse, Quorum o Granny Takes a Trip vendían ropa de nuevos y talentosos diseñadores como Sally Tuffin, John Bates, Jeff Banks y *Ossie* Clark.

En la vanguardia de esta revolución se encontraba Mary Quant. Junto con su marido Alexander Plunkett Greene y su socio Archie McNair abrió la tienda Bazaar en King's Road en 1955. Este establecimiento pionero, con su atractivos escaparates, ofrecía moda *prêt-à-porter* a precios asequibles realizada con materiales innovadores y era frecuentada por una clientela ecléctica. Para 1963 Quant había empezado a fabricar a escala industrial y su logo de margarita estaba estampado en gran variedad de productos, desde cosméticos hasta medias o zapatos.

Barbara Hulanicki o Biba, probablemente la más emblemática de estas nuevas *boutiques*, ofrecía un estilo muy diferente del de Quant. Influidos por el Art Déco y el Art Nouveau, así como por los excesos del *glamour* hollywoodense, sus diseños contrastaban vivamente con los estilos pop y futuristas que definían la década, sobre todo aquellos en que empleaba colores apagados como el verde botella, el naranja óxido, el morado y el ciruela.

A John Stephen, un joven diseñador y empresario galés, se atribuye la fundación de Carnaby Street como centro de moda rival de King's Road. Stephen hizo por la moda masculina lo que Quant había hecho

por la femenina; comprendió que los chicos jóvenes no quer ían vestir como sus padres.

Aunque hubo *boutiques* en otras ciudades inglesas y también en Estados Unidos que gozaron de éxito, en esencia éste fue un movimiento londinense. Así lo anunció al resto del mundo en abril de 1966 la revista neoyorquina *Time* con un reportaje titulado «London – the Swinging City», un apelativo con que desde entonces pasó a definir toda la década.

Ahora que parecía que Londres había desbancado a París como capital de la moda, los franceses se vieron obligados a reaccionar. El resultado fue que los grandes modistos empezaron a diseñar colecciones de ropa *prêt-à-porter* y que surgió una nueva ola de jóvenes diseñadores influidos por la revolución juvenil londinense.

Mary Quant, vestido mini, 1967. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
La minifalda es sinónimo de la moda femenina de los sesenta y su popularización se debe a Mary Quant. La adopción casi universal de este estilo (con largos de falda que iban desde justo por encima de la rodilla hasta el principio de los muslos) fue posible gracias a la aparición de las medias enteras o *panties*.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRIA Wien Museum, Viena
BÉLGICA Modemuseum, Hasselt; Mode Museum, Amberes
EE UU Arizona Costume Institute, Phoenix Art Gallery, Phoenix, Arizona; Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, California; The Museum at the Fashion Institute of Technology, Nueva York
ESPAÑA Museo del Traje, Madrid
INGLATERRA Fashion Museum, Bath; Museum of London, Londres; Walker Art Gallery, Liverpool Museums, Liverpool; Worthing Museum and Art Gallery, Worthing

Mary Quant, botines «Quant Afoot», 1967. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Los modistos empleaban los nuevos materiales sintéticos para crear innovadores y en ocasiones futuristas diseños en la década de 1960. Estos botines de plástico, diseñados por Mary Quant para su colección de calzado llamada «Quant Afoot», son de un color pálido que contrasta con el del interior. La margarita, el logo de Mary Quant, iba impreso en las suelas de los tacones y dejaba la marca en el suelo cuando se caminaba sobre nieve o barro.

estilo neoeduardiano; glam moda industrial

neoclasicismo; nacimiento de la alta costura; Internet

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

Moda espacial

Esta moda iniciada por una colección llamada «Era espacial» lanzada en 1964 por André Courrèges incorporaba líneas minimalistas, tejidos blancos o brillantes y materiales sintéticos complementados con sombreros en forma de casco y botas de piel blanca o negra.

PIERRE CARDIN (1922-); **ANDRÉ COURRÈGES** (1923-); **EMANUEL UNGARO** (1933-); **PACO RABANNE** (1934-)

moderno; futurista; simple; atrevido

André Courrèges revolucionó el mundo de la moda en 1964 cuando presentó su colección «Era espacial», que alteraba la indumentaria femenina con trajes pantalón y faldas varios centímetros por encima de la rodilla. El uso del blanco y el plata, los detalles de vinilo, los sombreros tipo casquete y las botas brillantes contribuían a crear la ilusión de una moda diseñada para la era espacial. La revista *Queen* fue la primera en aplaudir estos diseños innovadores y ultramodernos, proclamando ese mismo año que las creaciones de la alta costura parisiense se estaban volviendo «aburridas». Por su parte, Brigitte Bardot había declarado públicamente que «la alta costura es una moda para abuelitas».

La colección de Courrèges combinaba técnicas de confección y tejidos tradicionales con accesorios futuristas y materiales sintéticos. Los diseños reflejaban el interés de entonces por los viajes al espacio y la ciencia ficción. Su «chicas luna» vestían pantalones estrechos y a la cadera con vestidos túnica y chaquetas, o minifaldas con botas altas y puntera cuadrada en cuero blanco. Los sombreros eran voluminosos con forma de casco, y las gafas de sol oscuras y de gran tamaño reforzaban el *look* sideral. Los colores estrella eran el blanco y el plata, y en colecciones posteriores se introdujeron los vestidos con transparencias.

Otros dos diseñadores del periodo también adoptaron este uso innovador del color y de las texturas en sus colecciones. A principios de la década de 1960 Pierre Cardin ya era un modisto de prestigio que había desafiado a la Cámara Sindical de la Costura de París con una revolucionaria colección *prêt-à-porter* en 1959. La contribución de Cardin a la moda futurista incluyó una colección lanzada también en 1964 que incorporaba cuellos redondos, jerséis de cuello alto, faldas cortas, vestidos de punto ajustados y sombreros tipo casco con visores de plástico.

Después de trabajar con Courrèges desde 1960, Emanuel Ungaro abrió un taller con su nueva socia Sonja Knapp en 1965. Su

versión particular de la nueva moda espacial incluía abrigos, faldas y pantalones cortos de vivos colores, vestidos de encaje transparente, botas altísimas, medias por encima de la rodilla y accesorios metálicos. Ungaro empleaba nuevos materiales sintéticos, así como telas fabricadas por la firma italiana Nattier.

Las reglas de la moda tradicional se rompieron una vez más en 1966 cuando el lado más comercial de la alta costura parisiense llegó por fin a las calles. El vinilo transparente resultaba perfecto para confeccionar prendas impermeables y los remates en plástico o metal hacían furor. Por el contrario, los vestidos-joya diseñados por Paco Rabanne sólo los compraba una minoría elitista.

↓ **Paco Rabanne, vestido metálico, 1967. Museo del Traje, Madrid, España**
Muchosdiseñadores y fabricantes experimentaron con nuevos materiales, modernos y brillantes. A partir de 1966 Paco Rabanne creó vestidos metálicos de inspiración escultórica. Los clientes compraban una caja con discos de plástico que a continuación tenían que ensamblar con metal hasta formar el vestido. Rabanne también diseñó el vestuario que Jane Fonda luce en la película de ciencia ficción *Barbarella* de 1968.

↖ **Pierre Cardin, conjunto masculino de la colección «Cosmos», 1967. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra**
Inspirado en películas de ciencia ficción de cine y televisión, este conjunto futurista de la colección «Cosmos» recuerda a *2001. Una odisea delespacio* o a *Star Trek*. Cardin diseñó también versiones para mujeres y niños. Alejándose del traje tradicional, el modisto vistió al hombre con tejidos de punto. La túnica sin mangas lleva gruesas cremalleras y se ajusta a la cintura con un cinturón rematado por una gran hebilla metálica.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA National Gallery of Victoria, Melbourne
EE UU The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, California; The Museum at the Fashion Institute of Technology, Nueva York
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
INGLATERRA Fashion Museum, Bath; Gallery of Costume, Platt Hall, Manchester
JAPÓN Kyoto Costume Institute, Kioto

modernidad; movimiento Boutique británico; posmodernismo

bloomerismo; ritualismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIA SAPIENTIA FUNDADA EN 1620 QUITO

Glam

El glam (o *glitter*, como se llamó en Estados Unidos) fue un género musical pero también un movimiento estético, el primero realmente de los años setenta, marcado por la teatralidad, la ambigüedad sexual y, como su mismo nombre sugiere, el *glamour*. El glam era la antítesis de la estética hippie que había dominado los últimos años de la década de 1960 y constituía la antesala perfecta a la moda fragmentaria y del «todo vale» de los setenta.

TERRY DE HAVILLAND (1938-); LEEE BLACK CHILDERS (1945-); KANSAI YAMAMOTO (1944-); BRYAN FERRY (1945-); MARC BOLAN (1947-1977); DAVID BOWIE (1947-); JAYNE COUNTY (1947-); ANGIE BOWIE (1949-)

camp; *glitter*; androginia; *glamour*; Teatro del Ridículo

La moda era parte integral del movimiento glam y sus estilos de vestir pronto pasaron de los escenarios de rock a la audiencia. Las boas, el maquillaje a base de purpurina, las chaquetas de lentejuelas y los pantalones de satén de Marc Bolan, la mezcla de futurismo con el *glamour* del Hollywood de las décadas de 1930 y 1940 encarnado por músicos como Brian Ferry y Roxy Music y los monos estrechos y pelo teñido de naranja de David Bowie convergieron en una estética ecléctica que no se parecía en nada a lo existente hasta entonces. La androginia, la purpurina y el lamé, las cazadoras

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

brillantes, los monos y las botas de plataforma, preferiblemente de Terry de Havilland, eran todos elementos clave de la moda glam.

La influencia de David Bowie o, más específicamente, de su álter ego Ziggy Stardust, en la moda de principios de los setenta fue enorme. Su melena anaranjada corta por delante y larga por detrás, sus cejas depiladas y cara pálida y maquillada resaltada por diseños de Kansai Yamamoto y vertiginosas plataformas fueron masivamente imitadas. El origen del *look* de Bowie (y el de su transformación de encantador cantante folc al polisexual Ziggy) se ha atribuido a la influencia de *drag queens* como Jayne County y Leee Black Childers. Ambas formaban parte de la escena cultural neoyorquina presidida por Andy Warhol e introdujeron a Bowie en el ambiente bohemio, excéntrico y transgresor de la Factory. En 1971 County y Childers acercaron a Bowie a la compañía teatral alternativa llamada Teatro del Ridículo, de estética claramente glam. Su mujer, Angie Bowie, aunque muy criticada por los fans del cantante, también desempeñó un papel vital en su transformación, animándolo a sacar partido de sus dotes para el espectáculo.

La influencia del glam en la moda estadounidense fue más limitada. Rodney Bingenheimer, anglófilo y fanático de la música, llevó el glam a Los Ángeles abriendo el club de música Rodney Bingenheimer's English Disco (1972-1975). El local pronto se convirtió en centro de la escena *glitter* estadounidense, recibiendo a cantantes y grupos como The New York Dolls e Iggy Pop. La moda glam en su versión estadounidense tenía un mayor componente sexual.

Aunque para 1975 la música y la estética glam habían desaparecido, su influencia en la moda continuó y fue fuente de inspiración para los nuevos románticos.

← **Chaqueta de lamé dorado de Biba, 1965-1969.** Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Biba, la emblemática boutique londinense inaugurada en 1964, vendía diseños con estilo propio, muy distintos de la moda imperante entonces. Inspirado en el Art Nouveau y el Art Deco así como por el *glamour* del Hollywood de la década de 1930, este estilo camp tuvo un gran impacto en la estética glam.

← **Terry de Havilland, zapatos de plataforma. 1972.** Walker Art Gallery, Liverpool, Inglaterra
Todo músico glam que se preciara calzaba zapatos diseñados por Terry de Havilland. Hijo de un zapatero del East London, popularizó el tacón de cuña y diseñó fastuosas plataformas en piel de serpiente y cocodrilo para Marc Bolan, David Bowie y otras estrellas de la década de 1970. Su tienda, Cobblers to the World, situada en la londinense King's Road, cerró en 1979. Sin embargo relanzó su marca en 2004.

OTRAS COLECCIONES
EE UU Hard Rock Cafe, Orlando, Florida; Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Pensilvania

Restauración; esteticismo; nuevo romanticismo

nacimiento de la alta costura; moda utilitaria; existencialismo

Romanticismo nostálgico

Nacido probablemente como reacción a los estilos ecléctico, sintéticos y efímeros de la década de 1970, el romanticismo nostálgico tomaba sus referencias estilísticas de los idilios pastorales de las eras victoriana y eduardiana y se expresaba en sencillos vestidos de algodón estampado y batas fruncidas de delicados motivos florales.

LAURA ASHLEY (1925-1985); RAYMOND *OSSIE* CLARK (1942-1996); RALPH LAUREN (1939-); CELIA BIRTWELL (1941-)

idealizado; fruncido; idilio pastoral; inocencia; *look* «casa de la pradera»

El romanticismo nostálgico de la década de 1970 tiene su máxima expresión en los diseños de Laura Ashley. Esta mujer creó un imperio a partir de un negocio casero establecido en 1953 especializado en toallas, servilletas, tapetes y delantales de algodón estampado. La tienda se convirtió en cadena y a partir de ahí estableció sucursales en Estados Unidos, Canadá, Australia y Europa continental.

Con unos diseños reminiscentes de los estilos neovictoriano y neoeduardiano, los vestidos de Laura Ashley evocaban la sencillez de tiempos pasados de inocencia pastoral. Mangas ajamonadas, diseños de algodón a precios asequibles en blanco virginal o con delicados motivos florales, volantes, puños y cuellos que en ocasiones incorporaban encaje, escotes modestos, talles altos, plisados, fruncidos y faldas largas y con volantes eran los rasgos distintivos de los diseños de Ashley. El ambiente pastoral se realzaba además con campañas de *marketing* que presentaban escenas poco realistas de modelos de mejillas sonrosadas cogiendo flores en un paisaje rural.

En Estados Unidos Ralph Lauren, siguiendo principios similares a los de Ashley, lanzó una serie de colecciones inspiradas en valores domésticos y en la estética de los colonos del medio oeste norteamericano. El *look* «casa de la pradera», como pronto pasaría a llamarse, denotaba influencias de la moda que vendían los catálogos de Sears y Roebuck en las décadas de 1880 y 1890 y hacía amplio uso del algodón de calicó y guingán en vestidos con faldas con vuelo y volantes en los bajos y en los puños. Aunque repensado para atraer al comprador moderno, el estilismo de Ralph Lauren era profundamente nostálgico del estilo de vida americano tradicional.

Pero no todos los diseñadores del estilo neorromántico proponían una imagen tan

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

conservadora e idealizada. El trabajo de Raymond *Ossie* Clark representaba el *glamour*, el hedonismo y la sensualidad explícita del Londres de finales de la década de 1960 y principios de la de 1970. Si Laura Ashley y sus imitadores se identificaban claramente con las clases medias conservadoras, Clark fue un diseñador talentoso y temperamental cuyos seguidores tenían un perfil más atrevido. Sin embargo, el componente abiertamente sexual de sus diseños quedaba compensado por los motivos románticos y el uso de exquisitas gasas diseñadas por su entonces esposa Celia Birtwell. Sus creaciones de esta época rebosan de cascadas de volantes, jaretas y frunces con estampados de flores, espiguillas o interpretaciones naif de estrellas fugaces.

↓ **Laura Ashley, vestido de algodón estampado y sombrero de paja, 1974. National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia**
El estilo Laura Ashley era sencillamente «bonito» y se inspiraba en una visión romántica de los períodos victoriano y eduardiano. Sus colecciones apelaban al tradicional amor de los británicos por la vida campestre y fueron muy apreciados por las clases medias urbanas.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA Powerhouse Museum, Sidney
BÉLGICA Mode Museum, Amberes
EE UU The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York
GALES Llanidloes Museum, Powys; Newtown Textile Museum, Powys; Powysland Museum, Welshpool, Powys
INGLATERRA Gallery of Costume, Platt Hall, Manchester; Warrington Museum and Art Gallery, Warrington

▸ ***Ossie* Clark, vestido de gasa estampada, 1970-1971. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra**
Uno de los diseñadores ingleses más influyentes de las décadas de 1960 y 1970, *Ossie* Clark reinterpretaba de manera provocadora la tendencia neorromántica. Los tejidos transparentes y los escotes pronunciados eran característicos de sus creaciones, pero la abierta sexualidad de estas quedaba atemperada por sus delicados estampados (en la imagen, a base de amapolas, corazones y plumas), obra de su esposa Celia Birtwell. Como un editor de moda de la época comentó: «Su corte (de *Ossie* Clark) y los estampados de Celia eran indivisibles. Delicados, divinos y sugerentes a un tiempo».

naturalismo; neoclasicismo; romanticismo

moda espacial; deconstruccionismo; casualismo

Modas del mundo

El mayor conocimiento y la valoración de la forma de vestir de otras culturas ha influido la moda, y desde mediados los años 1960 hasta principios de los 1970 esta actitud se convirtió en una tendencia clara, conforme los diseñadores comenzaban a mezclar influencias de múltiples culturas.

THEA PORTER (1927-2000); YVES SAINT LAURENT (1936-2008); BILL GIBB (1943-1988)

multicultural; exótico; oriental; eclecticismo; hippie; caftán

La representación de lo exótico ha sido una constante en la historia de la moda. La adopción del batín de inspiración oriental por los hombres occidentales en los siglos XVII y XVIII; el uso de Charles Frederick Worth de sedas con estampados chinescos en la década de 1880; las fiestas de temática oriental de Paul Poiret en la de 1910, y la versión de Coco Chanel de la *rubaskha* o camisa tradicional rusa en crespón de China en 1922 son algunas muestras de la larga fascinación de la moda por lo extranjero y exótico. A partir de finales de la década 1960, la adopción de atuendos no occidentales se convirtió en una tendencia pronunciada en la escena de la moda, tanto mayoritaria como alternativa.

Durante toda su carrera Yves Saint Laurent demostró un gran talento para incorporar elementos de las modas del mundo a sus diseños. Su colección de alta costura «Africana», de 1967, rompía las convenciones empleando lino y rafia en combinación con bordados a base de ébano, marfil, madera y cristal. Aunque estos ornamentos provenían en su totalidad del arte y la tradición africanas, Saint Laurent los integraba en una estética occidental.

Continuando con su eclecticismo cultural, su colección «Rusa» de otoño-invierno de 1976 se basaba en la indumentaria tradicional de los cosacos y denotaba influencias de los famosos *ballets* rusos, con un resultado teatral a la par que culturalmente respetuoso. Otro gran éxito fue la colección «China», para la que recurrió a los aspectos más románticos y tradicionales del país oriental.

En paralelo al eclecticismo cultural desplegado por la industria de la moda se produjo un rechazo de los valores modernos por parte de los hippies y otros grupos contraculturales a favor de aquellos de las culturas no occidentales. Ello se reflejó en la indumentaria cotidiana en forma de importación de telas y prendas de las rutas hippies de India, el Lejano Oriente y el norte de África.

Thea Porter llevaba vendiendo caftanes, alfombras, almohadones y otros artículos exóticos en su tienda Thea Porter Decorations desde mediada la década de 1960. Animada por la creciente demanda, pronto comenzó a diseñar y producir sus propios caftanes, que se convirtieron en la prenda predilecta de quienes buscaban lucir un *look* «auténticamente» hippie. Sus terciopelos profusamente bordados, sus brocados y sus prendas de seda aparecen fotografiados en la carátula del álbum de los Beatles «Magical Mystery Tour».

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1826 QUITO

Bill Gibb, vestido con estampado Liberty, 1972. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Los diseños innovadores e imaginativos de Bill Gibb recurrían a la imaginería histórica y exótica como fuente de inspiración. El vestido medieval, la pintura prerrafaelita, los trajes típicos de culturas orientales y de su Escocia natal, la indumentaria tradicional del norte de África y el movimiento hippie encontraron expresión en sus creaciones. El vestido de la imagen (que llevó la cantante pop Sandie Shaw), con falda larga de vuelo, mangas onduladas, silueta no occidental y una original combinación de estampados Liberty, es típico de su obra de principios de la década de 1970. Elegido «diseñador del año» por la revista *Vogue* en 1970 y después de lanzar su propia marca en 1972, Gibb se ganó una reputación internacional por la calidad de sus confecciones, que vistieron muchas *celebrities* de la época, entre ellas Twiggy, Elizabeth Taylor, Bianca Jagger y Anjelica Huston.

Yves Saint Laurent, vestido de noche, 1967. The Museum at the Fashion Institute of Technology, Nueva York, Estados Unidos
Este vestido formó parte de la colección de Saint Laurent «África», de 1967. En él se fusionan técnicas de la alta costura con motivos y modelos africanos en una evocación de los tradicionesles trajes y joyería tribales.

OTRAS COLECCIONES
EE UU The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York
ESCOCIA Aberdeen Art Gallery and Museum, Aberdeen
INGLATERRA Fashion Museum, Bath

exotismo; Arts and Crafts; orientalismo; romanticismo nostálgico

Restauración; nacimiento de la alta costura; Internet

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR OMNIUM POTENTIOR FUNDADA EN 1826 QUITO

Retorno a los clásicos

Influida por la refinada visión del *prêt-à-porter* de Yves Saint Laurent y en respuesta a la necesidad de economizar (la drástica subida de los precios del petróleo en 1973 afectó a casi todo el mundo) y a la creciente incorporación de las mujeres al mundo laboral, se produjo una recuperación de la ropa clásica y atemporal, prendas de fondo de armario que no pasan de moda.

GEOFFREY BEENE (1924-2004); JEAN MUIR (1928-1995); SONIA RYKIEL (1930-); ROY HALSTON FROWICK (1932-1990); YVES SAINT LAURENT (1936-2008); WALTER ALBINI (1941-1983); CALVIN KLEIN (1942-)

fondo de armario; atemporal; sentido práctico; versatilidad; elegante

A menudo referida como «la década en que se olvidó el estilo», la de 1970 fue un época de moda pluralista, del «todo vale». La agitación social y la incertidumbre económica crearon una suerte de esquizofrenia oficial. Estilos tan dispares como el romanticismo nostálgico, el «disco», la recuperación de las técnicas artesanas, el glam, la moda deportiva, el punk y el exotismo convivían con el activismo político de «Lo negro es bello» y los movimientos por la liberación de la mujer, creando una década vertiginosa, joven y vibrante.

En medio de todo este caos se produjo un regreso silencioso a la ropa de calidad, clásica, elegante y funcional, con un fondo de armario compuesto por pantalones pitillo, faldas hasta la rodilla, vestidos camiseros, blusas sencillas, chaquetas y prendas de punto.

Walter Albini en Milán, Jean Muir en Londres y Sonia Rykiel en París diseñaron colecciones que rezumaban elegancia y clasicismo. Sin embargo, fue gracias a la diseñadora moderna más importante, Claire McCardell, que Nueva York pronto se situó

a la vanguardia de este estilo y se forjó una reputación como generadora de moda refinada, práctica y discreta que ha pervivido hasta la actualidad.

Calvin Klein, Geoffrey Beene y Roy Halston Frowick no tardaron en apuntarse a este *look*. Halston abrió su propia firma de *prêt-à-porter* en Nueva York en 1972. Las líneas aparentemente simples de sus creaciones, comercializadas bajo la marca de «Halston Originals» ocultaban una gran perfección técnica. Sus vestidos tipo «columna», combinaciones de túnica y pantalón, vestidos camiseros y faldas envolventes evitaban cualquier adorno superfluo a favor de una sinuosidad y una caída soberbia logradas gracias a la calidad de los tejidos utilizados, como el punto, la seda y la cachemira. Aunque sencillos, los diseños de Halston eran también muy sensuales y se contagiaron del *glamour* de sus amigos-*celebrity*, como Bianca Jagger, Liza Minelli, Andy Warhol y Steve Rubell de Studio 54.

La diseñadora londinense Jean Muir encarnaba el lado más austero de este nuevo clasicismo. Muir afirmaba renunciar a la moda a favor del estilo, trabajaba con una paleta de colores apagados y se hizo famosa por sus conjuntos aparentemente sencillos pero siempre elegantes. Con motivo de su debut en 1971 en París, la revista francesa *Elle* la bautizó «nueva reina del vestido». Muir diseñaba un guardarropa femenino marcado por prendas refinadas, favorecedoras y atemporales y se mantuvo fiel a su estilo hasta su muerte, ocurrida en 1991.

Mientras la moda de la modernidad buscaba realzar la identidad de quien la llevaba rechazando toda restricción antinatural, el regreso a los clásicos se mantuvo fiel a su máxima de supeditar la forma a la función. Una visión de la moda que sin duda sigue vigente hoy día.

→ **Vestido de ultrasuede de Halston, 1972. The Museum at the Fashion Institute of Technology, Nueva York, Estados Unidos**
Este vestido realizado en ante es un clásico de las creaciones de Halston y tipifica su concepción de la moda, con el lujo, la calidad técnica y la sobriedad como rasgos distintivos. Su influencia sigue presente en el minimalismo contemporáneo de Calvin Klein, Donna Karan y Narciso Rodríguez.

← **Jean Muir, conjunto, 1988. National Museum of Costume, Shambellie House, Dumfries and Galloway**
Saludada en su momento como la mejor modista del mundo, Jean Muir saltó a la fama con sus atemporales diseños de extremada elegancia. Defensora de la estética del «menos es más», renunciaba al adorno innecesario y basaba su originalidad en las telas de calidad y los cortes favorecedores que le reportaron fama internacional.

OTRAS COLECCIONES
BÉLGICA Mode Museum, Amberes
EE UU Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, California; Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
INGLATERRA Fashion Museum, Bath; Victoria and Albert Museum, Londres
JAPÓN Kyoto Costume Institute, Kioto

racionalismo; modernidad; minimalismo

rococó; Belle Époque; yuppismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO
QUITO

Punk

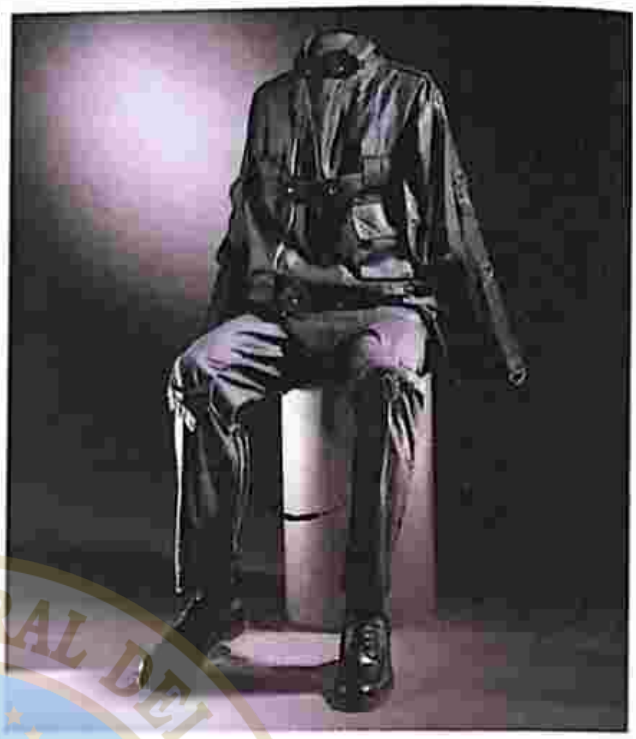
Para mediados de la década de 1970 la estética exagerada del glam y las ideas contraculturales del movimiento hippie habían sido asimiladas por la masa de la sociedad. Espoleado por el descontento con la realidad imperante, el movimiento punk surgió en 1975 y expresaba su ideario inconformista, anti-*establishment* y subversivo mediante la música y la ropa.

VIVIENNE WESTWOOD (1941-); MALCOLM McLAREN (1946-); SOO CATWOMAN (SOO LUCAS) (1955-); JORDAN (PAMELA ROOK) (1955-); JOHNNY ROTTEN (JOHN LYDON) (1956-); SID VICIOUS (SIMON RITCHIE) (1957-1979); SIOUXSIE SIOUX (SUSAN BALLION) (1957-)

descontento; enajenación; inconformismo; desafección; sexo; Internacional Situacionista; subversivo

Denostados y estereotipados por los medios de comunicación, los punks eran descritos como jóvenes que se declaraban antimoda y anti-*establishment* sin otro propósito que escandalizar. Tal y como los retrataban los medios de comunicación, podían identificarse con facilidad gracias a su estética, a base de collares de perro, ropas con jirones, cabezas parcialmente rapadas o teñidas de colores brillantes, pelo de punta, pantalones de tubo y *piercings*.

Todos estos elementos existían, pero el movimiento punk fue en realidad una cultura ecléctica y llena de matices que bebía de muchas fuentes. Sus miembros procedían de muy diversas capas de la sociedad. Tenían un componente claramente intelectual aportado por la Internacional Situacionista, una organización que criticaba la vaciedad de la sociedad de consumo y ayudó a dar forma a la ética y el ideario del movimiento punk. Hay otras influencias, como la del arte Dadá



Vivienne Westwood y Malcolm McLaren, pantalón y chaqueta de inspiración sadomasoquista, 1976. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Esta indumentaria toma prestados elementos del traje de chaqueta convencional y los mezcla con referencias fetichistas, militares y del mundo de los moteros. Pertenece a la colección llamada «Bondage» y aunque en su momento escandalizó por el uso de cuero, cremalleras, trabillas y cadenas de claras resonancias sadomasoquistas, pronto se convirtió en el atuendo punk por excelencia.

francés de la década de 1920 (que defendía la anarquía), cuya estética está presente en la cultura visual punk, y la Factory de Andy Warhol, en especial la música de Velvet Underground y la estética del miembro del clan Factory, el transexual Jackie Curtis.

En esencia no obstante el punk fue una forma de vestir y su propósito era bastante explícito: desafiar las convenciones. Creado mediante un proceso que podría llamarse de «bricolaje» (la combinación de materiales o estilos dispares para articular un nuevo significado), el punk tomaba prestados elementos de la música de la nueva ola estadounidense, el glam, el rock

de la década de 1950, la cultura rastafari y el *reggae* y la parafernalia militar (incluido el nazismo). Pero era la manera de combinarlo lo que daba carácter distintivo al *look*. Ejemplos de este estilo fueron Siouxie Sioux, Soo Catwoman, Jordan y miembros de la banda punk Sex Pistols como Johnny Rotten, Paul Cook, Steve Jones y Glen Matlock (a quien más tarde reemplazó Sid Vicious).

En el núcleo de todo este movimiento estaban Malcolm McLaren (mánager de los Sex Pistols) y Vivienne Westwood, propietarios de la tienda de ropa Sex. Situada en la King's Road londinense, su nombre se anunciaba a los transeúntes con grandes letras de color rosa y pronto se convirtió en establecimiento de referencia de la moda punk.

Las prendas que mejor encarnaban la estética de la tienda fueron una serie de camisetas estampadas con imágenes y eslóganes provocativos que causaron gran consternación pública. Los diseños incluían dos *cowboys* dibujados de perfil con sus penes a punto de rozarse, dos pechos femeninos desnudos (la llamada Tits-Tshirt; «camiseta-teta»), citas del libro de erotismo lésbico *Escuela para mujeres*, de Alexander Trocchi, una esvástica presidida por la palabra «Destroy» (destruir) o, la más controvertida de todas, un dibujo de una capucha de cuero negro con las palabras «violador de Cambridge» inscritas.

↓ **Vivienne Westwood y Malcolm McLaren, zapatos de tacón alto, 1974-1976. National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia**
La ropa y los accesorios fetichistas, cuya venta hasta entonces había estado relegada a las *sex-shops* o los clubes privados, llegaba ahora al gran público a través de la tienda Sex, que abrieron McLaren y Westwood en la londinense King's Road.

OTRAS COLECCIONES
INGLATERRA Museum of London, Londres

surrealismo; nuevo romanticismo; vanguardismo japonés; deconstruccionismo

naturalismo; Belle Époque; romanticismo nostálgico

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR POTENTIOR EST SALUS POPULI SUPREMA LEX FUNDADA EN 1620 QUITO

Nuevo romanticismo

El nuevo romanticismo fue una evolución antes que una reacción al movimiento punk londinense. Surgió en 1978 cuando los representantes originales de la moda punk decidieron crear un nuevo *look* que los distanciara del circo mediático en que se había convertido ésta. Impulsados por un deseo de apartarse de la norma, los neorrománticos adoptaron una forma de vestir exagerada, andrógina y fuertemente individualista.

VIVIENNE WESTWOOD (1941-); **DAVID EMANUEL** (1952-); **ELIZABETH EMANUEL** (1953-); **ADAM ANT (STUART GODDARD)** (1954-); **RUSTY EGAN** (1957-); **STEVE STRANGE (STEVEN HARRINGTON)** (1959-); **LADY DIANA SPENCER** (1961-1997); **(BOY) GEORGE O'DOWD** (1961-)

extravagancia; ingenio; alusiones históricas; glam; androginia; popularización

El estilo neorromántico era pluralista. Con la imaginación suficiente cualquier *look* era posible. Sin embargo, los distintos estilos tenían un denominador común: la extravagancia y las ganas de destacar. El esfuerzo y el ingenio empleados en vestir de manera original definían esta nueva moda. Por lo general se representa como un estilo recargado, repleto de alusiones históricas y con una predominancia de grandes hebillas, terciopelo, cintas y encajes y, aunque estos elementos se dieron, lo cierto es que el nuevo romanticismo fue muy ecléctico tanto en influencias como en resultados. En parte recordaba la cultura visual que acompañó al movimiento glam, con la ostentación, la androginia, la exageración y el narcisismo como elementos clave. Sin embargo también tenía puntos en común con el futurismo, la imaginería hollywoodiense, lo militar y lo exótico.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Siempre que uno se esforzara por crear una imagen única y llamativa, podía entrar en el club.

El nuevo romanticismo floreció en los clubes nocturnos londinenses, inicialmente en el Billy's del Soho, antes de trasladarse en febrero de 1979 al Blitz. Dirigido por Rusty Egan y Steve Strange (empleado en la tienda de ropa PX, central en la creación y diseminación de la moda neorromántica) y con George O'Dowd (Boy George) como encargado de guardarropa, la indumentaria exhibida y las actuaciones de los martes por la tarde convirtieron al Blitz en escenario central del movimiento.

La moda pronto se extendió y fue adoptada por el público general, hasta encontrar su máxima expresión en el decididamente romántico y recargado traje de novia que vistió lady Diana Spencer el día de en su boda con Carlos de Inglaterra en 1881. Por su parte, las discotecas del Reino Unido se llenaron de jóvenes vestidos con bombachos de terciopelo, camisas de cuello vuelto y grandes lazadas y maquillaje al estilo del músico Adam Ant.

El auge de esta moda se debió en gran medida a su adopción por parte de grupos musicales que frecuentaban los clubes que conformaban la escena del nuevo romanticismo. Spandau Ballet (habituales del Blitz), Adam Ant y Boy George llevaron sus canciones a las listas de grandes éxitos y popularizaron un *look* que la industria de la moda se apresuró a comercializar.

→ **Adam Ant, vestuario artístico, 1981. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra**
El estilo de Adam Ant, uno de los músicos más famosos en Inglaterra en los primeros años de la década de 1980, representa a la perfección los principios del nuevo romanticismo. Él mismo diseñaba el atuendo para sus actuaciones y era aficionado a incluir referencias históricas, militares y étnicas. Este conjunto lo llevó en el vídeo del single «Prince Charming».

← **Vivienne Westwood y Malcolm McLaren, conjunto pirata para mujer, 1980. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra**
La colección «Pirata» estaba llena de referencias históricas y sus diseños eran vistosos y teatrales. Fue muy popular y sus elementos pronto se incorporaron a la estética del nuevo romanticismo.

OTRAS COLECCIONES
JAPÓN Kyoto Costume Institute, Kioto

moda de la revolución; moda de Hollywood; glam; punk; vanguardismo japonés

bloomerismo; moda industrial; Internet

Casualismo

El casualismo o estilo deportivo surgió a finales de la década de 1970, dominó la de 1980 y ha persistido como influencia en la indumentaria masculina hasta la actualidad. El *look* era una amalgama de la cultura pop, el estilo clásico británico y, sobre todo, las marcas europeas de ropa deportiva. El éxito de los equipos de fútbol ingleses en los campeonatos europeos a finales de la década de 1970 y hasta mediada la de 1980 dio a sus fans la oportunidad de visitar ciudades extranjeras y comprar ropa de marcas que de otra manera no estaban al alcance del hombre trabajador inglés.

ADOLF ('ADI') DASSLER (1900-1978); **BOBBY MOORE** (1941-1993); **GEORGE BEST** (1946-2005); **MASSIMO OSTI** (1946-2005), **BJÖRN BORG** (1956-); **DAVID BECKHAM** (1975-)

look deportivo; elitismo; tradición británica; Lois; Fila; Lacoste; adidas; marcas

La moda ha sido siempre un componente esencial de la cultura del fútbol. Los grandes jugadores, desde los viriles y rudos Bobby Moore y George Best en la década de 1960 hasta el metrosexual y mediático David Beckham en la de 1990, han sido iconos de la moda. La industria de la moda, siempre ansiosa por explotar el atractivo para las masas de un *look* particular, ha recurrido desde siempre a las estrellas del balompié para anunciar sus creaciones y los estadios de fútbol han sido siempre un escenario propicio donde hacer pública la adhesión a una forma de vestir particular o la pertenencia a una tribu urbana, ya fuera la de los Teddy Boys, los *mods* o los *skinheads*. Sin embargo a finales de los setenta se abrió una nueva etapa en la moda que recibe el nombre de «casualismo».

Originado en Liverpool o Manchester (hay distintas versiones), el estilo *casual* se caracterizaba por una cuidada apariencia con gran atención a los detalles. Las prendas favoritas incluían vaqueros de Lois, ropa deportiva de Ellesse, Fila, Lacoste y Sergio Tachini, abrigos y chaquetas diseñadas por Massimo Osti para la

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826
QUITO

compañía Stone Island and CP, zapatillas de adidas y Diadora y prendas de punto de Pringle y Lyle & Scott. Sin embargo, el elitismo inherente a esta cultura hacía que las modas y estilos se sucedieran a gran velocidad y pronto las marcas dejaban de ser populares. Iconos de este estilo fueron el tenista sueco Björn Borg, el golfista Arnold Palmer y la estrella de rock David Bowie.

El casualismo no fue un movimiento homogéneo y, debido a su estrecha relación con el deporte rey, las diferencias regionales y locales eran evidentes. Los primeros *casuals* de Liverpool lucían un *look* inspirado en el David Bowie del álbum «Low»: pelo de punta, jerséis de mohair, sandalias de plástico y trencas. Los de Manchester en cambio, eran conocidos como Perry Boys por su afición a las prendas del diseñador Fred Perry y los de Londres se decantaban por los polos Lacoste, las gabardinas Burberry y las bufandas de cachemira.

Los críticos de esta tendencia la consideraban elitista y supeditada por completo a las marcas. Sin embargo, como todas las subculturas de las clases trabajadoras dominantes posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el *look* casual respondía a criterios de calidad muy estrictos.

← **Sefton Samuels, *Retrato de George Best*, 1968. National Portrait Gallery, Londres, Inglaterra**
Siempre ha existido un vínculo particular entre el fútbol y una forma de dandismo moderno, encarnado por jugadores y seguidores por igual. George Best fue un futbolista famoso y un icono de la moda. Esta fotografía fue tomada cuanto tenía veintidós años y acababa de ser elegido jugador del año. Best posa a la puerta de la *boutique* de Manchester que llevaba su nombre.

← **Conjunto *casual*-deportivo, 1982-1984. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra**
Este conjunto de Sergio Tacchini formado por chaqueta de chándal, polo de Lacoste, jersey Pringle anudado a la cintura y zapatillas Diadora diseño de Björn Borg es típico del estilo dominante a principios de la década de 1980 y está basado en marcas europeas que no era fácil encontrar entonces en Inglaterra.

dandismo; estilo neoeduardiano; nuevo romanticismo

bloomerismo; Arts and Crafts; moda utilitaria

Vanguardismo japonés

Los diseñadores japoneses de vanguardia tuvieron un enorme impacto en la moda de 1980. Sus diseños, intelectuales, deconstruccionistas y de líneas envolventes, ponían el contrapunto a una década marcada por la moda pretenciosa, insípida y basada en las siluetas exageradas con grandes hombreras.

HANAE MORI (1926-), ISSEY MIYAKE (1938-); KENZO TAKADA (1939-); REI KAWAKUBO (1942-), YOHJI YAMAMOTO (1943-)

intelectual; subversiva; «look mendigo»; post-punk; múltiples capas

Tras debutar en París en 1981, las colecciones de 1982 de Rei Kawakubo para Comme des Garçons y Yohji Yamamoto conmocionaron el mundo de la moda. Ambos diseñadores presentaban una ropa que desafiaba las convenciones existentes. Las modelos salieron a la pasarela con el pelo envuelto en harapos, la cara lavada y el labio inferior amoratado. Las ropas parecían andrajos, no guardaban relación alguna con las formas del cuerpo y resultaban incomprensibles.

En 1984 *GQ* resumió esta nueva estética: «La moda japonesa es diferente. Hay diseños que no obedecen a ningún estándar. Buscan acabar con las formas. Las ropas cuelgan del cuerpo en tallas extra grandes creando inusuales siluetas. Los colores son monocromos y predomina el negro».

Los críticos de moda se afanaron por clasificar la estética o la motivación de estos nuevos diseñadores. Algunos, dando por hecho que se trataba de algo político, lo definieron, en un alarde de mal gusto, como «Hiroshima chic» o «*look* post-Hiroshima». Otros, escandalizados por la natura leza aparentemente andrajosa de las prensas hablaban de «*look* mendigo». Sin embargo, su impacto sobre la moda estaba fuera de toda duda y el periódico *Libération* llegó a afirmar que «la moda francesa ha encontrado a sus verdaderos maestros: los japoneses».

La concepción occidental de lo que debería ser la moda japonesa se vio desafiada por la especificidad no cultural

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST QUAE UTILIOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Vanguardismo japonés

de las colecciones de Kawakubo y Yamamoto. París no había conocido nunca un grado de subversión semejante.

Lo cierto es que estas colecciones no carecían de contexto o de precedente. Los modistos japoneses llevaban presentes en la moda occidental desde finales de la década de 1960 y Kenzo Takada, Hanae Mori e Issey Miyake desfilaban de forma regular en París desde 1977. Miyake en concreto era un visionario que fusionaba la vanguardia artística y las nuevas tecnologías con la herencia milenaria nipona. Además, Kawakubo y Yamamoto tenían negocios de moda bien establecidos en Tokio.

Las modas subculturales y subversivas también proporcionaban un contexto en el que entender el vanguardismo japonés. Vivienne Westwood y Malcolm McLaren, con la marca de resonancias punk «Seditionaries», ya habían explorado el deconstruccionismo. De hecho, el vanguardismo japonés es también conocido por el nombre de moda post-punk. Además, el estilo conocido como nuevo romanticismo guardaba paralelismos con la envolvente nueva silueta japonesa y estaba siendo explorada simultáneamente en los clubes nocturnos londinenses y en las pasarelas por Westwood.

Todos estos diseñadores forman hoy parte del *establishment* del mundo de la moda.

← **Rei Kawakubo para Comme des Garçons, conjunto, 1982. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra**
Rei Kawakubo ha seguido desafiando la concepción occidental de la belleza. El modelo de la fotografía muestra un conjunto expresamente «deforme» y lleno de agujeros que parecen haber sido hechos al azar. Todo ello parece que persigue afear la silueta en lugar de embellecerla o perfeccionarla.

← **Yohji Yamamoto, conjunto de vestido, chaqueta y pantalón, 1983. Kyoto Costume Institute, Kioto, Japón**
Las prendas incoloras, envolventes y deliberadamente rotas que integraban las colecciones de Yamamoto y Kawakubo de 1982 en París conmocionaron el mundo de la moda y plantearon dudas sobre la validez de los cánones de belleza occidentales. Aunque saludada por algunos como una revolución, esta moda vanguardista japonesa fue recibida en general con una mezcla de asombro, burla y confusión y recibió calificativos tan elocuentes como el de «*look* mendigo».

OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA Powerhouse Museum, Sidney
BÉLGICA Mode Museum, Amberes
EE UU The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York
ESPAÑA Museo del Traje, Madrid
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
IRLANDA DEL NORTE Ulster Museum, Belfast
JAPÓN Kobe Fashion Museum, Kobe

punk; nuevo romanticismo; deconstruccionismo

estilo neoimperio; moda de Hollywood; romanticismo nostálgico

Yuppismo

La década de 1980 produjo una tribu de valores conservadores, eran los *yuppies*. Dicho término (acrónimo de *young upwardly mobile professional person*, persona joven con grandes aspiraciones profesionales) lo acuñaron los publicistas para clasificar a una nueva clase de consumidor al que le gustaba vestir trajes de chaqueta de diseño y de amplias hombreras. El *yuppie* simboliza el materialismo sin ambages y el individualismo imperantes en aquellos años.

RONALD REAGAN (1911-2004); **MARGARET THATCHER** (1925-); **GIORGIO ARMANI** (1934-); **RALPH LAUREN** (1939-); **CALVIN KLEIN** (1942-); **THIERRY MUGLER** (1948-)

poder adquisitivo; estatus; diseñador; hombreras; *power suit*; materialismo; *vestidos para triunfar*

Prósperos y conscientes de su estatus, para los *yuppies* la imagen lo era todo. El *yuppie* inglés típico aspiraba a vivir enfundado en trajes color negro o gris y ropa interior blanca. Le gustaban los accesorios de diseño y los artículos de lujo. Conducía coches deportivos y veloces y después del trabajo no iban al *pub*, sino a tomar una copa de vino, en consonancia con sus gustos continentales y su rechazo de los valores tradicionales británicos.

El estilo de vestir adoptado por los *yuppies* era el llamado *power dressing* o moda agresiva. Los hombres llevaban una versión algo exagerada del traje tradicional, sólo que las solapas eran más amplias, los hombros más marcados y las chaquetas eran cruzadas, en una silueta que remitía a la sastrería clásica de la década de 1930. Las mujeres, influidas por los escritos de John Molloy en *Dress for Success* (Vestida para triunfar, una guía de moda para mujeres profesionales) y deseosas de emular a sus colegas varones, también adoptaron el traje de chaqueta.

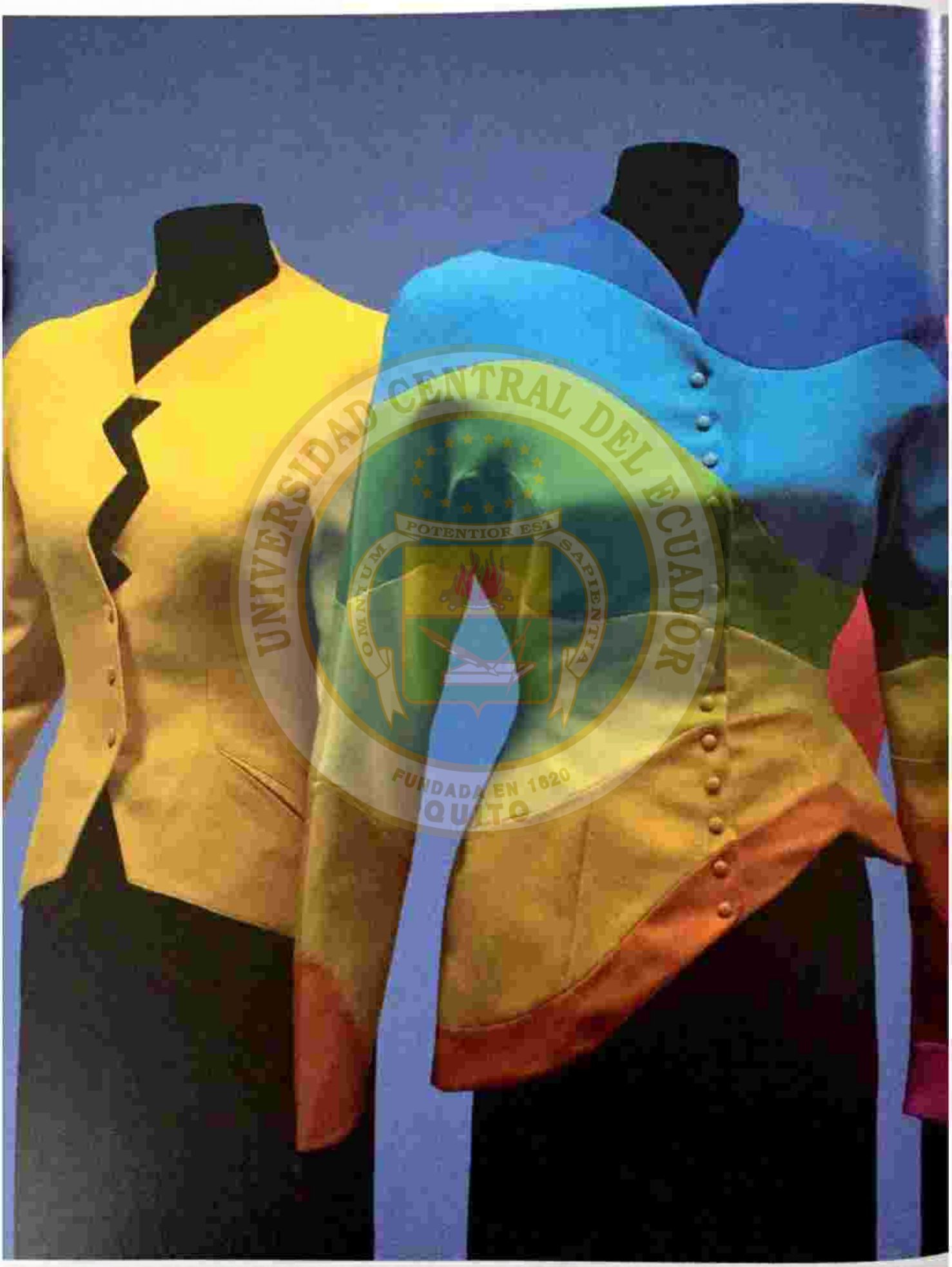
Éste se inspiraba en el de los ejecutivos del sexo masculino. Las siluetas eran lineales y cuadradas para disimular la feminidad; las chaquetas iban cruzadas y lucían amplias solapas; las faldas eran rectas y hasta la rodilla y la paleta de colores era muy limitada: azul marino o beis y, en ocasiones, rojo o azul intenso. Las marcadas hombreras creaban una silueta triangular y resultaban un elemento imprescindible del *look yuppie*.

El auge de los *yuppies* fue consecuencia de circunstancias sociopolíticas concretas. La elección de la primera ministra conservadora Margaret Thatcher en Inglaterra y de su contraparte ideológico Ronald Reagan en Estados Unidos coincidió con un periodo de prosperidad económica, favorecido sin duda por una política de incentivos fiscales y un recorte de las

→ **Giorgio Armani, traje pantalón, 1985-1989. Kyoto Costume Institute, Kioto, Japón**
En paralelo al auge del yuppismo surgió un nuevo y lucrativo negocio: el de los diseños de marca. Calvin Klein, Ralph Lauren y otros como ellos operaban como auténticas industrias de *marketing* que introducían nuevos estilos de vestir y los popularizaban en el entonces nutrido mercado de consumo. Las marcas se convirtieron en símbolo de estatus, una manera de decir «lo he conseguido; estoy ahí», encarnando por tanto la principal aspiración de todo *yuppie*. Giorgio Armani, el diseñador afincado en Milán, se situó a la vanguardia de este movimiento y sus vestidos de anchos hombros y líneas fluidas se convirtieron en sinónimo de seguridad en uno mismo y personalidad. Armani era un astuto hombre de negocios que pronto entendió el potencial económico de esta nueva tendencia social y se apresuró a lanzar una gran variedad de accesorios y otros artículos con su marca.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Yuppismo



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

ayudas estatales. Según Thatcher, cada individuo debía asumir la responsabilidad de su destino. Todo lo que necesitábamos estaba a nuestro alcance si nos esforzábamos lo suficiente. El yuppismo encarnaba a la perfección este nuevo conservadurismo.

Sin embargo la forma de vestir *yuppie* no se limitaba a los consejos de administración y cualquiera, trabajara o no en Wall Street, podía adoptar esta indumentaria, como bien se ocuparon de anunciar las campañas publicitarias de la industria de la moda.

◂ Thierry Mugler, conjunto, principios de la década de 1980. The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos
El diseñador francés Thierry Mugler fue pionero del *look* de grandes hombreras que se convertiría en el sello distintivo de los ochenta. Sus creaciones angulosas y de atrevidos colores presentaban una versión futurista y exagerada de la feminidad que poco a poco fue calando en la moda mayoritaria.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA National Gallery of Victoria, Melbourne; Powerhouse Museum, Sidney
EE UU Arizona Costume Institute, Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona; Los Angeles Country Museum of Art, Los Angeles, California
INGLATERRA Gallery of Costume, Platt Hall, Manchester; Victoria and Albert Museum, Londres

Savile Row; moda utilitaria; regreso a los básicos

moda de la Revolución; neoclasicismo; deconstruccionismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1826
QUITO

Grunge

GTC

La moda grunge se originó en un local de música del mismo nombre en Seattle. Caracterizada por la ausencia de artificio y de *glamour* y por su asequibilidad, puede verse como una reacción a la estética *yuppy* de la década de 1980 y al gasto excesivo. Sin embargo, lo que comenzó siendo un estilo de vestir de vocación contracultural pronto se convirtió en una verdadera moda en los años noventa.

MARC JACOBS (1964-); **COURTNEY LOVE** (1964-); **STEVEN MEISEL** (1954-); **ANNA SUI** (1964-); **KURT COBAIN** (1967-1994); **CHRISTIAN FRANCIS ROTH** (1969-)

Nirvana; revista *Sassy*; generación X; comercialización; apropiación

El grunge pronto evolucionó de subcultura a tendencia dominante en 1992. Ello se debió a la fuerte presencia de grupos de música grunge, como Nirvana, en el canal de televisión MTV. En Estados Unidos, la revista *Sassy* hizo mucho por la difusión del estilo grunge entre las chicas adolescentes. Hollywood también aportó su visión del movimiento con la producción de películas típicamente grunge como *Solteros* (1992). Todo ello se vio reforzado por la preocupación expresada en los medios de comunicación acerca de la supuesta falta de valores de la llamada Generación X.

Un atuendo típicamente grunge consistía en varias capas de ropa de aspecto desaliñado y que no conjuntaban entre sí. Hombres y mujeres por igual llevaban largas melenas lacias y camisas de cuadros, vaqueros rotos encima de calzones largos y botas militares o zapatillas Converse. La incongruencia era también seña de identidad, en especial para las mujeres, que vestían combinaciones de seda con botas y jerséis de punto extra

↓ **Suéter de cuello de pico propiedad de Kurt Cobain, h. 1992. Experience Music Project, Science Fiction Museum and Hall of Fame, Seattle, Washington, Estados Unidos**
Kurt Cobain fue el icono del movimiento grunge y su forma de vestir fue imitada por miles de fans, que admiraban su *look* desaliñado y contracultural. Este suéter lo llevó en la fotografía de portada del número de enero de 1992 de la revista de música *Spin*.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

grandes. El alma de Nirvana, Kurt Cobain y su mujer Courtney Love se convirtieron en la imagen por excelencia de la nueva moda grunge.

Como era de esperar, esta estética pronto se comercializó y ha constituido una alternativa a la moda mayoritaria desde entonces. En 1992 los diseñadores Anna Sui, Christian Francis Roth y Xuly Bet crearon colecciones de inspiración grunge y en diciembre de ese mismo año la edición estadounidense de la revista *Vogue*, bastión de la moda conservadora, incluyó diez páginas dedicadas a dicha tendencia. Con fotografías de Steven Meisel y el título «Grunge y gloria», *Vogue* explicaba a sus lectores que la moda grunge «había abandonado los garajes y las tiendas de segunda mano de Seattle y había pasado a dominar las emisoras de radio, la MTV y a encarnar las aspiraciones de jóvenes de todo Estados Unidos».

Especialmente controvertida resultó la aportación al grunge de Marc Jacobs, entonces director creativo de la casa de moda estadounidense Perry Ellis. Jacobs tomó los elementos básicos de la moda y los convirtió en prendas de lujo. Sus calzones de cachemira, las camisas de «franela», en realidad hechas de seda lavada, las botas de inspiración militar y las gorras de punto que se llevaban sobre una melena larga y preferiblemente grasienta fueron recibidos con alborozo por la prensa especializada. La colección sin embargo fue un desastre desde el punto de vista comercial, dado lo elevado de sus precios, y Jacob terminó siendo despedido.

Con todo, el impacto de lo grunge en la estética de la década de 1990 fue más que notable. A partir de 1993 diseñadores consagrados como Calvin Klein, con sus anuncios protagonizados por la modelo Kate Moss, recuperaron el estilo y lo llevaron al gran público.

← Conjunto, fecha desconocida. Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Compuesto de varias capas de ropa procedente de tiendas de segunda mano que le dan ese aspecto desaliñado, el grunge surgió como contrapunto al exceso de la dédaca de 1980. Este conjunto de vaqueros rotos, camisa de cuadros, botas militares de piel, suéter a rayas y camiseta de algodón es típico de este *look*.

OTRAS COLECCIONES
EE UU Rock and Roll Hall of Fame and Museum, Cleveland, Ohio
INGLATERRA Brighton Museum and Art Gallery, Brighton

moda de la revolución; punk; nuevo romanticismo; deconstruccionismo

Restauración; Belle Époque; yuppismo; moda de las *celebrities*

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

Deconstruccionismo

Muy influyente en la década de 1990 y estrechamente relacionado con la moda de diseño belga, el deconstruccionismo subvertía las nociones de confección tradicionales y buscaba reevaluar el significado de la ropa y la forma de llevarla.

MARTIN MARGIELA (1957-); WALTER VAN BEIRENDONCK (1957-); DRIES VAN NOTEN (1958-); DIRK BIKKEMBERGS (1959-); ANN DEMEULEMEESTER (1959-); RICK OWENS (1962-); VIKTOR HORSTING (1969-); ROLF SNOEREN (1969-)

moda belga; construcción; significado; conceptual; reconstrucción; surrealista

A menudo definida como una moda que busca desmontar las prendas de vestir para a continuación reconstruirlas dejando ver costuras, dobladillos y su estructura interna, el deconstruccionismo (heredero del movimiento punk y del vanguardismo japonés) puede describirse, en términos más amplios, como el replanteamiento del diseño, la presentación y la forma de consumir la ropa.

Surgió a finales de la década de 1980 y ejerció una influencia palpable en la estética de la de 1990. Está íntimamente asociado con el diseño de moda belga, en particular con la obra de Martin Margiela. Licenciado por la Academia Real de Bellas Artes de Amberes, Margiela formó parte de una generación de diseñadores (que incluía a Ann Demeulemeester, Dries van Noten, Walter van Beirendock y Dirk Bikkembergs) que lanzaron sus propias colecciones a finales de la década de 1980 y labraron para Bélgica una reputación como centro de moda.

Después de trabajar con Jean Paul Gaultier desde 1984, Margiela lanzó la marca que lleva su nombre en la primavera-verano de 1988 con una gran acogida crítica. Uno de sus temas recurrentes en su obra es el reciclaje, que consiste en reutilizar prendas y accesorios para crear una nueva prenda. Unos guantes de piel se convierten en un top de escote halter; unas zapatillas de *ballet* en un bolso de noche; calcetines militares en un jersey... Algunas colecciones exploraban también el recurso surrealista del trampantojo, mientras que otras jugaban con las proporciones y las dimensiones.

Considerado el J. D. Salinger de la moda y epítome del «culto a la personalidad», Margiela es un diseñador célebremente «anónimo» que se niega a admitir la autoría de sus diseños, que atribuye en cambio a la Maison Martin Margiela. Su prendas llevan además una etiqueta blanca que no da pista alguna sobre su procedencia.

Pero aunque los diseños de Margiela han sido objeto de análisis intelectual y se han presentado como instalaciones en galerías de arte y despertado fascinación casi fetichista entre los entendidos, la Maison Margiela es una empresa próspera que opera por completo dentro de los parámetros establecidos del sistema de la

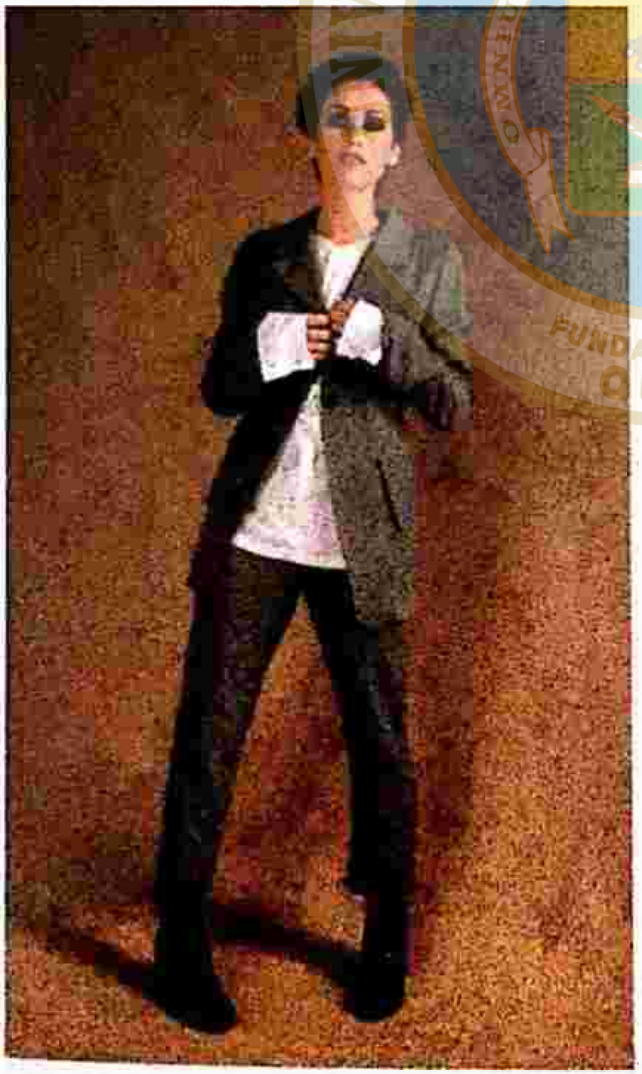
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA OMNIUM
FUNDADA EN 1826
QUITO

moda. Propiedad de Renzo Rosso (fundador de Diesel), la compañía posee tiendas en todo el mundo, aparece regularmente en los medios de comunicación y presenta sus nuevas colecciones dos veces al año.

En tanto que forma de vestir, los principios del deconstruccionismo han continuado influyendo a los diseñadores de moda de finales del siglo XX, en especial a Viktor and Rolf (Viktor Horsting y Rolf Snoeren), Rick Owens y Jun Takahashi, de Undercover.

← **Martin Margiela, chaqueta, 1997.**
Kyoto Costume Institute, Kioto, Japón
Esta chaqueta es una réplica de un maniquí de Stockman, pionero en la utilización de maniquíes en la fabricación de ropa a finales del siglo XIX. El diseño de Margiela presenta numerosos niveles de interpretación. Delata su fascinación por el proceso artesano de confección; emplea el recurso típicamente surrealista de dislocación de elementos para cambiar el significado del original y plantea cuestiones sobre la silueta femenina y los ideales de belleza dictados por la industria de la moda.

↙ **Ann Demeulemeester, traje pantalón, 1993.**
Powerhouse Museum, Sidney, Australia
Anne Demeulemeester se licenció en la Academia de Bellas Artes de Amberes y es una de los llamados «Seis de Amberes», un grupo de diseñadores que ayudó a dar a conocer la moda belga al resto del mundo, cuando presentaron sus colecciones en la Semana de la Moda de Londres en 1988 con un gran éxito de crítica. Su filosofía de diferenciar entre diseño y decoración está muy bien plasmada en este traje. La silueta andrógina, estilizada y desestructurada, las arrugas deliberadas y el corte ligeramente reconstruido son típicos de sus creaciones.

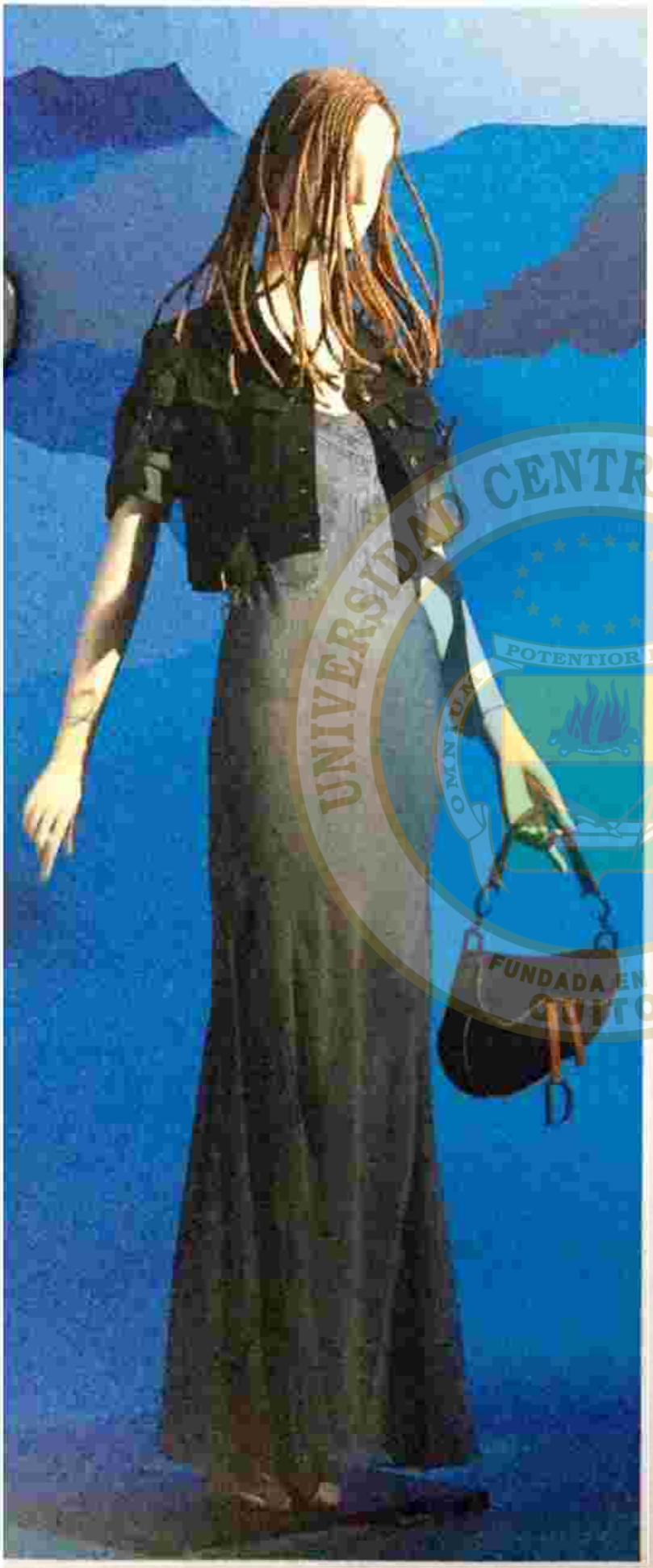


OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA National Gallery of Victoria, Melbourne
BÉLGICA Modemuseum, Hasselt; Mode Museum, Amberes
EE UU The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York; Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, California
INGLATERRA Victoria and Albert Museum, Londres
IRLANDA DEL NORTE Ulster Museum, Belfast
PAÍSES BAJOS Centraal Museum, Utrecht
SUECIA Moderna Museet, Estocolmo

surrealismo; vanguardismo japonés; punk; grunge

neoclasicismo; yuppismo; moda de las *celebrities*

Posmodernismo



Si la modernidad se caracterizaba por la ruptura con el pasado, la simplicidad y la funcionalidad, la era posmoderna rechaza la linealidad a favor del eclecticismo, la parodia y la hibridación cultural.

KARL LAGERFELD (1938-); **FRANCO MOSCHINO** (1950-1994)

pluralismo; pastiche; parodia; hibridación; fragmentación; bricolaje

Posmodernismo o posmodernidad es un concepto de definición vaga y que literalmente significa «después de la modernidad». En teoría esto implicaría el rechazo de las jerarquías sociales, de la novela tradicional, de la distinción entre alta y baja cultura y de las instituciones autocráticas. En lugar de ello, la posmodernidad es una época de pluralismo y fragmentación. La moda, sobre todo a partir de la década de 1960, refleja claramente estas características.

La moda en la era posmoderna se ha vuelto heterogénea, inespecífica desde el punto de vista cultural, democrática e intertextual. Ya no se puede hablar de una sola moda, sino de muchas. En 2009 la edición inglesa de *Vogue* publicó una guía de las modas de primavera-verano e incluía una multitud de tendencias clave. Los pantalones podían ser estrechos o rectos, tipo pijama o de pata ancha; los tejidos de moda eran variados e incluían los metálicos, las transparencias y los de inspiración africana. En cuanto a los colores, iban desde los crudos hasta las tonalidades eléctricas y chillonas. Se diría que reina el «todo vale».

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

La proliferación de estilos en el mercado de la moda es prueba de la desaparición de las viejas jerarquías, según las cuales la moda era algo autocrático, creado desde arriba y que después «descendía» hasta el gran público. La inspiración para la moda en cambio ahora está en todas partes: lo que ocurre en la calle, las subculturas, los géneros musicales, una época histórica determinada o, dado el ritmo del proceso de globalización, las culturas lejanas.

El «bricolaje», la costumbre de adoptar y recombinar diversos estilos existentes para crear un nuevo todo se ha convertido en un *leitmotiv* para diseñadores y consumidores por igual. La inclusión de elementos aparentemente incongruentes en un mismo conjunto y el uso de símbolos culturales sin hacer referencia a su propósito original trasciende su significado y crea nuevas (y posmodernas) connotaciones. Al mismo tiempo, y en aparente contradicción, el bricolaje recurre de forma constante al pasado. Ello puede resultar en un pastiche (imitación de un estilo determinado) o en una parodia (copia satírica). Los críticos argumentan que la canibalización aleatoria de modas pasadas ha dado lugar a una cultura en la que la creatividad se ha agotado y en la que lo nuevo ya no es posible, aunque esta crítica podría aplicarse igualmente a los miriñaques de Worth o al New Look de Dior.

Otras características del posmodernismo pueden explicarse por la evolución misma de la industria de la moda. La proliferación de publicaciones dedicadas a la moda y a su consumo, los adelantos tecnológicos en forma de nuevas técnicas de producción, el poder resultante de la moda de la calle, el auge de las revistas dedicadas a subculturas e Internet se han combinado para crear un nuevo sistema dominado por la pluralidad, la hibridación y la nostalgia.

← **John Galliano para Christian Dior, vestido y chaqueta, 2000. Arizona Costume Institute, Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona, Estados Unidos**
Los diseños de John Galliano, tanto para su propia marca como para Christian Dior, se inspiran en gran variedad de fuentes. Galliano practica una suerte de bricolaje mediante el cual, y en una sola colección, combina elementos aparentemente incompatibles para presentar una visión singularmente posmoderna que combina multitud de referencias históricas y recontextualiza moda tradicional e indígena en un marco de alta costura. La silueta de este vestido largo de gasa y corte al bies recuerda a los de la época dorada de Hollywood. La tela está estampada de manera que parezca vaquera y es un guiño al estilo rudo-casual del oeste americano. Por su parte, la chaqueta con remaches metálicos es un homenaje al mundo del rap.

↓ **Karl Lagerfeld para Chanel, conjunto, 1991. Fashion Museum, Bath, Inglaterra**
Karl Lagerfeld, diseñador jefe de Chanel desde 1938, es un devoto posmoderno a quien le gusta fusionar elementos de la alta y la baja cultura. En esta creación juega con el clásico traje de dos piezas de Chanel. La chaqueta, símbolo por excelencia de la respetabilidad burguesa, está elaborada con lana mezclada con lurex rosa, y la falda es de denim. Aunque hay quienes critican este uso de materiales baratos en las colecciones de Chanel, en realidad Lagerfeld se limita a continuar con una tradición iniciada por Coco Chanel: la incorporación de elementos de la moda cotidiana a la alta costura.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRIA Wien Museum, Viena
EE UU Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, Rhode Island
INGLATERRA Brighton Museum and Art Gallery, Brighton; Victoria and Albert Museum, Londres
ITALIA Galleria del Costume, Palazzo Pitti, Florencia
SUECIA Nordic Museum, Estocolmo

surrealismo; vintage

modernidad; moda espacial; vanguardismo japonés

Minimalismo

Estrechamente ligado a la modernidad, el término «minimalismo» hace referencia a una estética atemporal, depurada y reducida a lo esencial. Se trata de una tendencia recurrente en las modas de los siglos XX y XXI y en sus orígenes están diseñadores como Coco Chanel, Claire McCardell y Jean Muir. En la década de 1990 gozó de nueva popularidad.

CALVIN KLEIN (1942-); **JIL SANDER** (1943-); **SHIRIN GUILD** (1946-); **HELMUT LANG** (1956-)

reducción; moderado; intelectual; funcional; «menos es más»

La década de 1980 se caracterizó por las grandes hombreras, las marcas y la exageración en general. Como si el cambio de década requiriera un contrapunto a estos excesos, los noventa estuvieron marcados por una estética más moderada e intelectual que renegaba del «mírame» propio de los ochenta. Así, y en paralelo al grunge y al deconstruccionismo, surgió el minimalismo en el vestir.

Siguiendo la tradición de la moda de la modernidad, el minimalismo era un estilo austero y funcional. Los diseñadores minimalistas se diferenciaban del resto por su rigor e intelectualidad. Las cortes elegantes y refinados de la ropa masculina se extendieron a la femenina; los colores se volvieron neutros y apagados para no distraer la atención del corte y los adornos innecesarios eran descartados.

Jil Sander está muy relacionada con el estilo minimalista y sus diseños de la década de 1990 son ejemplo de la destreza necesaria para crear prendas de vestir bellas sin adornos superficiales. Tras establecer su negocio en Alemania, Sander debutó en París en 1993 con una colección de líneas sencillas y resonancias arquitectónicas. En el año 2000 abandonó su propia firma y a partir de entonces los intentos por recuperar el espíritu minimalista original que le dio fama resultaron poco fructíferos. Sin embargo, desde 2005 y bajo la dirección del diseñador belga Raf Simons, la marca Jil Sander ha recobrado su prestigio y reputación.

El diseñador austriaco Helmut Lang, aunque interesado también en el deconstruccionismo, fue un minimalista convencido que describía sus creaciones como «sin referencias». Caracterizados por

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

una silueta estilizada, la yuxtaposición de materiales inesperados (y a veces obviamente sintéticos) y el *look* andrógino, los diseños de Lang son la encarnación perfecta del minimalismo de los noventa.

← **Shirin Guild, conjunto de lino, 1996.**
Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
Shirin Guild ocupa una posición única dentro de la tendencia minimalista de la década de 1990. Es famosa por incorporar prendas del guardarropa masculino tradicional iraní a sus diseños para mujeres. Este conjunto, que envuelve el cuerpo y se compone de prendas de corte geométrico en distintos tonos de gris, es un ejemplo de ello. Los pantalones con sobrefalda emulan la indumentaria de los campesinos iraníes.

→ **Calvin Klein, vestido de día «Bernadette», 1996.**
Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra
A menudo calificado de «maestro del minimalismo», Calvin Klein lleva poniendo en práctica la máxima de «menos es más» desde la década de 1990. El punto fuerte de este vestido son el corte y la tela. Las líneas limpias y sencillas y la ausencia de adornos encarnan a la perfección los principios minimalistas.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA Powerhouse Museum, Sidney
AUSTRIA Modesammlung des Historischen Museums, Viena
BÉLGICA Mode Museum, Amberes
CANADÁ Costume Museum of Canada, Winnipeg
EE UU The Museum at the Fashion Institute of Technology, Nueva York
IRLANDA DEL NORTE Ulster Museum, Belfast

racionalismo; modernidad; descostruccionismo

Belle Époque; estilo neoeduardiano; rococó

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1871
QUITO

SIGLO XXI

Introducción

La moda del siglo XXI es un sistema heterogéneo que evoluciona a velocidad vertiginosa y en el que participan más personas que nunca. Ello ha sido posible por la disolución de las jerarquías sociales, la revolución de las comunicaciones propiciada por Internet, la desaparición de las barreras comerciales internacionales y la aplicación de las nuevas tecnologías a los procesos de producción y distribución.

Internet; globalismo; cadenas de moda; pluralismo

Históricamente –y en particular en la década de 1960– las representaciones del siglo XXI en el cine, la literatura y los medios de comunicación retrataban una sociedad tecnológicamente avanzada en la que los humanos convivían con robots, la comida era sustituida por pastillas y la ropa ya no seguía modas concretas, sino que evolucionaba en función del progreso científico. La realidad ha resultado ser algo distinta y la moda en la primera década de este siglo ha resultado ser la evolución lógica de las tendencias iniciadas a finales del pasado.

El acceso generalizado a Internet por parte de la industria y de los consumidores ha sido posiblemente el factor más influyente en la moda en lo que va de siglo. Es la primera herramienta que permite una participación verdaderamente democrática en el negocio y la cultura de la moda. Hoy día cualquiera puede escribir un *blog* sobre moda, unirse a un foro de discusión, crear su propia revista *online* o vender su diseños.

La expresión más clara de la velocidad a que se mueve la moda son las grandes cadenas, que en los últimos diez años han vivido una suerte de renacer. Tras un periodo de malas relaciones con la industria de la moda en que se limitaban a emular tendencias y a constituir una alternativa para quien no podía permitirse otra cosa, las cadenas de moda constituyen hoy un sector respetado que ofrece ropa a precios muy asequibles a un gran mercado. Esta transformación ha sido posible gracias a las innovaciones tecnológicas, la ruptura de las viejas jerarquías, el auge de las publicaciones especializadas y a astutas estrategias de *marketing*.

Sin embargo, la velocidad de diseminación y la popularización de los precios han resultado ser un arma de doble filo. La moda es hoy tan pluralista y cambia con tal rapidez que se la acusa de haberse vuelto monótona y uniforme, de manera que ya no es posible ser radical en la forma de vestir, pues vivimos una época en la que todo se lleva.

Si la segunda mitad del siglo XX se caracterizó por la proliferación de modas subculturales y contraculturales que desafiaban el *statu quo* y generaban alarma social y debates públicos, en lo que va de

siglo no se ha producido ningún fenómeno comparable. La velocidad a la que la industria asimila nuevas subculturas neutraliza el posible impacto de éstas y no hace sino aumentar el ritmo a que se suceden las modas.

– Rebecca Earley, conjunto hecho de materiales reciclados, 2006. The Crafts Council Collection, Londres, Inglaterra
El mal uso de los recursos y el despilfarro inherentes al excesivo consumismo promovido por la industria de la moda han generado críticas dentro y fuera de ella. Diseñadores y fabricantes han empezado a hacer algunos intentos por paliar este problema y ha aumentado el número de compañías respetuosas con el entorno. Esta chaqueta está hecha de materiales reciclados y se exhibió por vez primera como parte de un proyecto titulado «Well Fashioned. Eco Style in the UK», algo así como «El buen vestir. Moda ecologista en el Reino Unido». Su propósito era explorar la idea de que la moda podía ser atractiva al tiempo que ecológica.

↓ Louis Vuitton, bolso de viaje «Speedy», 2001. Powerhouse Museum, Sidney, Australia
Este clásico bolso de viaje de Louis Vuitton con aspecto de haber sido emborronado de *graffiti* color plata es el resultado de la colaboración entre el artista neoyorquino Stephen Sprouse y el diseñador jefe de la casa Vuitton Marc Jacobs. La explosión de la nueva popularidad de los bolsos de diseño se ha convertido en un mercado muy lucrativo para las firmas de moda, y prácticamente todas ellas cuentan con una colección de ellos. Este fenómeno ha sido aprovechado por inteligentes estrategias de *marketing*, que saben que la fotografía de un bolso colgado del brazo de una *celebrity* es sinónimo de éxito. El «Speedy» se convirtió en el modelo más codiciado de 2001 y se afirma que los ingresos por su venta ascendieron a 300 millones de dólares.

COLECCIONES CLAVE
BÉLGICA Mode Museum, Amberes
EE UU Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, California; The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York
INGLATERRA Victoria and Albert Museum, Londres
JAPÓN Kyoto Costume Institute, Kioto

Internet ha revolucionado el negocio y la cultura de la moda. La forma en que se compra, se difunde y se debate la moda se ha convertido en un proceso más democrático en el que la localización geográfica, la edad, la movilidad o la experiencia no impiden participar.

NATALIE MASSENET (1965-); **NICK ROBERTSON** (1968-); **SCOTT SCHUMAN** (1968-); **SUSIE BUBBLE (SUSANNA LAU)** (1984-)

progreso tecnológico; accesibilidad; comercio electrónico; innovación; democratización; *blogs* de moda

El progreso tecnológico ha sido el catalizador que ha convertido la moda en un placer al alcance de todo el mundo. La Revolución Industrial, en la que se dieron avances en la producción textil, con el tiempo hizo posible la producción de ropa a gran escala. Mejoras en la calidad y la velocidad y en los costes de producción tuvieron un efecto directo en la diseminación social de la moda; el desarrollo de materiales sintéticos a principios del siglo XX acercó la moda al gran público, y la revolución del cine y la televisión han influido desde su nacimiento en los estilos de vestir de la población. Sin embargo, puede afirmarse que la aparición de Internet ha supuesto un cambio radical en la moda como negocio y como cultura.

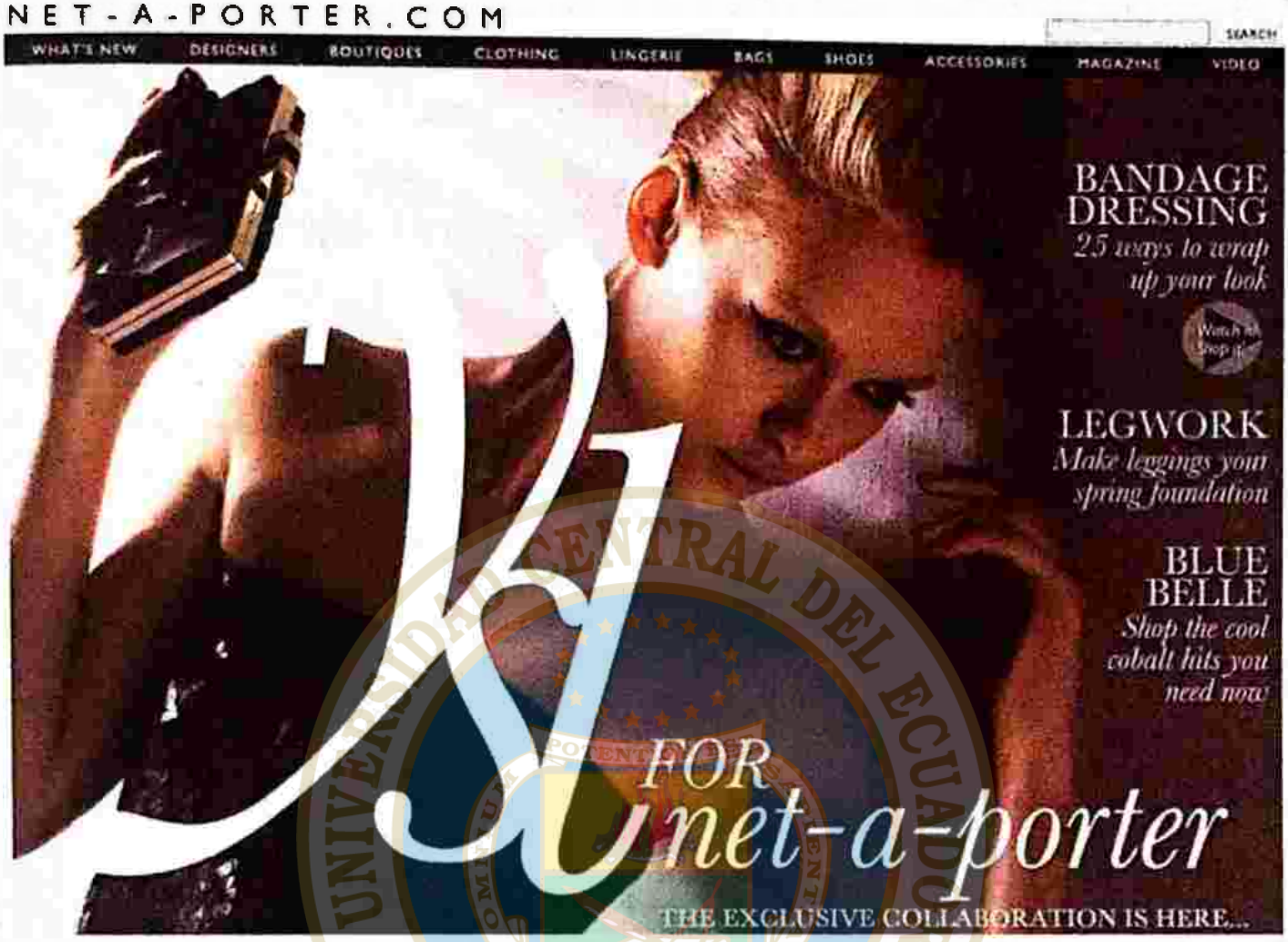
En un principio los minoristas de moda desconfiaban de las supuestas bondades de la venta electrónica. La idea (racional) de que comprar ropa es en gran parte una experiencia sensorial en la que importa tocar, probarse y verse vestido con aquello que se va a adquirir, retrasó el despegue de la venta de moda *online*. Pero hoy ésta se ha convertido en uno de los sectores más fuertes y de mayor crecimiento. En 2009 Neilsen Online (una empresa de investigación de mercado en Internet) informó que el último trimestre de 2008 el sector de moda y hogar del mercado de Internet había experimentado un crecimiento cinco veces superior al de otras categorías comparables.

Este éxito puede atribuirse al *marketing* innovador, a la comodidad que supone comprar desde casa, a la accesibilidad y a la naturaleza democrática de las transacciones por Internet. No hay presión ni juicios de valor por parte de los vendedores, de forma que el proceso es relativamente anónimo. Los plazos de entrega pueden ser ultrarrápidos, uno se puede probar la ropa tranquilamente en su casa y devolverla (a menudo sin costes extra) si no le gusta, la oferta es inmensa y las herramientas de *zoom* que incorporan los catálogos *online* permiten hacerse una idea bastante exacta de lo que se va a comprar. Tan poderosa es Internet en la economía de la moda que el minorista de mayor crecimiento del Reino Unido es una compañía que no tiene tiendas físicas y que existe sólo en línea, ASOS.com.

Internet también ha servido para democratizar la participación de los consumidores en la cultura de la moda. Ésta ha dejado de ser patrimonio de unas élites que hacían partícipe de ella al público de forma pasiva, a través de los medios de comunicación. Los *blogs*, algo que está al alcance de todo el mundo, han dado voz a aquellos tradicionalmente marginados de las novedades de la moda. Los más populares tienen un gran número de seguidores y son reverenciados por la industria, que considera que ofrecen una visión fresca y actualizada de la moda contemporánea.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN QUITO

NET-A-PORTER.COM



Minorista de moda *online* net-a-porter.com
Fundado en 2000 por Natalie Massenet, el portal net-a-porter.com lleva desde entonces en la vanguardia de la venta minorista de moda. Saludado por la edición inglesa de *Vogue* como «el sitio web que ha revolucionado nuestra manera de comprar ropa de diseño», net-a-porter desafió la opinión popular de que la venta de ropa de marca en Internet era un proyecto destinado al fracaso, y continúa innovando y marcando tendencia en el mercado.

OTRAS COLECCIONES
MODA DE PASARELA Y DE LAS *CELEBRITIES* gofugyourself.celebuzz.com; thecoolhunter.net; hollywood.com
COMERCIOS *ONLINE* asos.com; net-a-porter.com; topshop.com; yoox.com
MODA Y ARTE showstudio.com
FÓRUMS purseforum.com
REVISTAS *ONLINE* style.com; vmagazine.com; spymagazine.es
BLOGS kingdomofstyle.typepad.co.uk; stylebubble.typepad.com
MODA DE LA CALLE facehunter.blogspot.com; garancedore.fr; thesartorialist.blogspot.com

industrialismo; moda industrial; moda de las *celebrities*

moda de la Revolución; Arts and Crafts; casualismo

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1826 QUITO

Moda de las *celebrities*

GTC

Las llamadas *celebrities* lideran las tendencias de moda en la sociedad posmoderna. Las jerarquías tradicionales por las cuales el gran público buscaba emular el estilo de vestir de las clases altas se han evaporado, y ahora nuestra referencia son los famosos.

CATHY McGOWAN (1943); **GIANNI VERSACE** (1946-1997); **ELIZABETH HURLEY** (1965-); **SARAH JESSICA PARKER** (1965-); **ASHLEY OLSEN** (1986-); **MARY-KATE OLSEN** (1986-)

posmoderno; imitación; era de las *celebrities*; *coolspotters*; imagen publicitaria

Se dice que vivimos en la era de las *celebrities*, con un apetito insaciable de información acerca de qué hacen, adónde van y con quién y cómo visten. De forma paralela se ha producido el efecto *celebrity* sobre nuestros hábitos de consumo.

Existe toda una estructura comercial creada expresamente para sacar partido del poder de convocatoria de los famosos. En Internet abundan sitios como As Seen on Screen («Tal y como aparecen en la pantalla»: asos.com) especializados en vender réplicas y también versiones originales de la ropa que visten las *celebrities*, o *coolspotters* (coolspotters.com), que no es un portal de venta directa, sino que identifica y localiza productos, marcas y estilos que llevan los famosos tanto en la pantalla como en la vida real. También hay revistas enteramente dedicadas a la moda de las *celebrities*, con consejos prácticos para imitar su *look* y que reciben diariamente cientos de correos de lectoras preguntando dónde encontrar éste o tal artículo que lleva su ídolo. Los diseñadores, conscientes de las posibilidades económicas de este fenómeno, no dudan en aliarse con los famosos que mejor representan su imagen.

Por su parte, las *celebrities* no se limitan a prestar su imagen a la promoción de determinadas marcas o diseñadores. Muchas de ellas han empezado a lanzar sus propias líneas de ropa y otros productos. Colecciones como Bitten, diseñada por Sarah Jessica Parker para el minorista Steve and Barry's o The Row, de las gemelas Ashley y Mary-Kate Olsen son sólo algunos ejemplos.

Aunque sin duda vive su apogeo en el siglo de XXI, el fenómeno de las *celebrities* y

su importancia para la industria de la moda no es algo nuevo. Hollywood y sus estrellas durante la década de 1930 ejercieron una gran influencia en las modas de entonces. Los grandes estudios anunciaban imitaciones de los estilos que aparecían en la gran pantalla y se hicieron muy populares las revistas que enseñaban cómo copiarlos en casa.

◂ Gianni Versace, vestido de noche, 1996
→ y primavera-verano 1991. The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos

Gianni Versace pronto se dio cuenta del poder de convocatoria de las *celebrities* a la hora de promocionar artículos de moda y no tardó en aprovecharse de ello. Llenaba las primeras filas de sus desfiles de rostros famosos y para la pasarela contrataba sólo a supermodelos internacionales. Sus creaciones abiertamente sensuales han sido lucidas en público por numerosas *celebrities* (como Elizabeth Hurley, quien causó sensación con un vestido negro sujeto literalmente con imperdibles en el estreno de una película de su entonces novio Hugh Grant) y en la publicidad de sus productos ha contado con rostros tan conocidos como Madonna, Courtney Love, Halle Berry o Britney Spears. El modelo de la derecha fue diseñado para la estrella del rock Tina Turner.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA Powerhouse Museum, Sidney
EE UU Chicago History Museum, Chicago, Illinois
INGLATERRA Fashion Museum, Bath; Gallery of Costume, Platt Hall, Manchester; Victoria and Albert Museum, Londres
ITALIA Galleria del Costume, Palazzo Pitti, Florencia

moda de Hollywood; posmodernismo; nuevo auge de las marcas

bloomerismo; moda utilitaria; vanguardismo japonés

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR FUNDADA EN 1620 QUITO

Síntoma de la naturaleza fragmentaria y poco innovadora de la época en que vivimos, y del alto coste que lleva consigo la creación de una nueva firma, la recuperación de marcas de moda difuntas o agonizantes ha alcanzado cotas sin precedentes en la última década. Lo que empezó con la incorporación de Tom Ford a Gucci en 1994 ha ganado fuerza e impulso desde el cambio de milenio.

ALBER ELBAZ (1961-); **TOM FORD** (1961-); **BELLA FREUD** (1961-), **NICOLAS GHESQUIÈRE** (1971-); **PHILLIP LIM** (1973-); **OLIVIER THEYSKENS** (1977-); **CHRISTOPHER KANE** (1982-)

legado; *marketing*; prestigio; nostalgia del pasado

La recuperación de marcas antiguamente prestigiosas se ha convertido en una marcada tendencia en el siglo XXI. Las razones para ello son evidentes. ¿Por qué empezar un nuevo negocio cuando se puede aprovechar el legado de una marca consagrada aunque esté muerta? Los grandes conglomerados empresariales que controlan hoy el mercado son conscientes de esto y se han dedicado a adquirir y relanzar marcas clásicas. En un mercado altamente competitivo, en el que la gran mayoría de los nuevos negocios fracasan en los dieciocho primeros meses, se trata de un astuto mecanismo que limita los riesgos y explota las posibilidades comerciales de una marca histórica. No es necesario invertir en grandes campañas publicitarias y el prestigio viene prácticamente dado.

Esta técnica se ha empleado con diferentes grados de éxito. La compañía que adquiere una marca suele ser respetuosa con su legado, pero sin dejarse atrapar por él. La innovación en este sentido es cu cial. Entre aquellos que ha triunfado figuran Alber Elbaz, que fue nombrado diseñador jefe de Lanvin en 2001 y transformó la vieja institución en una de las casas de moda más prestigiosas del siglo XXI. El nombramiento de Nicolas Ghesquière como director creativo de Balenciaga ha servido para dar nuevo impulso a la que fue una de las firmas más influyentes de París, y la resurrección de primero Rochas en 2005 y después Nina Ricci en 2007 vino de la mano del joven diseñador belga Oliver Theyskens.

Sin embargo, ha habido sonados fracasos. Los repetidos intentos por revivir la en un tiempo popular marca británica Biba se han visto frustrados. Uno de ellos, dirigido por Bella Freud, no logró conectar con los gustos del público al pasar por alto lo que había sido el punto fuerte de la marca: la moda a precios asequibles para consumidores jóvenes.

Esta tendencia a revivir viejas firmas puede plantear dudas sobre el futuro de la industria de la moda y sobre si hay espacio en ella para nuevos nombres. A pesar de ello son muchos los diseñadores que luchan por abrirse camino en el mercado.

Entre ellos Christopher Kane, Rodarte y Phillip Lim (por nombrar unos pocos) representan la persistencia de lo nuevo en un mercado cada vez más lastrado por la nostalgia.

← **Alber Elbaz para Lanvin, vestido de seda, 2005. Fashion Museum, Bath, Inglaterra**
El nombramiento de Alber Elbaz como diseñador jefe de Lanvin fue un gran exito. Sus diseños incorporan el legado de la casa pero sin hacer concesiones al pasado. Con este vestido de seda ha creado un *look* profundamente moderno que sin embargo es un homenaje a las siluetas de talle bajo que dieron fama a Jeanne Lanvin en la década de 1920.

→ **Tom Ford para Gucci, traje, 1996-1997. The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos**
Diseñador dotado de un gran talento para el *marketing*, Tom Ford resucitó con éxito la casa italiana Gucci en la década de 1990 mediante una estrategia que ha sido muy imitada desde entonces: contratar a un diseñador joven capaz de imprimir su sello personal a una firma establecida y devolverle su esplendor pasado.

OTRAS COLECCIONES
EE UU Arizona Costume Institute, Phoenix Art Museum, Phoenix, Arizona; Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, California
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
IRLANDA DEL NORTE Ulster Museum, Belfast
ITALIA Galleria del Costume, Palazzo Pitti, Florencia

yuppismo; posmodernismo; moda de las *celebrities*

ritualismo; surrealismo; moda utilitaria

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Tradicionalmente asociado a los desfavorecidos o a los movimientos contraculturales, el mercado de la ropa de segunda mano cambió radicalmente a finales de la década de 1990, cuando se convirtió en parte de la moda mayoritaria y recibió un nuevo nombre: moda vintage.

KENI VALENTI (1958-); KIRA JOLLIFFE (1972-); BAY GARNETT (1973-); KATE MOSS (1974-); CAMERON SILVER (1969-)

incorporación a la moda mayoritaria; individualidad; *Cheap Date*; archivos

El auge de lo vintage como alternativa a la ropa de nueva creación a mediados de la década de 1990 fue parte de una tendencia más amplia marcada por el rechazo de la moda mayoritaria (y supuestamente homogénea) que defendía la expresión individual mediante la forma de vestir (la *customización*, por ejemplo, fue una tendencia paralela). Llevar ropa vintage identificaba a uno como verdadero conocedor y como un individualista de la moda.

Esta idea se vio reforzada por la prensa especializada. Las revistas femeninas (por lo general principales difusoras de la moda de alta costura) se dedicaron a cantar las bondades de lo vintage; se publicaron gran número de guías con consejos sobre qué, cómo y dónde comprar ropa vintage y

apareció una revista monográfica, *Cheap Date*, lanzada por los especialistas en moda Bay Garnett y Kira Jolliffe, que defendía abiertamente la ropa barata de segunda mano. Además, numerosas personalidades del mundillo, la famosa modelo Kate Moss entre ellas, abrazaron la moda vintage, contribuyendo a su popularización entre el gran público.

Pronto se desarrolló una versión (más higiénica) de la ropa vintage destinada a consumidores no acostumbrados a comprar en tiendas de segunda mano o reacios a vestir prendas usadas. Decades, propiedad del en otro tiempo artista de cabaret Cameron Silver, es la preferida de la fraternidad vintage de Hollywood; Didier Ludot en París es el equivalente vintage de la alta costura y Keni Valenti, en otro tiempo diseñador, se ha convertido en el «rey del vintage» neoyorquino.

Siempre atentos al potencial económico de las nuevas tendencias sociales y de moda, muchos minoristas consagrados incorporaron el vintage a sus colecciones. De las grandes cadenas de moda, Topshop Oxford Street cuenta con un departamento exclusivamente vintage y en 2008 lanzó una campaña para sus clientes *online* poniendo a la venta una selección de prendas procedentes de las colecciones de diseñadores de las décadas de 1960 y 1970.

Aunque la moda siempre ha mostrado una propensión a la nostalgia y la recuperación de viejos estilos es una constante en su historia, el éxito de la ropa vintage ha tenido repercusiones en al proceso y la producción de las grandes casas de moda. Aprovechando el prestigio de su legado histórico, son muchos los diseñadores que en los últimos años han buceado en los archivos de sus respectivas casas de costura para recuperar o reproducir prendas «clásicas». Yves Saint Laurent y Balenciaga han lanzado colecciones alrededor de esta idea. La costumbre de recurrir a establecimientos tradicionales de venta de moda vintage (tales como Saratoga Trunk en Glasgow o Twentieth Century Vintage Fashion en Devon) como fuente de «inspiración» para diseñadores se ha incorporado también al proceso y las visitas a las ferias de ropa vintage ya forman parte del calendario anual de eventos del mundo de la moda.

← **Decades Inc, Vintage gowns, interior de la tienda, Melrose Avenue, Los Ángeles, California, Estados Unidos**
Fundada en 1997 por Cameron Silver, la tienda de ropa vintage situada en los Ángeles, Decades Inc, ofrece una amplísima selección de piezas de antiguas colecciones de alta costura, como el Chanel y el Nina Ricci expuestos en la fotografía. Decades ha transformado la imagen de la ropa de segunda mano en Hollywood y de ella han salido algunos de los vestidos más fotografiados en la alfombra roja durante los últimos años.

OTRAS COLECCIONES

En tanto depositarios de vestidos históricos, los museos están llenos de prendas que podrían ser en teoría calificadas como vintage. Sin embargo no debe ser así. La ropa vintage se define por sus patrones de consumo y en consecuencia no ha sido posible incluir en esta sección una relación de museos. En lugar de ello a continuación se relacionan algunos de los principales puntos de venta de moda vintage.

EE UU Keni Valenti Retro Couture, West 29th Street, Nueva York; Resurrection, Mott Street, Nueva York
FRANCIA Didier Ludot, Galerie de Montpensier, Jardin du Palais Royal, París
INGLATERRA Virginia Antiques, 98 Portland Road, Londres

nuevo auge de las marcas; romanticismo nostálgico; moda de las *celebrities*

ritualismo; modernidad; desconstruccionismo

Muerte de la alta costura

TDM

La industria de la alta costura de París fue fundada formalmente por Charles Frederick Worth en 1864. En 1939 contaba con 70 miembros, de los cuales sólo 11 quedan en la actualidad y casi todos ellos son negocios que arrastran grandes pérdidas. Estas estadísticas hacen presagiar la inminente desaparición del en otro tiempo negocio más influyente de la moda. Sin embargo y parafraseando a Mark Twain, los informes que hablan de la muerte de la alta costura son extremadamente exagerados y ésta continúa desempeñando un papel importante, si bien algo reducido, en la economía de la moda.

VALENTINO GARAVANI (1932-);
YVES SAINT LAURENT (1936-2008);
JOHN GALLIANO (1960-)

Chambre Syndicale de la Haute Couture; diversificación; licencias; identidad de la marca; House of Lesage

La alta costura es el sector elitista de la industria de la moda y la filosofía artesana y la confección a medida son sus señas de identidad. La entrada o no al exclusivo mundo de la *Haute Couture* está estrictamente gobernada por la Chambre Syndicale de la Haute Couture (Cámara sindical de la alta costura), la cual estipula que cada uno de sus miembros debe producir dos colecciones al año, con 50 creaciones originales de ropa de día y de noche para cada colección; la confección para sus clientes privados debe ser a medida con al menos dos pruebas por diseño y emplear un mínimo de 40 trabajadores a tiempo completo en un taller con base en París. Además, todas las prendas deben hacerse en el propio taller y a mano.

Lo que otrora fue un sector floreciente y de vital importancia en la economía de la moda ha experimentado un fuerte declive desde la década de 1950. Los precios astronómicos, la diversificación del mercado y el aumento de la competencia, así como lo estricto de las directrices que gobiernan el trabajo de los modistos son las razones de que en 2009 sólo hubiera 11 casas de alta costura oficialmente registradas. Además, la retirada del sector de Yves Saint Laurent en 2002, la de Versace en 2003, la de Ungaro en 2004 y la de Valentino en 2008, más la quiebra de Lacroix en 2009, desataron un rumor del que cada vez se hacen más eco los analistas de moda: la muerte de la alta costura es inminente.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Muerte de la alta costura

← John Galliano, traje de noche para Christian Dior colección primavera-verano, 1998. The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Estados Unidos

El nombramiento de John Galliano como diseñador jefe de la casa Dior en 1997 ha contribuido a revitalizar la alta costura francesa. Este lujoso y romántico diseño de noche en seda de tafetán negra es característico del amor al detalle, las referencias históricas y el romanticismo de su diseñador.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Muerte de la alta costura

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIORI SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Esta preocupación no es algo nuevo. En 1954, la revista británica *Queen* publicó una falsa necrológica de las casas de alta costura Balenciaga y Givenchy, apuntando que las nuevas tendencias y las demandas del público juvenil habían vuelto obsoleta esta industria de precios prohibitivos, que se encontraba a años luz de las verdaderas necesidades de la mujer moderna. Es indudable que la moda se ha convertido en un fenómeno plural que ya no puede ser dictado por las élites, pero también es cierto que la industria de la alta costura supo entonces evolucionar y apoyarse en su tradición para resistir el embate de los nuevos tiempos.

Los diseñadores diversificaron su gama de productos y con ello también su fuente de ingresos. Ya no dependían del menguante mercado de la alta costura. Las colecciones *prêt-à-porter* y la concesión de licencias para lanzar perfumes, gafas, medias, pañuelos, etcétera han permitido a estas compañías mantener sus negocios de alta costura dando a la vez una pátina de *glamour* a una serie de productos destinados al gran público y a precios más accesibles.

Con todo, considerar la alta costura como una herramienta más de *marketing* implica subestimar su verdadero valor. Es responsable de la preservación y promoción de técnicas artesanas que habrían muerto si no fuera por la existencia de las casas de costura y la continuidad de especialistas artesanos salidos de la escuela de la Chambre Syndicale. Gracias a la alta costura, además, se mantienen vivos una serie de oficios e industrias artesanas, como las guanterías, botonerías, sombrererías y las fábricas de encajes y de bordados. Pero, además, sigue existiendo (aunque pequeño) un mercado para la alta costura, lo que sin duda asegura su futuro como sector vital dentro de la industria global de la moda.

◆ Vestido de Boudicca, 2006. The Museum at the Fashion Institute of Technology, Nueva York, Estados Unidos
Cuando empezó a disminuir el número de casas de alta costura sin que hubiera signos de que vinieran otras a reemplazarlas, la Chambre Syndicale decidió buscar nuevas formas de impulsar la industria. En 2007 se invitó a una serie de casas de diseño a que participaran como invitadas en la Semana de Alta Costura en París. Boudicca, la marca vanguardista creada por los diseñadores londinenses Zowie Broach y Brian Kirby, fue la primera en presentar sus colecciones.

OTRAS COLECCIONES
AUSTRALIA Powerhouse Museum, Sidney
AUSTRIA Wien Museum, Viena
ESPAÑA Museo del Traje, Madrid
FRANCIA Musée de la Mode et du Textile, Louvre, París
INGLATERRA Victoria and Albert Museum, Londres

New Look; muerte de la alta costura

racionalismo; modernidad; moda industrial; moda utilitaria

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Globalismo

La globalización es un fenómeno económico, político y cultural. En su calidad de una de las industrias más poderosas del mundo, la moda ha actuado de catalizador del fenómeno y también como expresión física de su desarrollo.

PHILIP KNIGHT (1938-); **DRIES VAN NOTEN** (1958-); **MATTHEW WILLIAMSON** (1971-)

Organización Mundial del Comercio; competencia; imperialismo cultural; multinacionales; homogenización

El término «globalización» implica la disolución de las fronteras tradicionales de Estado-nación para crear una economía y una cultura mundiales. En teoría ahora todos somos ciudadanos del mundo. Ello ha sido posible gracias a la eliminación de las barreras comerciales (supervisadas por la Organización Mundial del Comercio en 1995) y se ha visto impulsado por el desarrollo de sociedades multiculturales, un aumento de la movilidad de las personas, avances en las tecnologías de la comunicación y, sobre todo, la llegada de Internet y la internacionalización de los programas de televisión.

La incesante demanda de ropa a precios económicos y el insaciable apetito de novedades en moda han estimulado el desarrollo a escala mundial de un sistema de fabricación y distribución cada vez más competitivo e innovador. Las compañías del sector de la moda han empezado a desplazar sus fábricas a regiones donde la mano de obra es más barata. Aunque ello ha fortalecido la economía global y, supuestamente, proporciona oportunidades económicas a los países en desarrollo, hay voces críticas que aducen que las tendencias itinerantes de las compañías de moda más poderosas inhiben el desarrollo global. Existe un desequilibrio inherente de poder por el cual el proceso de maduración de las economías emergentes pasa a depender del mecenazgo de las compañías poderosas y, por lo general, occidentales. Además las condiciones de trabajo impuestas por la voluntad de reducir costes de mano de obra a menudo son dudosas.

Los efectos de la globalización también se dejan ver en la forma en que se consume la moda. Los productos y las marcas han dejado de tener un origen geográfico específico y ahora están en todas partes. Uno no necesita ya desplazarse mucho si quiere comprarse unas deportivas Nike, un bolso de Marc Jacobs o un polo de Lacoste. Ello ha generado quejas por parte de quienes opinan que las culturas locales están siendo reemplazadas por una estética occidental y uniforme que representa una suerte de imperialismo cultural. Se trata de un punto de vista, sin embargo, que da por hecho una veneración ciega de las marcas y una vulnerabilidad por parte de las culturas no occidentales ante el poder de las multinacionales. Lo cierto es que las prendas de vestir se adoptan y asimilan de maneras distintas según cada cultura y país.

La globalización también ha acelerado una tendencia occidental de cuatro siglos de antigüedad a incorporar estilos de vestir de otras culturas a la moda propia. En 2007 el diseñador británico Matthew Williamson

(cuyas colecciones están pensadas para «una joven moderna que viaja por todo el mundo») fue criticado por un funcionario de la oficina de propiedad intelectual de Etiopía por incorporar ropas tradicionales etíopes a su colección de primavera/verano de 2008.

- **Dries Van Noten, conjunto, 2007.**
  The Museum at the Fashion Institute of Technology, Nueva York, Estados Unidos
  El diseñador belga Dries Van Noten se licenció por la Real Academia de Bellas Artes de Amberes y su trabajo es una versión refinada, poética y singular de la moda de la globalización. Sus creaciones suelen incorporar detalles sutiles tomados de otras culturas.

- **Zapatillas Nike, 1995.**
  Powerhouse Museum, Sidney, Australia
  Nike, fundada en 1964 por Phil Knight, se ha convertido en una de las marcas de ropa deportiva más famosas y prósperas del mundo. Para muchos también encarna los males de la globalización. Otros en cambio argumentan que la contratación externa o *outsourcing* de sus procesos de fabricación a países en desarrollo (como Indonesia, donde se hicieron estas zapatillas) ha beneficiado de hecho al trabajador individual, que ahora tiene acceso a mejores salarios y condiciones laborales que sus compañeros empleados en industrias locales. De lo que no cabe duda es que estos beneficios no están provocados por el altruismo de Nike, sino que son consecuencia secundaria de la incesante carrera por abaratar los costes de fabricación de las grandes marcas.

OTRAS COLECCIONES
BÉLGICA Mode Museum, Amberes
ESPAÑA Museo del Traje, Madrid
ESTADOS UNIDOS Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles, California
INGLATERRA Fashion Museum, Bath; Victoria and Albert Museum, Londres
IRLANDA DEL NORTE Ulster Museum, Belfast
JAPÓN Kobe Fashion Museum, Kobe

exotismo, orientalismo, Internet

nacimiento de la alta costura, esteticismo, Arts and Crafts

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR SOL CLARIOR LUX
FUNDADA EN 1826
QUITO

APÉNDICES

A

ADAM ANT (Stuart Goddard) (1954-)
Nuevo romanticismo

ADRIAN, Gilbert (1903-1959)
Moda de Hollywood

ALAIA, Azzedine (1940-)
Moda de las *celebrities*

ALBINI, Walter (1941-1983)
Return to Classics

ANTHONY, Susan B. (1820-1906)
Bloomerismo

ARMANI, Giorgio (1934-)
Yuppismo

ASHBEE, Charles Robert (1863-1942)
Arts and Crafts

AMIES, Hardy (1909-2003)
Moda utilitaria; New Look

ASHLEY, Laura (1925-1985)
Romanticismo nostálgico

ASTAIRE, Fred (1899-1987)
Moda de Hollywood

B

BAKST, Leon (1866-1924)
Orientalismo

BALENCIAGA, Cristóbal (1895-1972)
Estilo neovictoriano; New Look

BALMAIN, Pierre (1914-1982)
New Look

BANKS, Jeff (1943-)
Movimiento Boutique británico

BANTON, Travis (1894-1958)
Moda de Hollywood

BARDOT, Brigitte (1934-)
Existencialismo

BATES, John (1938-)
Movimiento Boutique británico

BEATON, Cecil (1904-1980)
Estilo neovictoriano; estilo neoeduardiano; existencialismo

BECKHAM, David (1975-)
Casualismo

BEENE, Geoffrey (1924-2004)
Regreso a los clásicos

BEER, Gustav (datos no disponibles)
Estilo neoimperio

BERTIN, Rose (1747-1813)
Nacimiento de la alta costura

BEST, George (1946-2005)
Casualismo

BINGENHEIMER, Rodney (1946-)
Glam

BIKKEMBERGS, Dirk (1959-)
Deconstruccionismo

BIRTWELL, Celia (1941-)
Romanticismo nostálgico

BLAHNIK, Manolo (1942-)
Moda de las *celebrities*

BLOOMER, Amelia Jenks (1818-1994)
Bloomerismo

BOATENG, Ozwald (1968-)
Savile Row

BOLAN, Marc (1947-1977)
Glam

BONNARD, Camille (datos no disponibles)
Prerrafaelismo

BORG, Björn (1956-)
Casualismo

BOWES-LYON, Elizabeth (1900-2002)
Estilo neovictoriano

BOWIE, Angie (1949-)
Glam

BOWIE, David (1947-)
Glam; nuevo romanticismo; casualismo

BRETON, André (1896-1966)
Surrealismo

BROACH, Zowie (datos no disponibles)
Muerte de la alta costura

BRUMMELL, George Bryan *Beau* (1778-1840)
Dandismo; Savile Row

BUBBLE, SUSIE (Susanna Lau) (1984-)
Internet

BURNE-JONES, Edward (1833-1898)
Prerrafaelismo

BYRON, lord George Gordon (1788-1824)
Romanticismo

C

CADY STANTON, Elizabeth (1815-1902)
Bloomerismo

CALLOT, Josephine, Marie, Marthe and Regina (datos no disponibles)
Estilo neoimperio

CARDIN, Pierre (1922-)
Moda espacial

CARLOS II (1630-1685)
Restauración

CARR, Mrs Joseph Comyns (1850-1927)
Esteticismo

CASTELBAJAC, Jean-Charles de (1949-)
Surrealismo

CHALAYAN, Hussein (1970-)
Deconstruccionismo

CHANEL, Gabrielle *Coco* (1883-1971)
Modernidad

CHILDERS, Leee Black (1945-)
Glam

CHOO, Jimmy (1961-)
Moda de las *celebrities*

CLARK, Raymond *Ossie* (1942-1996)
Movimiento Boutique británico; romanticismo nostálgico

COBAIN, Kurt (1967-1994)
Grunge

COCTEAU, Jean (1889-1963)
Surrealismo

COOK, Paul (1956-)
Punk

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

COOPER, John Paul (1869-1933)
Arts and Crafts

COUNTY, Jayne (1947-)
Glam

COURRÈGES, André (1923-)
Moda espacial

CRAWFORD, Joan (1905-1977)
Moda de Hollywood

CREED, Oliver (1599-1658)
Restauración

CROMWELL, Oliver (1599-1658)
Restauración

CURTISS, Jackie (1947-1985)
Punk

D

DALÍ, Salvador (1904-1989)
Surrealismo

DALTON, Hugh (1887-1962)
Moda utilitaria

DASSLER, Adolf (*Adi*) (1900-1978)
Casualismo

DAVID, Jacques-Louis (1748-1825)
Moda de la revolución; neoclasicismo

DE CASTELBAJAC, Jean-Charles (1949-)
Surrealismo

DE FONTANGES, Angélique (1661-1681)
Barroco

DE HAVILLAND, Terry (1938-)
Glam

DELAUNAY, Sonia (1885-1979)
Modernidad

DEMEULEMEESTER, Ann (1959-)
Deconstruccionismo

DE POMPADOUR, Madame (1721-1764)
Rococó, exotismo

DIÁGILEV, Sergëi (1872-1929)
Orientalismo

DIOR, Christian (1905-1957)
New Look

DOUCET, Jacques (1853-1929)
Estilo neoimperio

DUFF GORDON, Lucille, Lady (1863-1935)
Belle Époque

DUFY, Raoul (1877-1953)
Orientalismo

DU MAURIER, George (1834-1896)
Esteticismo

E

EDUARDO VII (1841-1910)
Belle Époque

EGAN, Rusty (1957-)
Nuevo romanticismo

ELBAZ, Alber (1961-)
Nuevo auge de las marcas

EMANUEL, David (1952-)
Nuevo romanticismo

EMANUEL, Elizabeth (1953-)
Nuevo romanticismo

ESTEREL, Jacques (1918-1974)
Existencialismo

EUGENIA, emperatriz (1826-1920)
Nacimiento de la alta costura

EVELYN, John (1620-1706)
Restauración

F

FATH, Jacques (1912-1954)
New Look

FERRY, Bryan (1945-)
Glam

FISHER, Alexander (1864-1936)
Arts and Crafts

FOALE, Marion (1939-)
Movimiento Boutique británico

FORD, Tom (1961-)
Nuevo auge de las marcas

FORTUNY, Mario (1871-1949)
Orientalismo

FREUD, Bella (1961-)
Nuevo auge de las marcas

G

GABRIEL, Alfred Guillaume, conde D'Orsay (1801-1852)
Dandismo

GALLIANO, John (1960-)
Muerte de la alta costura

GARAVANI, Valentino (1932-)
Muerte de al alta costura

GARNETT, Bay (1973-)
Vintage

GAULTIER, Jean Paul (1952-)
Muerte de la alta costura

GERNREICH, Rudi (1922-1985)
Movimiento Boutique británico

GHESQUIÈRE, Nicolas (1971-)
Nuevo auge de las marcas

GIBB, Bill (1943-1988)
Modas del mundo

GIBSON, Charles Dana (1867-1944)
Belle Époque

GIGLI, Romeo (1950-)
Minimalismo

GIVENCHY, Hubert de (1927-)
New Look

GOLDWYN, Samuel (1879-1974)
Moda de Hollywood

GRÉCO, Juliette (1927-)
Existencialismo

GREEN, Philip (1952-) Globalismo

GREENE, Alexander Plunkett (1932-1990)
Movimiento Boutique británico

GRÈS, Alix (1899-1993)
Modernidad

GUCCI, Guccio (1881-1953)
Nuevo auge de las marcas

GUILD, Shirin (1946-)
Minimalismo

H

HALSTON FROWICK, Roy (1932-1990)
Regreso a los clásicos

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

HARBERTON, vizcondesa (1843-1911)
Racionalismo

HARTNELL, Norman (1901-1979)
Estilo neoimperio; moda utilitaria

HAWEIS, Mary Eliza (1848-1998)
Prerrafaelismo

HEAD, Edith (1897-1981)
Moda de Hollywood

HEPBURN, Audrey (1929-1993)
Existencialismo

HOFFMANN, Josef (1870-1956)
Arts and Crafts

HORSTING, Viktor (1969-)
Deconstruccionismo

HOWE, Elias (1819-1967)
Industrialismo

HULANICKI, Barbara (1936-)
Movimiento Boutique británico

HUNT, Walter (1798-1859)
Industrialismo

HURLEY, Elizabeth (1965-)
Moda de las *celebrities*

I

IRIBE, Paul (1883-1935)
Estilo neoimperio

J

JACOBS, Marc (1964-)
Grunge

JAEGER, Dr. Gustav (1832-1917)
Racionalismo

JAMES, Richard (datos no disponibles)
Savile Row

JOLLIFFE, Kira (1972-)
Vintage

JONES, Steve (1955-) Punk

JORDAN (Pamela Rook) (1955-)
Punk

JORGE VI (1895-1952)
Estilo neovictoriano

JORGE, PRÍNCIPE DE GALES (1762-1830)
Dandismo

K

KANE, Christopher (1982-)
Nuevo auge de las marcas

KARAN, Donna (1948-)
Yuppismo; minimalismo

KAWAKUBO, Rei (1942-)
Vanguardismo japonés

KELLY, Orry (1897-1964)
Moda de Hollywood

KING, Emily M. (datos no disponibles)
Racionalismo

KING, Jessie M. (1875-1949)
Arts and Crafts

KIRKBY, Brian (datos no disponibles)
Muerte de la alta costura

KLEIN, Calvin (1942-)
Regreso a los clásicos; yuppismo; grunge; minimalismo

KNIGHT, Philip (1938-)
Globalismo

L

LACROIX, Christian (1951-)
Muerte de la alta costura

LAGERFELD, Karl (1938-)
Posmodernismo

LANG, Helmut (1956-)
Minimalismo

LANVIN, Jeanne (1887-1946)
Moda de Hollywood

LAUREN, Ralph (1939-)
Romanticismo nostálgico; yuppismo

LE BRUN, Elisabeth Louise Vigée (1755-1842)
Naturalismo

LIBERTY, Arthur Lasenby (1843-1917)
Prerrafaelismo; esteticismo

LIM, Phillip (1973-)
Nuevo auge de las marcas

LOUBOUTIN, Christian (1963-)
Moda de las *celebrities*

LOVE, Courtney (1964-)
Grunge

LUDOT, Didier (datos no disponibles)
Vintage

LUIS XIV (1638-1715)
Restauración; Barroco

LUIS XV (1710-1774)
Rococó

LUIS XVI (1754-1793)
Moda de la Revolución

M

MACINNES, Colin (1914-1976)
Existencialismo

McCARDELL, Claire (1905-1958)
Modernidad

McCARTNEY, Stella (1971-)
Moda de las *celebrities*; muerte de la alta costura

McGOWAN, Cathy (1943-)
Moda de las *celebrities*

McLAREN, Malcolm (1946-)
Punk; nuevo romanticismo

McQUEEN, Alexander (1969-)
Muerte de la alta costura

MARGIELA, Martin (1957-)
Deconstruccionismo

MARÍA ANTONIETA (1755-1793)
Naturalismo; moda de la Revolución

MASSENET, Natalie (1965-)
Internet

MATLOCK, Glen (1956-) Punk

MEISEL, Steven (1954-) Grunge

MILLAIS, John Everett (1829-1896)
Prerrafaelismo

MIYAKE, Issey (1938-)
Vanguardismo japonés

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIARUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

MOLYNEUX, Edward (1891-1974)
Moda utilitaria: New Look

MOORE, Bobby (1941-1993)
Casualismo

MOORE, Mandy (1984-)
Moda de las *celebrities*

MORI, Hanae (1926-)
Vanguardismo japonés

MORRIS, Jane (1839-1914)
Prerrafaelismo

MORRIS, William (1834-1896)
Arts and Crafts

MORTON, Digby (1906-1983)
Moda utilitaria

MOSCHINO, Franco (1950-1994)
Surrealismo; posmodernismo

MOSS, Kate (1974-)
Grunge, vintage

MUGLER, Thierry (1948-)
Modayuppy

MUIR, Jean (1928-1995)
Regreso a los clásicos

N

NEWBERY, Jessie (1864-1948)
Arts and Crafts

NUTTER, Tommy (1943-1992)
Savile Row

O

OBERKAMPF, Christophe-Philippe (1738-1815)
Exotismo

O'DOWD, (Boy) George (1961-)
Nuevo romanticismo

O'NEILL, Olive (datos no disponibles)
Moda industrial

OLSEN, Ashley y Mary-Kate (1986-)
Moda de las *celebrities*

OSTI, Massimo (1946-2005)
Casualismo

OWENS, Rick (1962-)
Deconstruccionismo

P

PAQUIN, Jeanne (1869-1936)
Estilo neoimperio

PARKER, Sarah Jessica (1965-)
Moda de las *celebrities*

PARKINSON, Norman (1913-1990)
Estilo neoeduardiano

PATOU, Jean (1880-1936)
Modernidad;
estilo neovictoriano

PEPYS, Samuel (1633-1703)
Restauración

PERKINS, sir William Henry (1838-1907)
Industrialismo

PLUNKETT, Walter (1902-1982)
Estilo neovictoriano

POIRET, Paul (1879-1944)
Estilo neoimperio; orientalismo

POOLE, Henry (1814-1876)
Savile Row

POP, IGGY (James Osterberg) (1947-)
Glam

PORTER, Thea (1927-2000)
Modas del mundo

PRADA, Miuccia (1949-)
Nuevo auge de las marcas

PRÍNCIPE ALBERTO (1819-1861)
Ritualismo

PUCCI, Emilio (1914-1992)
Nuevo auge de las marcas

Q

QUANT, Mary (1934-)
Movimiento Boutique británico

R

RABANNE, Paco (1934-)
Moda espacial

REAGAN, Ronald (1911-2004)
Yuppismo

RÉCAMIER, Madame (1777-1849)
Neoclasicismo; estilo neoimperio

REINA ALEJANDRA (1824-1925)
Belle Époque

REINA VICTORIA (1819-1901)
Ritualismo

RHODES, Zandra (1940-)
Romanticismo nostálgico; punk

RICCI, Nina (1883-1970)
NewLook;
nuevo auge de las marcas

RITTER, Lou (datos no disponibles)
Moda industrial

ROBERTSON, Nick (1968-)
Internet

ROBESPIERRE, Maximilien (1758-1794)
Moda de la Revolución

ROGER, Neil Munro *Bunny* (1911-1997)
Estilo neoeduardiano

ROSSETTI, Dante Gabriel (1828-1882)
Prerrafaelismo

ROTH, Christian Francis (1969-)
Grunge

ROTTEN, Johnny (John Lydon) (1956-)
Punk

ROUSSEAU, Jean-Jacques (1712-1778)
Naturalismo

RUSKIN, John (1819-1900)
Arts and Crafts

RYKIEL, Sonia (1930-)
Regreso a los clásicos

S

SAINT LAURENT, Yves (1936-2008)
Existencialismo; modas del mundo; regreso a los clásicos; muerte de la alta costura

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
QUITO

SANDER, Jil (1943-)
Minimalismo

SCHIAPARELLI, Elsa (1890-1973)
Surrealismo, estilo neovictoriano

SCHUMAN, Scott (1968-)
Internet

SCOTT, sir Walter (1771-1832)
Romanticismo

SHAW, George Bernard (1856-1950)
Racionalismo

SHELLEY, Mary (1797-1851)
Romanticismo

SHEPHERDSON, Jane (1963-)
Globalismo

SILVER, Cameron (1969-)
Vintage

SIMONS, Raf (1968-)
Deconstruccionismo; nuevo auge de las marcas

SINGER, Isaac Merritt (1811-1875)
Industrialismo

SIOUX, Siouxsie (Susan Ballion) (1957-)
Punk

SMITH MILLER, Elizabeth (1822-1911)
Bloomerismo

SNOEREN, Rolf (1969-)
Deconstruccionismo

SNOW, Carmel (1887-1961)
New Look

SOO CATWOMAN (Soo Lucas) (1955-)
Punk

SPENCER, Earl (1758-1834)
Neoclasicismo

SPENCER, lady Diana (1961-1997)
Nuevo romanticismo

STARKE, Frederick (1904-1988)
Moda industrial

STEPHEN, John (1934-2004)
Movimiento Boutique británico

STIEBEL, Victor (1907-1976)
Moda utilitaria

STRANGE, Steve (Steven Harrington) (1959-)
Nuevo romanticismo

SUI, Anna (1964-)
Grunge

T

TAKADA, Kenzo (1939-)
Vanguardismo japonés

THATCHER, Margaret (1925-)
Yuppismo

THEYSKENS, Oliver (1977-)
Nuevo auge de las marcas

TUFFIN, Sally (1938-)
Movimiento Boutique británico

U

UNGARO, Emanuel (1933-)
Moda espacial; muerte de la alta costura

V

VALENTI, Keni (1958-)
Vintage

VAN BEIRENDONCK, Walter (1957-)
Deconstruccionismo

VAN NOTEN, Dries (1958-)
Deconstruccionismo; globalismo

VERSACE, Donatella (1955-)
Moda de las *celebrities*

VERSACE, Gianni (1946-1997)
Moda de las *celebrities*

VICIOUS, Sid (Simon Ritchie) (1957-1979)
Punk

VIONNET, Madeleine (1876-1975)
Modernidad

VIVIER, Roger (1913-1998)
New Look

W

WARD, Mary Augusta (1851-1920)
Esteticismo

WARHOL, Andy (1928-1987)
Punk

WATANABE, Junya (1961-)
Vanguardismo japonés

WATTEAU, Jean-Antoine (1684-1721)
Barroco

WATTS, G. F. (1817-1904)
Prerrafaelismo

WESTWOOD, Vivienne (1941-)
Punk; nuevo romanticismo

WILDE, Oscar (1854-1900)
Dandismo; esteticismo

WILDE, Constance (1858-1898)
Esteticismo

WILLIAMSON, Matthew (1971-)
Globalismo

WINTERHALTER, Franz Xaver (1805-1873)
Estilo neovictoriano

WOLFE, Tom (1931-)
Dandismo

WORTH, Charles Frederick (1826-1895)
Nacimiento de la alta costura

WORTH, Gaston (1853-1924)
Nacimiento de la alta costura

Y

YAMAMOTO, Kansai (1944-)
Glam

YAMAMOTO, Yohji (1943-)
Vanguardismo japonés

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

A

ALTA COSTURA
En francés *Haute Couture*. Es un sector elitista y regido por estrictas regulaciones del sector de la moda. Su órgano directivo es la Chambre Syndicale de la Haute Couture (Cámara sindical de la alta costura), que dicta los requisitos que deben cumplir sus miembros.

ATELIER
El estudio o taller de un diseñador de alta costura.

B

«BANYAN»
Batín masculino muy popular en los siglos XVII y XVIII. Toma su nombre de una casta de mercaderes indios y tradicionalmente estaba hecho de lino indio, aunque pronto se empezó a fabricar en seda, lana o algodón. El *banyan* era símbolo de estatus y los caballeros gustaban de hacerse retratos con uno puesto.

BALLENA
Cada una de las láminas que tiene la ballena en la parte superior de la mandíbula y que se empleaban en la confección de corsés y miriñaques. Se hicieron tan populares a mediados del siglo XVII que las ballenas pasaron a estar en peligro de extinción.

BLOOMER
Pantalón corto y abombachado por lo general ceñido a la pierna a la altura de la rodilla. Toma su nombre de la activista estadounidense por los derechos de la mujer Amelia Jenks Bloomer.

BRICOLAJE
En moda, la práctica de adoptar y recombinar estilos diversos para crear un nuevo todo.

BROCADO
Tela muy resistente entretejida con oro y plata de manera que estos metales formen dibujos en relieve en su superficie.

C

CAFTÁN
Túnica larga sin cuello y con amplias mangas procedente del norte de África y Oriente Próximo. Fue muy popular en Europa como prenda informal o para estar en casa en las décadas de 1960 y 1970.

«CANNONS»
Festones de lazos y encajes que llevaban los caballeros en la rodilla, a modo de ornamento, de uso extendido en la moda barroca.

CHAMBRE SYNDICALE DE LA HAUTE COUTURE
Cámara sindical de la alta costura. Órgano administrativo de la alta costura de París. Fue fundada por Charles Frederick Worth en 1868 y se encarga de supervisar el funcionamiento de las casas de moda para asegurarse de que cumplen con la estricta normativa que define lo que es o no alta costura.

CHILABA
Túnica con amplias mangas vestida en el norte de África.

CHINESCOS
Los motivos chinescos en moda son la interpretación europea del estilo chino. No suelen basarse en experiencia de primera mano, sino que son una reconstrucción a menudo basada en tópicos.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR

CHORRERAS
Guarnición de encaje que cae en cascada desde la abertura del cuello en la parte delantera de una camisa o un vestido.

CLOCHE
Sombrero femenino de fieltro en forma de campana que fue muy popular en la década de 1920.

CORSÉ
Prenda interior armada con ballenas, alambres o madera y atada con cintas que empleaban las mujeres para ceñirse el cuerpo desde el busto hasta las caderas. Empezó a usarse y recibió su nombre en la década de 1800, aunque era de uso común desde algún tiempo atrás.

CORTE AL BIES
Tela que se corta en diagonal con relación a su trama, de manera que siga los contornos del cuerpo. La técnica fue perfeccionada por Madeleine Vionnet y gozó de especial popularidad en la década de 1930.

CREMALLERA
Patentada en 1893 y desarrollada en los primeros años del siglo XX. Originalmente se empleaba en saquitos para guardar el tabaco y en monederos. Después el ejército de Estados Unidos la incorporó a su uniforme reglamentario. Elsa Schiaparelli fue la primera diseñadora en emplearla en sus colecciones.

CRINOLINA
Miriñaque hecho con crin de caballo (ver Miriñaque).

CUELLO BEBÉ
Cuello pequeño, plano y redondeado. En inglés recibe el nombre de «cuello Peter Pan».

F

FALDA TUBO
Falda que se estrecha en la parte de abajo y que sólo permite a quien la lleva dar pasos pequeños. La introdujo el diseñador francés Paul Poiret y fue una prenda muy popular en los años previos a la Primera Guerra Mundial.

G

GARÇONNE
Del francés «garçon» (niño, muchacho). Silueta esbelta, tubular y algo andrógina extremadamente popular en la década de 1920.

GROSGRAIN
Tela de tejido apretado que se asemeja al cordón. Originalmente se hacía de seda y se emplea para lazos y otros adornos.

H

HAUTE COUTURE
Ver Alta costura.

L

LEVITA
Chaquetón inspirado en el uniforme militar, con cuello y faldones que en ocasiones se cruzan por delante. Se convirtió en el atuendo formal masculino en la primera mitad del siglo XIX.

LEY SUNTUARIA
Ley que limita el lujo y el gasto excesivo mediante tasas o impuestos.

LÍNEA PRINCESA
Silueta femenina entallada y sin corte en la cintura que estuvo de moda desde mediados de la década de 1860 y cuya popularidad se debe a Charles Frederick Worth.

LYON
Centro de la industria de seda francesa a partir del siglo XVII.

M

MANGAS DE JAMÓN
También llamadas «ajamonadas» o «de pernil». Mangas muy amplias a la altura del hombro que se ciñen desde el codo hasta la muñeca. El volumen de la parte superior variaba según las modas.

MARCHANDE DE MODE
Proveedor del material y los accesorios necesarios para la confección de prendas de vestir. Fue una figura de gran influencia en la moda francesa hasta el siglo XIX. La más famosa *marchandede mode* fue Rose Bertin, quien llegó a ser la principal asesora de moda de la reina María Antonieta.

MIRIÑAQUE
Armazón a base de aros o tela almidonada que servía para dar volumen a las faldas. Estuvo de moda a partir de la década de 1720 y hasta la Revolución Francesa, en 1789. En España también se llamó «guardainfante», pues lo utilizaban las mujeres encinta para ocultar su estado.

MUSELINA
Tela sencilla, generalmente de algodón y tejida en distintos grosores. Se importó por primera vez a Europa desde Mosul (Iraq) en el siglo XVII y después empezó a fabricarse en Inglaterra y Francia.

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM SCIENTIOR EST
FUNDADA EN 1620
QUITO

N

NAILON
Introducido en 1939 por la compañía estadounidense de productos químicos DuPont, el nailon es un nombre genérico para designar fibras sintéticas hechas de poliamida.

P

PAÑERO
Comerciante de telas y otros artículos relacionados con el vestir.

POLISÓN
Armazón empleado para abultar la parte trasera de una falda de cintura para abajo. Fue muy popular en la segunda mitad del siglo XIX.

PRÊT-À-PORTER
Ropa de diseñador que no está hecha a medida, sino que se vende directamente confeccionada en distintas tallas.

PUÑO FRANCÉS
También llamado «doble puño», es aquel que se dobla sobre sí mismo y se cierra con gemelos. Pertenece a la indumentaria masculinay generalmente se asocia a un estilo de vestir más formal.

R

REDINGOTE
Corrupción del inglés *riding coat* o chaqueta de montar. Originalmente la vestían los hombres en el siglo XVIII pero con el tiempo evolucionó hasta convertirse en el siglo XIX en una vestido femenino de mangas largas y abrigo a juego.

S

SEDA ARTIFICIAL
Término empleado para describir las telas de rayón empleadas a finales del siglo XIX y principios delXX.

T

TALLE IMPERIO
Talle alto en el que la costura se sitúa justo debajo del busto. Recibe su nombre de la emperatriz Josefina, quien lo popularizó durante el Imperio napoleónico (1804-1814).

TINTE DE ANILINA
Tinte artificial derivado del índigo, inventado en 1856 por sir William Perkin. Los colores eran más vivos que aquellos extraídos de los tintes vegetales y animales tradicionales.

TOILE
Prenda prototipo hecha de un tejido barato, generalmente en muselina, que el modisto o diseñador confecciona para comprobar la viabilidad de su fabricación.

TRAMA
En un tejido, los hilos que discurren en sentido horizontal y se entrecruzan con la urdimbre.

TUL
Gasa fina de trama hexagonal. Originalmente se hacía de seda, pero desde el siglo XX a menudo se fabrica con nailon.

U

URDIMBRE
En un tejido, los hilos que discurren en sentido vertical y se entretejen conla trama

W

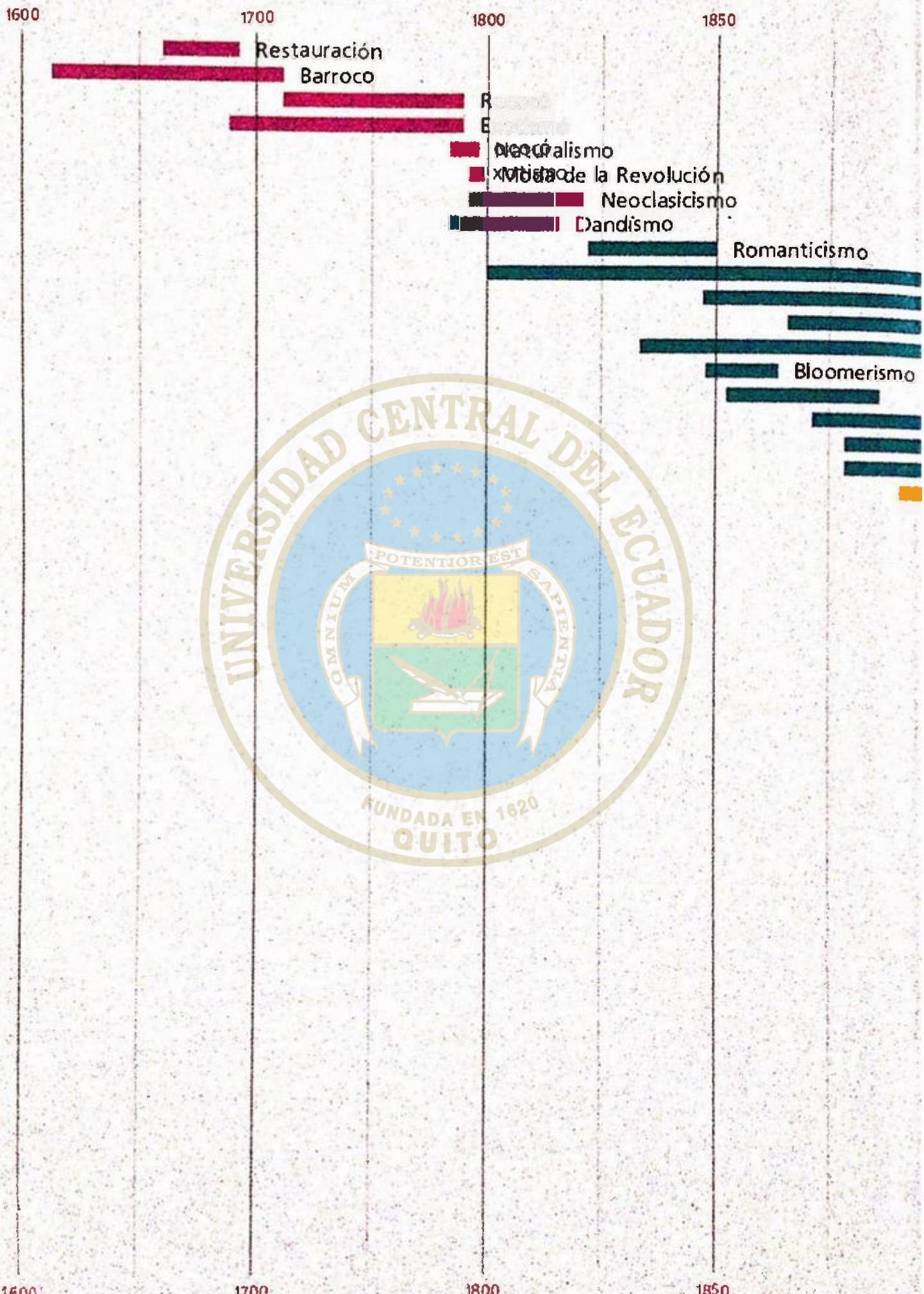
WATTEAU
Vestido tipo saco de uso muy extendido en Francia e Inglaterra a principios del siglo XVIII. Se llamaba así por el pintor francés Antoine Watteau que lo incluía a menudo en sus retratos.

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

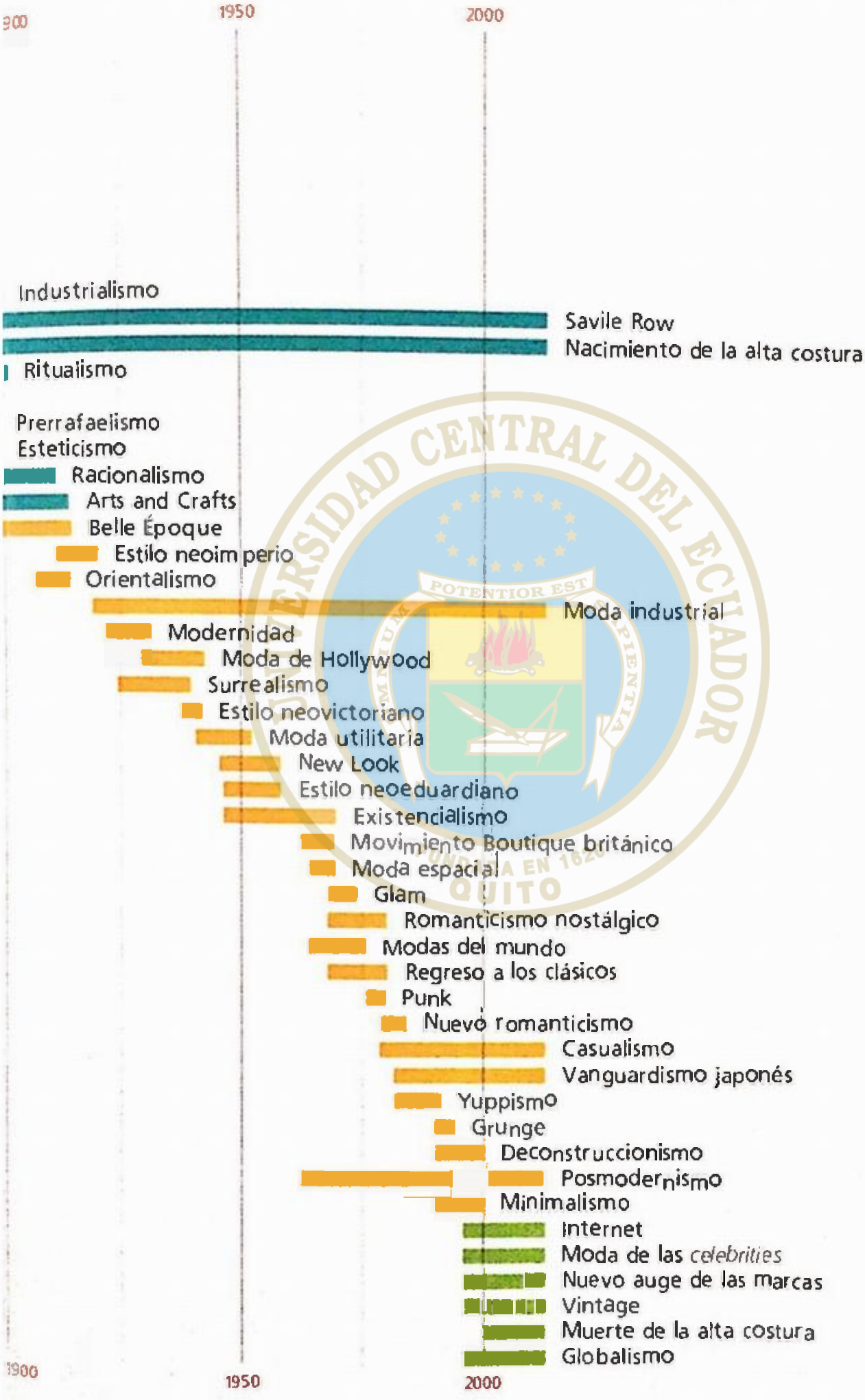
UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST
OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Cronología de los ismos



UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO


1900
1950
2000
Industrialismo
Savile Row
Nacimiento de la alta costura
Ritualismo
Prerrafaelismo
Esteticismo
Racionalismo
Arts and Crafts
Belle Époque
Estilo neoimperio
Orientalismo
Moda industrial
Modernidad
Moda de Hollywood
Surrealismo
Estilo neovictoriano
Moda utilitaria
New Look
Estilo neoeduardiano
Existencialismo
Movimiento Boutique británico
Moda espacial
Glam
Romanticismo nostálgico
Modas del mundo
Regreso a los clásicos
Punk
Nuevo romanticismo
Casualismo
Vanguardismo japonés
Yuppismo
Grunge
Deconstruccionismo
Posmodernismo
Minimalismo
Internet
Moda de las celebrities
Nuevo auge de las marcas
Vintage
Muerte de la alta costura
Globalismo
1900
1950
2000

Visitas recomendadas

ALEMANIA
Darmstadt Institut Mathildenhöhe; **Hamburgo** Museum für Kunst und Gewerbe, **Múnich** Bavarian National Museum

AUSTRALIA
Melbourne National Gallery of Victoria; **Sidney** Powerhouse Museum

AUSTRIA
Viena Austrian Museum of Applied Arts; Kunsthistorisches Museum; Modesammlung des Historischen Museums; Wien Museum

BÉLGICA
Amberes Mode Museum,
Hasselt Modemuseum

CANADÁ
Montreal McCord Museum of Canadian History; **Toronto** Textile Museum of Canada; **Winnipeg** Costume Museum of Canada

CHILE
Santiago de Chile Museo de la Moda

CHINA
Nantong Nantong Textile Museum

EEUU
Boston Museum of Fine Arts; **Chicago** Chicago History Museum; **Clevelarid** Rock and Roll Hall of Fame and Museum; **Columbus** Ohio State University Historic Costume and Textiles Collection; **Filadelfia** Drexel Historic Costume Collection, Drexel University; Philadelphia Museum of Art; **Indianapolis** Indiana State Museum; **Los Ángeles** The Fashion Institute of Design and Merchandising; Los Angeles County Museum of Art; **Madison** State Historical Society of Wisconsin; Wisconsin Historical Museum; **Nueva York** The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture; Brooklyn Museum; Cornell Costume and Textile Collection, Cornell University, Ithaca; The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art; The Museum at the Fashion Institute of Technology; Museum of the City of New York; **Orlando** HardRockCafe; **Phoenix** Arizona Costume Institute, Phoenix Art Museum; **Providence** Museum of Art, Rhode Island School of Design; **Seattle** Experience Music Project, Science Fiction Museum and Hall of Fame; **Seneca Falls** Seneca Falls Historical Society Archive Collection; **Washington DC** National Museum of American History, Smithsonian Institution; Textile Museum

ESCOCIA
Aberdeen Aberdeen Art Gallery and Museum; **Dumfries** National Museum of Costume, Shambellie House; **Edimburgo** National Museum of Scotland; **Glasgow** Hunterian Museum and Art Gallery

ESPAÑA
Guetaria Fundación Balenciaga; **Madrid** Museo del Traje

FINLANDIA
Helsinki Statens Konstmuseum (Galería Nacional de Finlandia); **Jyväskylä** Suomen Käsityön Museo (Museo de Artesanía de Finlandia)

FRANCIA
Avalon Museum of Costume; **Lyon** Musée des Tissus et des Arts décoratifs; **París** Musée de la Mode et du Costume de la Ville de París, Palais Galliéra; Musée de la Mode et du Textile, Louvre; **Versalles** Museum of French History

GALES
Powys Llanidloes Museum; Newtown Textile Museum; Powysland Museum, Welshpool

HUNGRÍA
Budapest Iparmüvészeti Múzeum (Museo de Artes Aplicadas); **Gödöllo** Museo Municipal de Gödöllo

INDIA
Ahmedabad The Calico Museum of Textiles

INGLATERRA
Bath Fashion Museum; **Birmingham** Birmingham Museum and Art Gallery; **Bradford** Bradford Industrial Museum; **Brighton** Brighton Museum and Art Gallery; **Bristol** Bristol City Museum and Art Gallery; **Exeter** National Trust, Killerton House; **Guildford** Watts Gallery, Compton; **Hull** Ferens Art Gallery; **Liverpool** Walker Art Gallery; **Londres** Geffrye Museum; Imperial War Museum; Museum of Childhood; Museum of London; National Portrait Gallery; Tate Britain; Victoria and Albert Museum; The William Morris Gallery; **Manchester** Gallery of Costume, Platt Hall; **Nottingham** Abington Park Museum; **Walsall** Walsall Museum; **Warrington** Warrington Museum and Art Gallery; **Whitby** Whitby Literary and Philosophical Society; **Worthing** Worthing Museum and Art Gallery; **York** York Castle Museum

IRLANDA DEL NORTE
Belfast UlsterMuseum;
Magherafelt National Trust, Springhill, The Lenox-Conyngham Collection

ITALIA
Florencia Galleria del Costume, Palazzo Pitti; **Venecia** Fortuny Museum, Museo Civico di Venezia

JAPÓN
Kobe Kobe Fashion Museum; **Kioto** Kyoto Costume Institute; **Nara** Nara National Museum

PAÍSES BAJOS
Utrecht Centraal Museum

PORTUGAL
Lisboa Museu Nacional do Traje e da Moda

REPÚBLICA CHECA
Praga Mediální partneři UPM (Museo de Artes Decorativas)

RUSIA
San Petersburgo Museo Estatal del Hermitage

SUECIA
Estocolmo Moderna Museet; Nationalmuseum; Nordic Museum

SURÁFRICA
Johannesburgo Bernberg Museum of Costume

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1620
QUITO

Créditos fotográficos

pp. 2, 7, 12, 14, 20, 28, 30, 35, 36-40, 42-43, 55, 59, 60, 66, 68, 70, 76-77, 85, 87,88, 91, 93, 94-96, 99, 100, 102, 106,108-109, 111, 112, 119, 124-125 , 144 ©V&Almages, Victoria and Albert Museum

pp. 10, 24 © NTPL/Derek E Witty

p. 13 ©NTPL/JohnBethell

pp. 15, 16,123, 134 ©Fashion Museum, Bath&NorthEast Somerset Council

pp. 17,58 ©2007MuseumAssociates/ LACMA

pp. 19,26, 154-155 ©Collection ofthe Kyoto Costume Institute, fotografías de Toru Kogure

pp.22, 46,49, 75,83,116-117, 126, 132-133, 135, 138-139 © The Metropolitan Museum of Art

pp. 23,25,84 ©I.Manchester.CityGalleries

pp. 27,29 ©Giraudon/Bridgeman

pp.32, 33,53 ©NTPL/ JohnHammond

pp. 34, 90 © Museumof London

p.41 ©McCordMuseumM6327.1-3

p.45 ©KunsthistorischesMuseum, Viena

pp. 48,52 © Victoria& AlbertMuseum/ Bridgeman

p.51 ©MaryEvansPictureLibrary

pp.54,56 ©NationalPortraitGallery, Londres

pp.57, 74,113, 115,116-117, 120 © Collection of the Kyoto Costume Institute, fotografías de Takashi Hatakeyama

pp.63,92 © CortesíadelCecilBeaton Archive at Sotheby's

pp.64, 79,80 © Philadelphia Museumof Art. donación de Mme Elsa Schiaparelli, 1969. fotografías de Lynn Rosenthal

p.67 © Swimink2, LLC/ Corbis

p.69 © DonacióndeEstateofMinnieDrexel Fell Cassatt:Imagen cortesía de The Drexel Historic Costume Collection, Drexel University. Fotografía de David Gehosky

pp. 71, 97 ©MuseodelTraje, Madrid

pp.72-73 ©CortesíadelWalsallMuseum

p.82 ©Fotografíade CecilBeaton,Camera Press, Londres

p.98 © National Museums Liverpool, Walker Art Gallery

p. 101 © National Gallery of Victoria, Melbourne,Australia. Donacióndelartista, 1975

pp.103,105, 140, 143 ©Imágenescortesía de The Museum at FIT, Nueva York

p. 104 © The Trustees of the National Museums of Scotland

p. 107 ©National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia. Adquisición de 1985

p. 110 © Sefton Samuels/ National Portrait Gallery,Londres

p. 118 ©Experience MusicProject /Science Fiction Museum, colección permanente

p.121 ©Colección PowerhouseMuseum, Sydney. Fotografía de Andrew frolows

p.122 © Fotografía de Ken Howie

p.128 © CortesíadelCrafts Council, fotografía de Heini Schneebeli, 2007

p.129 © Colección Powerhouse Museum, Sydney. Fotografía de Sue Stafford

p.131 ©net-a-porter.com

p.136 ©Fotografía cortesía deDecades

p.142 © Colección Powerhouse Museum, Sydney. Fotógrafo desconocido

Cubierta (de izquierda a derecha y de arriba a abajo)

© National Museums Liverpool, Walker Art Gallery

© Cortesía de Cecil Beaton Archive at Sotheby's

© The Metropolitan Museum of Art

©V&Almages, Victoria and Albert Museum

©V&Almages, Victoria and Albert Museum

©V&Almages, Victoria and Albert Museum

©V&A Images, Victoria and Albert Museum

©V&A Images, Victoria and Albert Museum

©Museo del Traje

©Imagen cortesía de The Museum at FIT, Nueva York

©The Metropolitan Museum of Art

©Colección Powerhouse Museum, Sydney. Fotografía de Sue Stafford

© V&A Images, Victoria and Albert Museum

©The Metropolitan Museum of Art

© Colección del Kyoto Costume Institute, fotografía de Toru Kogure

Guardas
Mantua de seda, 1740-1745. Victoria and Albert Museum, Londres ©V&Almages, Victoria and Albert Museum, londres

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
FUNDADA EN 1826

TURNER
Rafael Calvo, 42, 2.º esc. izda.
28010 Madrid
tel. 34 91 308 33 35
fax 34 91 319 39 30
www.turnerlibros.com

Concepto y dirección del proyecto:
David Breuer

Diseño: Isambard Thomas

Edición y documentación gráfica:
Caroline Ellerby

Traducción:
Laura Vidal

Impreso en China por
Hung Hing

Primera edición en Gran Bretaña
2009 por Herbert Press
un sello de A&C Black Publishers
36 Soho Square
Londres W1D 3QY
www.acblack.com

ISBN 978-84-7506-955-5

Copyright © 2009
Iqon Editions Limited

D. R. © 2010 en lengua castellana:
Turner

Todos los derechos reservados.
No está autorizada la reproducción total o parcial de esta publicación ni su tratamiento o transmisión por cualquier medio o método sin la autorización escrita de la editorial

Detalles de las ilustraciones de cubierta (de izquierda a derech y de arriba abajo):

Terry de Havilland, zapato de plataforma, 1972. Walker Art Gallery (p.98)

Cecil Beaton, *Audrey Hepburn vestida de negro*, 1954. National Portrait Gallery, Londres (p.92)

Tom Ford para Gucci, traje, 1996-1997. The Costume Institute Metropolitan Museum of Art (p. 135)

Vestido de muselina y chal, 1800-1811. Victoria and Albert Museum (p.28)

Detalle trasero de vestido de tafetán de seda, h. 1869. Victoria and Albert Museum (p. 40)

Paul Poiret, traje de noche «Sorbet», 1912. Victoria and Albert Museum (p. 70)

Oswald Boateng, traje, 1996. Victoria and Albert Museum (p.43)

Chaqueta de lamé dorado de Biba, 1965-1969. Victoria and Albert Museum (p. 99)

Paco Rabanne, vestido metálico, 1967. Museo del Traje (p. 97)

Yves Saint Laurent, vestido de noche, 1967. The Museum at the Fashion Institute of Technology (p.103)

Gianni Versace, vestido de noche, primavera-verano 1991. The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (p. 133)

Louis Vuitton, bolso de viaje «Speedy», 2001. Powerhouse Museum (p. 129)

Traje de caballero con capa a juego, década de 1670. Victoria and Albert Museum (p. 14)

Polonesa de seda china pintada, h. 1770. The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art (p. 22)

Robe à la française con brocado de seda, h. 1760. KyotoCostume Institute (p. 19)

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
POTENTIOR EST OMNIUM SAPIENTIA
FUNDADA EN 1620
QUITO

Mairi MacKenzie es profesora de Estudios Históricos y Culturales en el London School of Fashion. Es autora de numerosos escritos sobre moda y ha sido comisaria de varias exposiciones sobre el tema.

Tambien en esta coleccion

...Ismos. Para entender el arte
Jeremy Melvin

...Ismos. Para entender la arquitectura
Jeremy Melvin

...Ismos. Para entender la religion
Ronald Reeves y Theodore Gabriel

Otros títulos de Turner

La invención del color
Philip Ball

Una fábula del arte moderno
Dore Ashton

Mi historia de amor con el arte moderno
Katharine Kuh

El lenguaje de las cosas
Deyan Sudjic

40 años en el arte neoyorquino
Marcia Tucker

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR EST SCIENTIA
FUNDADA EN 1020
QUITO

Restauración · Barroco · Rococó · Exotismo · Naturalismo · Moda de la Revolución · Neoclasicismo · Dandismo · Romanticismo · Industrialismo · Savile Row · Nacimiento de la alta costura · Ritualismo · Bloomerismo · Prerrafaelismo · Esteticismo · Racionalismo · Arts and Crafts · Belle Époque · Estilo neoimperio · Orientalismo · Moda industrial · Modernidad · Moda de Hollywood · Surrealismo · Estilo neovictoriano · Moda utilitaria · New Look · Estilo neoeduardiano · Existencialismo · Movimiento Boutique británico · Moda espacial · Glam · Romanticismo nostálgico · Modas del mundo · Regreso a los clásicos · Punk · Nuevo romanticismo · Casualismo · Vanguardismo japonés · Yuppismo · Grunge · Deconstruccionismo · Posmodernismo · Minimalismo · Internet · Moda de las celebrities · Nuevo auge de las marcas · Globalización · Naturalismo · Nacimiento de la alta costura · Ritualismo · Bloomerismo · Prerrafaelismo · Esteticismo · Racionalismo · Arts and Crafts · Belle Époque · Estilo neoimperio · Orientalismo · Moda industrial · Modernidad · Moda de Hollywood · Surrealismo · Estilo neovictoriano · Moda utilitaria · New Look · Estilo neoeduardiano · Existencialismo · Movimiento Boutique británico · Moda espacial · Glam · Romanticismo nostálgico · Modas del mundo · Regreso a los clásicos · Punk · Nuevo romanticismo · Casualismo · Vanguardismo japonés · Yuppismo · Grunge · Deconstruccionismo · Posmodernismo ·

...ismos

UNIVERSIDAD CENTRAL DEL ECUADOR
OMNIUM POTENTIOR ESTO ORIENTIUM
FUNDADA EN 1620
QUITO

WWW.TURNERLIBROS.COM

9 788476 069555