

El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico

Maria Giuseppina Muzzarelli *

Resumen: En la Edad Media el término “Artes” designaba a los gremios donde estaban reunidas las mismas actividades, por ejemplo, los sastres, considerados artesanos, como los otros, pero dedicados, especialmente, a la belleza. En el siglo XVI tuvo lugar un debate sobre las artes, lo que determinó una pérdida jerárquica de prestigio de las artes menores, entre las cuales se encontraba el gremio de los sastres, que en el siglo siguiente, sin embargo, se encaminó hacia el reconocimiento de una dignidad entre las artes gracias a la revalorización de todos los oficios durante la cultura de la Ilustración. En el siglo XIX, con la Alta Costura, tuvo lugar el reconocimiento del valor de la idea de un sastre como artista que colaboraba con otros artistas. Durante el siglo XX son numerosas las colaboraciones entre creadores de vestidos y pintores. El *Made in Italy* ha ayudado a salir de la crisis a Italia gracias a la relación entre moda, arte y una extraordinaria tradición productiva. Hoy, de la moda, puede haber una respuesta a la cuestión sobre qué es el arte si se comparte una perspectiva anti-elitista y la idea de que el arte de la moda y en la moda consiste en saber capturar y elaborar las interrogantes actuales más allá de nuestro tiempo.

Palabras clave: Alta Costura - Arte - artesanos - debate sobre las artes - *Made in Italy* - Moda.

[Resúmenes en italiano, inglés y portugués en la página 147]

(*) Profesora de la Università di Bologna. En la sede de Bologna enseña Historia medieval e Historia de las ciudades y en la sede de Rímini Historia del vestuario y de la moda. Se ocupa de la historia de la sociedad, de la cultura y de la mentalidad.

Con el término Artes se denominaban en la Baja Edad Media a los gremios de los oficios, es decir, las organizaciones bajo las cuales se reunían quienes ejercían la misma actividad: pañeros, herreros, tintoreros, sastres, etc. El arte protegía no solo a los trabajadores, sino también a los consumidores, y aseguraba que todo lo que salía de los talleres estuviera hecho “de manera profesional”. Pertenecer a un arte era una obligación y una garantía. No había ninguna posibilidad de ejercer una actividad sin ser parte del gremio. Los artesanos existían incluso antes de que se organizaran los gremios, pero una vez que éstos surgieron, los artesanos inscritos instauraron una serie de reglas que les permitían reconocer a quien estaba dentro y a quien no. Esto marca la primera fase en el proceso de reflexión del sastre sobre su propio oficio. El sastre era el que, inscrito en el arte, ejecutaba en la forma indicada y de acuerdo a las reglas de su arte contenidas

en leyes especiales (las primeras se remontan a finales del siglo XIII). Seguían las reglas incluso los pintores, quienes a petición de sus clientes debían pintar un determinado número de cabezas y usar un cierto número de colores. Las reglas y el respeto de las mismas garantizaban el producto. ¿Y la idea? La idea del vestido como del cuadro era, probablemente, el resultado de un acuerdo entre el cliente y el artista, y en raras ocasiones sólo del artista.

A finales del siglo XVI, en la *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* de Tomaso Garzoni, encontramos más que el modelo del oficio, es decir más que la “profesión” del sastre, la descripción de las habilidades necesarias y la consideración de la que gozaban quienes confeccionaban la ropa. En esta obra se describen y se colocan en el mismo nivel todos los oficios, de los sastres a los pintores, y del “arte de los sastres” (Discurso CXX) Garzoni dice (Cherchi, Collina 1996, pp. 1308-1312), que es antigua y que “los sastres de nuestros tiempos”, son menos valorados de lo que deberían, y sin embargo, estos “artistas” “donan elegancia y belleza a todos, pero especialmente a las mujeres que, gracias a sus vestidos, reciben un adorno único”. Garzoni es consciente de la relación especial que estos artesanos tienen con la belleza, del hecho que deben tener una gran cantidad de conocimientos (de los puntos, de los adornos, de los cortes, de los tejidos, etc.), así como también del ser condescendientes respecto a sus clientes para entender, complacer y servir. Garzoni define al sastre “gran geómetra” por su capacidad para medir, dibujar, cortar.

El compromiso y la habilidad del sastre estaban presentes, más que en la invención, en la ejecución del objeto y en la relación con el cliente. Algo semejante debería haber sucedido con los pintores cuyas obras eran el resultado de un acuerdo con el cliente y, a menudo, costaban menos de un buen traje. En 1633, un hermoso vestido de Catalina Balbi Durazzo costó 412 libras genovesas, mientras que en 1624, los dos retratos de cuerpo entero de Catalina y su marido, realizados por Anton van Dyck, habían costado 373 libras (Cataldi Gallo, 1994, p. 109). Por supuesto se debe tener en cuenta el hecho de que el tejido y los adornos influían muchísimo en el precio.

Así, a inicios de la Era moderna, un sastre era considerado un artesano al igual que los otros, pero su “arte” se consideraba, más que otros, vinculado a la belleza y a la estrecha relación con el cuerpo y la imagen del mismo. Para practicar el arte del sastre, cuya importancia social era media al interior del mundo de los gremios de la ciudad, se requerían, por lo tanto, conocimientos técnicos y científicos. Estos últimos se encuentran ilustrados en el siglo XVI en libros especiales, tales como el *Libro de Geometría práctica y traca* en el que Juan de Alcega da una serie de específicas instrucciones técnicas. Lo mismo hace, siempre en un entorno español, Francisco de la Rocha Burguen, inventor en 1618 de un sistema “proporcional” para confeccionar vestidos a los cuerpos. El sastre debía ser capaz de realizar a la perfección complejos vestidos que quizás ayudaba a confeccionar, pero que eran diseñados en un ambiente de corte de acuerdo a las ideas de los clientes y a la información procedente de otras cortes. Ha llegado hasta nosotros un libro concebido en el siglo XVI en una corte italiana, la de Milán, y es el *Libro del sastre*, que reúne tanto modelos finales como las partes que conforman un vestido. En este caso se conoce el nombre de quien habría confeccionado los vestidos, Jacopo del Conte, un sastre de la casa del conde Renato Borromeo, pero se trata de un hecho especial.

Este sastre era un artista como lo era Giovanni Battista Moroni, el realizador de un cuadro que representa precisamente a un sastre. Artistas en el sentido que realizaban obras bien hechas, de acuerdo a reglas precisas, respetando contratos específicos así como las expectativas de sus

clientes. Tanto los sastres que realizaban vestidos extraordinariamente complejos, como los pintores que reproducían exactamente esos vestidos testimonian el privilegio de la persona retratada, legando la memoria y transmitiendo mensajes claros. Su trabajo era funcional a un proyecto social y político, es decir, era útil. Si de los pintores conocemos en muchos casos los nombres, no así de los sastres, cuya memoria ha sido borrada probablemente como resultado de la degradación de quienes se dedicaban a las artes aplicadas.

Durante el siglo XVI tuvo lugar, en efecto, un debate sobre las artes, que dio lugar a una jerarquía con su relativa pérdida de prestigio de las artes menores en relación a las mayores. Las artes mayores, como la pintura y la escultura, eran “inútiles” por definición y su objetivo era el puro goce estético, mientras que las “útiles”, que realizaban objetos de uso, eran “menores”. Primero en Italia y luego en Europa surgieron Academias para honrar a las artes y aumentar su prestigio. Todo esto ocurrió en el período en el que se comenzaba a tomar conciencia de la “fuerza” autónoma de la moda.

En pleno siglo XVII, el abad milanés Agostino Lampugnani, autor de un texto titulado *Carrozza da Nolo overo Del vestire e usanze alla Moda*, consideraba a la moda como una diosa, una enfermedad, una “infección”, algo que se impone mucho más allá de la voluntad de los proyectos individuales y colectivos (Colombo, 2010). Al mismo tiempo, estaba cambiando la sensibilidad en relación a la novedad y estaban ampliándose infinitamente los conocimientos de la gente gracias a los nuevos descubrimientos geográficos y a la difusión de la imprenta. Representan el nuevo curso las numerosas publicaciones dedicadas al vestir que seguirán a partir de los años sesenta del siglo XVI (Butazzi, 1995). Se trata de repertorios que conectan con firmeza la indumentaria a las áreas geográficas y a las condiciones sociales. La moda reforzaba identidades, tanto las de grupo como las regionales, mediante estilos y tejidos dependiendo de la condición, como así también de la zona o la ciudad. Una vez más, la moda era funcional a un proyecto que tendía a establecer relaciones fijas y estables lo más posible. En 1590 se imprimió en Venecia el principal repertorio de este género, es decir, la obra de Cesare Vecellio titulada *Habiti antichi et moderni di tutto il mondo*. Durante el siglo XVII tuvo lugar un debate, abierto y participativo, sobre la moda: se hablaba en Italia como en Francia y en relación con el lujo, precisamente mientras aumentaba la conciencia de la importancia económica del fenómeno. Se ocupan de esto filósofos y moralistas, algunos a favor y otros en contra, y se la reconoció como una nueva forma de poder.

En el siglo siguiente, el XVIII, de la distinción entre artes mayores y menores se va hacia el reconocimiento de la igualdad entre las artes al interior de la revaloración de todos los oficios llevada a cabo por la cultura de la Ilustración. De sastres se habla bastante en la *Enciclopedia* de Diderot y D’Alembert impresa en París entre 1751 y 1772 tratando de manera científica el tema de la elaboración de un vestido. Esto en un período en el se estaban dando novedades significativas en el campo de la moda. Una de ellas se refería al protagonismo de algunos artesanos que querían personalizar al menos un poco el vestido, es decir, confiriéndole un toque personal que volviese reconocible a quien había trabajado en él, un “toque de artista”, por así decir. Mientras que el sastre artesano se volvía artista, la cultura expresada en la *Enciclopedia* instauraba una relación orgánica entre investigación teórica y aplicación (Castelfranchi Vegas, 1994). La aparición de la prenda de vestir como resultado de la elaboración de un sastre-artista encuentra su representación en la relación entre María Antonieta y su modista de la que no por casualidad sabemos el nombre, Rose Bertin. Sus sombreros eran requeridos sin duda porque eran bellos,

pero también porque eran fruto de sus manos. El vestido o el accesorio personalizado por éste o aquél creador adquiría un sentido y un valor económico no sólo por los materiales y por el trabajo, sino también por el reconocimiento de su creador. Cuanto más importante era éste último, tanto más se consideraba importante quien se vestía con sus prendas.

El fenómeno se desarrolló en el siglo XIX con Charles Frederick Worth y Paul Poiret. También en el siglo XIX tuvo lugar, gracias al estilo neogótico, la revaloración de las artes menores. Lo que permitió el reconocimiento del valor artístico de los productos de los sastres, los costureros y los joyeros. La artesanía llamada artística logró exponer en los museos de las artes aplicadas que nacieron a mediados del siglo XIX: en 1852 abrió el *Victoria and Albert Museum*. Estamos en la era de la *Haute Couture* que producía vestidos-artísticos destinados a entrar en los museos; estamos ante la afirmación de un poder especializado que ejerce su autoridad en manera independiente (Lipovetsky 1989, p. 95).

La idea y la forma de la moda representada por la *Haute Couture* implicaban no sólo un precio alto y lujo, sino también la valorización de los creadores de las prendas de vestir. A dictar formas, proporciones y colores, y, por lo tanto, el canon de la moda, comenzaban a ser estos “artistas” del vestir, solistas de la invención del momento, hecha a veces de simplificación y otras de detalles extravagantes. Para obtener instrucciones sobre lo que debe llevar para estar a la moda era necesario ir a los talleres de estos sastres de alto nivel que habían iniciado el fenómeno de la creación firmada como una obra de arte, es decir, un objeto que expresa el proyecto y las ideas de su creador. Fue un paso importante que dio visibilidad y fama a estos solistas de la creación de moda y que acortó la distancia entre quienes trabajaban con aguja e hilo y con pinceles. Entre ambos había, a menudo, relaciones personales: Poiret visitaba artistas y expuso en su propia sede parisina en Chaussée d’Antin 26 *Les Demoiselles d’Avignon*, el cuadro pintado por Picasso en 1907.

Con figuras como Charles Frederick Worth (y su hijo Jean Philippe) y Paul Poiret la moda se volvió una experiencia totalmente internacional, como el arte, sin estar limitada a los círculos de la corte. En las capitales, en donde hoy abren tiendas todas las grandes firmas de la moda, a finales del siglo XIX, las mujeres más famosas querían mostrar la ropa del mismo creador y los dibujos y los modelos creados por él eran tan populares tanto en Londres como en Viena o San Petersburgo, y se vendían incluso al otro lado del Atlántico (Muzzarelli, p. 27). La reproducibilidad del modelo contrastaba con la idea de que una obra de arte es única, incluso si los talleres de los artistas de la Edad Media y de la Edad Moderna mostraban que al menos una parte de la obra de arte era el resultado de un trabajo colectivo y era reproducible. El gusto de los grandes modistas homologaba la forma de vestir de las mujeres elegantes en toda Europa y fuera de Europa, mientras que los sastres que dictaban el gusto sobre las proporciones del cuerpo eran retratados con uniforme de artista: un retrato muy conocido de Worth parece citar el autorretrato de Rafael.

En el siglo XX son numerosas las colaboraciones-contaminaciones entre creadores de vestidos y artistas, basta pensar en algunas parejas famosas como Coco Chanel y Cocteau o en Elsa Schiaparelli y Dalí. Muchos artistas eligieron en aquellos años para expresarse no sólo una tela, sino también un vestido como forma de contestación de la rígida canonización de lo que es arte, artista y sus tareas: un ejemplo es el de Thayah (Ernesto Michaelles). Si el artista experimenta, innova, escandaliza, mueve los términos de las referencias habituales, también puede hacerlo poniendo un zapato en la cabeza a una mujer bien vestida (como lo hizo Elsa

Schiaparelli) o vistiendo a un hombre con un chaleco cuyos tejidos y cuya fantasía daban la impresión de movimiento, de velocidad, de ansiedad (como lo hizo Fortunato Depero con sus chalecos futuristas).

La moda y el arte estaban buscando juntos una manera de salir de los convenciones aunque, en realidad, la moda en los siglos anteriores ha estado trabajando por cambiar los límites de la idea de equilibrio y armonía que proponen exagerados volúmenes, anchos y poco naturales, de manera muy evidente respecto a las proporciones del cuerpo, de tal manera que se vuelve legítima la cuestión sobre si el objeto de la moda es el vestido o el cuerpo. La moda de los siglos XVI, XVII y XVIII ha obligado, con fuerza, a los cuerpos de las mujeres, basta pensar en los corpiños, volviendo así, difícil el movimiento, o en la crinolina. El siglo XX ha liberado el cuerpo de las mujeres, dándoles una posibilidad sin precedentes para moverse con facilidad y en algunos casos a mostrar con más generosidad su cuerpo. La inversión de los *couturiers* ha tenido que ver más con la compatibilidad de la moda con una vida de acción que con la naturaleza extraordinaria del objeto en su cuerpo. Coco Chanel es un ejemplo de este nuevo concepto. En el curso frecuente de retomar formas anteriores, entre los siglos XIX y XX tuvo lugar una recuperación de representaciones artísticas del Renacimiento, época en la que con el término artista se denominaba a todos los artesanos, incluso a los sastres. Dicho *revival* fue llevado a cabo por sastres dispuestos a utilizar el arte, implícitamente reconocido como el generador de algo distinto y superior respecto a otros productos de la propia categoría, para fortalecer la propuesta que empezaba a tomar cuerpo de una moda nacional. Después de la internacionalización de la moda por obra de la *Haute couture*, que marcó de hecho un cierto predominio francés, se afirmó, en efecto, en las últimas décadas del siglo XIX, el plan explícito de proponer una moda italiana. Rosa Genoni, que representa el inicio de esta nueva etapa, se partió del Renacimiento y se inspiró para sus modelos en Pisanello o en Botticelli, cuya decorativa forma de citar ha sido repetida hasta nuestros días. Después de la intervención de Rosa Genoni, después de una política proteccionista orientada hacia el desarrollo y la promoción de la capacidad productiva italiana, y así también como resultado de la ayuda internacional, después de la Segunda Guerra Mundial, nació el *Made in Italy*.

Esta fórmula significa la afirmación de la moda italiana, rápidamente apreciada a nivel internacional, llena de elementos artísticos, hecha de investigación y originalidad, pero también caracterizada por tejidos extraordinarios que son el resultado de una secular tradición productiva, por una confección cuidadosa, gracias a un trabajo calificado, y por una capacidad de respuesta colectiva a las peticiones de los artículos “hechos en Italia”. Una producción territorialmente bien organizada por áreas locales y zonas, capaces de coordinar para producir lo mejor posible, ha permitido una eficaz respuesta por parte de un territorio que ha sabido organizarse. Todo esto tiene que ver con el arte si se entiende el arte como algo diferente respecto a la acepción de gratuidad e inutilidad impuesta durante el momento de una jerarquización entre artes mayores y menores. Todo esto tiene que ver con el significado del arte medieval y renacentista (retomado en pleno siglo XIX) como una producción colectiva, resultado del trabajo bien regulado de un taller, pero también de los recursos de un territorio en el que se han asentado ciertos conocimientos y ciertas tradiciones. El *Made in Italy* ha pasado de ser un fenómeno a un mito, especialmente gracias a todos estos elementos.

Después de la primera fase de éxito de *Made in Italy* y precisamente gracias al éxito se establecieron algunas figuras emblemáticas de la capacidad creativa italiana en la industria de la

moda y se abrió el camino hacia la total identificación de cierto sastrero con un artista. Este tipo de identificación se ha buscado y fortalecido también con la exposición de las colecciones de indumentaria en los museos de arte o como resultado de la colaboración con el cine y el teatro. Los solistas son a menudo inventores extraordinarios de moda, creadores y organizadores, sin agotar en sus figuras la posibilidad de identificar la moda con el arte. Además, esto es cada vez menos posible en tiempos como los nuestros en los que, por un lado, la investigación y la producción de los artistas está cada vez más vinculada y relacionada a grupos muy reservados por sospecha de autoreferencialidad y sometidos al imperio de los críticos, por el otro lado, se asiste a un gran número de propuestas artísticas por obra de individuos o grupos en busca de respuestas y del consenso, incluso fuera de los canales oficiales

La moda tiene muchas caras, se mueve a lo largo de muchos y diferentes caminos, está dirigida a diferentes públicos y, por supuesto, la relación con el arte no es sólo con la llamada Alta Moda. De la moda podría llegar una contribución para responder a la cuestión de qué es el arte si se comparte una perspectiva anti-elitista (Becker, 2004) y si se está de acuerdo en decir que el arte de la moda y en la moda consiste en saber capturar y procesar las preguntas de hoy en día yendo más allá de nuestro tiempo, pero sabiendo cómo aplicar lo que el pasado ha sedimentado y nos ha entregado. La moda contiene la historia, la cuenta pero también tiene que saber superarla, para llegar a ser, como todas las formas artísticas, anticipación del futuro.

Referencias Bibliográficas

- Lipovetsky, G. (1989). *L'impero dell'effimero. La moda nelle società moderne*, Milán: Garzanti (*L'Empire de l'éphémère: la mode et son destin dans les sociétés modernes*, (1987) París: Gallimard).
- Castelfranco Vegas, L. (1994). *Le arti minori nel Medioevo*, Milán: Jaca Book.
- Cataldi Gallo, M. (1994). Per una storia del costume genovese nel primo quarto del Seicento, en *Van Dyck 350*, (eds. Barnes, S. J.; Wheelock, A. K.), National Gallery, Easington, pp. 105-131.
- Buttazzi, G. (1995). Repertorio di costumi e stampe di moda tra i secoli XVI e XVIII, en *Storia della moda*, a cargo de Varese, R.; Buttazzi, G. Bologna: Calderini, pp. 1-25.
- Garzoni, T. (1996). *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1586), a cargo de P. Cherchi y B. Collina. Turín: Einaudi.
- Becker, H. (2004). *I mondi dell'arte*. Bologna: il Mulino (*Art Worlds, 1982*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press).
- Colombo, D. (2010). *Alle origini della moda. Dal costume nazionale al sistema della moda*, Reggio Emilia: Diabasis.
- Muzzarelli, M. G. (2011). *Breve storia della moda in Italia*. Bologna: il Mulino.

Abstract: Con il termine Arti si intendevano nel Medioevo le corporazioni nelle quali si raccoglievano quanti esercitavano la medesima attività, i sarti, ad esempio, considerati artigiani come gli altri ma particolarmente legati alla bellezza. Nel XVI secolo ebbe luogo una disputa sulle arti che determinò una gerarchizzazione con perdita di prestigio delle arti minori, fra cui quella dei sarti ma nel secolo successivo ci si avviò verso il riconoscimento di una pari dignità delle arti grazie alla rivalutazione di tutti i mestieri operata dalla cultura illuminista. In pieno Ottocento con l'Haute Couture ebbe luogo il riconoscimento del valore dell'idea del sarto, vero e proprio artista che collaborava con altri artisti. Nel Novecento sono numerosissime le collaborazioni-contaminazioni fra creatori di abiti e pittori.

Il *Made in Italy* ha contribuito a far uscire l'Italia dalla crisi proprio grazie al connubio fra moda, arte e straordinaria tradizione produttiva. Oggi dalla moda può venire una risposta alla domanda cos'è l'arte se si condivide una prospettiva antielitaria e l'idea che l'arte della moda e nella moda consiste nel saper cogliere ed elaborare le domande dell'oggi andando oltre il nostro tempo.

Parole chiave: Arte - artigiani - disputa sulle arti - Haute Couture - *Made in Italy* - Moda.

Summary: In the Middle Ages the term arts referred to the guilds which gathered the same activities, such as tailors, considered artisans but dedicated especially to beauty. In the sixteenth century there was a debate on the arts, that led to a loss of prestige of minor arts, including the guild of tailors. However, in the following century, they reached a dignified recognition due to the revaluation of all trades during the culture of the Enlightenment. In the nineteenth century, with haute couture, tailors were recognized as artists who collaborated with other artists. During the twentieth century collaboration between artists and clothing creators increased. The *Made in Italy* has helped the country to surpass the national crisis due to the relationship between fashion, art and its extraordinary productive tradition. Today, fashion, may have an answer to the question of what art it is from an anti-elitist perspective and the idea that the art of fashion and in fashion is to capture knowledge and develop more current questions beyond present time.

Keywords: Art - crafts - debate on the arts - Fashion - Haute Couture - *Made in Italy*.

Resumo: Na Idade Média o termo "Artes" designava aos grêmios onde estavam reunidas as mesmas atividades, por exemplo, os alfaiates, considerados artesões, como os outros, mas dedicados, especialmente, à beleza. No século XVI se produziu um debate sobre as artes, o qual determinou uma perda hierárquica de prestígio das artes menores, entre as quais se encontrava o grêmio dos alfaiates, que no século seguinte, sem embargo, se encaminhou ao reconhecimento de uma dignidade entre as artes pela revalorização de todos os ofícios durante a cultura da Ilustração. No século XIX, com a Alta Costura, teve lugar o reconhecimento do valor da idéia de um alfaiate como artista que colaborava com outros artistas. Durante o século XX são numerosas as colaborações entre criadores de vestidos e pintores. O *Made in Italy* há ajudado a sair da crise a Itália devido à relação entre moda, arte e uma extraordinária tradição produtiva. Hoje, da moda, pode haver uma resposta à questão sobre que é a arte se se compartilha uma perspectiva anti elitista e a idéia de que a arte da moda e na moda consiste em saber capturar e elaborar as interrogantes atuais mais lá do nosso tempo.

Palavras chave: alta costura - arte - artesões - debate sobre as artes - *Made in Italy* - Moda.
