

> tro rectángulos se unen, combinan y convierten en vestido. Los rótulos son pequeñas pantallas colocadas al pie de los vestidos por los que desfilan dibujos y fotografías de archivo de modelos de Madeleine Vionnet. Así, el cuerpo humano sólo aparece en pequeñas fotos a lo largo del recorrido, en la pose estática del maniquí. Más lejos, se dibuja la estructura de vestidos iluminados en transparencia y dispuestos horizontalmente sobre mesas de vidrio colocadas sobre espejos... La moda como *cosa mentale*.

La magnífica exposición del Museo Nacional de la Marina de París *Les marins font la mode* es un laboratorio de la moda. Una gran galería presenta, por un lado, los elementos de la indumentaria marina, uniformes históricos mostrados a veces en expositores transparentes con leyendas, como maquetados en la página de un libro: se detallan la camiseta rayada, el gran cuello cuadrado, la chaqueta, el motivo del ancla, el impermeable amarillo, el azul marino. Y, en el otro lado de la galería, en paralelo, se desgrana un corpus de imágenes, fotos, canciones, novelas y películas que estructuran el imagina-

tes en los que la imagen, el decorado, el mobiliario, el ambiente, predominan como en las *salas de época*. Se presentan fotos de moda y junto a ellas su reconstrucción en 3-D, con las ropas auténticas, las poses auténticas, el encuadre auténtico... Los maniqués están preparados por un peluquero de desfiles. La realidad en la moda es siempre una imagen puesta en escena; aquí, la sesión de fotos o el desfile. Por otra parte, se invierte la relación histórica entre la imagen histórica y la reconstrucción: la foto manda y no ilustra la escena de museo. El cuerpo objeto, el cuerpo imagen, preexisten a los museos, nos dicen con razón esas escenografías. El museo *presentifica* ese cuerpo; y, curiosamente, encontramos ahí las coreografías del deseo, justo como las trata la moda en la realidad, en forma de signos.

Última visita: Versalles, donde las prendas de corte de la Europa del siglo XVIII se han mostrado recientemente con todo esplendor (*Fastes de cour et cérémonies royales. Le costume de cour en Europe 1650-1800*, palacio de Versalles). Los vestidos para la coronación, la consagración o las ceremonias cor-

‘El cuerpo vestido’

Visualización y crítica de la moda

Silvia Ventosa es conservadora jefa del DHUB - Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona

Teresa Bastardes es jefa de colecciones del Disseny Hub de Barcelona

SÍLVIA VENTOSA / TERESA BASTARDES

La moda está de moda en los más variados escenarios. En Barcelona, desde diciembre del 2008, el Disseny Hub Barcelona reúne las colecciones del Museu de les Arts Decoratives, el Gabinet d'Arts Gràfiques y el Museu Tèxtil i d'Indumentària, como un espacio dedicado a la nueva realidad cambiante del diseño en sus disciplinas de arquitectura, comunicación visual (diseño gráfico, comunicación gráfica y visual), diseño de producto y diseño del vestido (moda).

El vestido, como visualización individual de la moda, es un elemento primordial de comunicación no verbal entre personas para transmitir mensajes sociales, a tra-

tación crítica, incluso polémica, sobre problemas sociales relacionados con la moda, y en este caso, su relación con el cuerpo artificial. En esta dirección, desde diciembre del 2008, la exposición permanente *El cuerpo vestido*, en el palacio de Pedralbes de Barcelona, muestra la vinculación de cuerpo y vestido a lo largo de los últimos quinientos años en Europa. Los predecesores de esta exposición son otras dos muestras temporales. En 1999, Akiko Fukai, directora del Kyoto Costume Institute, presenta *Visions of the body*, una exposición en la que la moda es descrita como la historia del cuerpo ficticio sobre una superficie visible y estructura social que vertebraba las relaciones



rio cultural del marino y de su vestimenta (chico malo, aventurero, tatuado, seductor, homosexual, Picasso...). En medio de la galería, *el desfile*. Sobre un podio, los modelos de Yves Saint Laurent, Martin Margiela, Sonia Rykiel, Givenchy, Yohji Yamamoto y, por supuesto, Jean-Paul Gaultier hacen variar el alfabeto del estilo marinero. La escenografía olvida el soporte y el cuerpo: muestra la alquimia que se opera en la creación de un vestido a mitad de camino entre una leyenda y un repertorio estilístico.

La exposición del Instituto del Vestido del Museo Metropolitano de Nueva York sobre los iconos de moda, *The model as muse: embodying fashion*, se coloca en la línea escenográfica de proyectos recien-

tesanas están codificados en grado sumo y crean un cuerpo de etiqueta tan deforme, extraño, que el visitante olvida en el recorrido cuál es el apoyo museográfico elegido. El rey Gustavo III de Suecia (1746-1792) mostraba su guardarropa en maniqués dispuestos a lo largo de una galería y exponía sus trajes, anunciando y ampliando su presencia corporal por medio de sus prendas... Como los cortesanos y otros soberanos que lucían esas hermosas sedas doradas, esas joyas preciosas, era gracias a ese guardarropa la imagen cuerpo del poder, por adelantado, por principio, un cuerpo político que constituye un poderoso fantasma vestido..., pero siempre a la moda, *fashion*. |

TRADUCCIÓN: JUAN GABRIEL LÓPEZ GUIX

Imagen de la exposición 'Les marins font la mode' en el Museo de la Marina de París

vés del cuerpo humano al que recubre. El cuerpo no es neutro, cada época lo contempla a través del filtro de su moral y sus gustos, es un objeto cultural, conjunto de estilo, postura, conducta, identidad e indumentaria, aunque en el museo los vestidos se suelen mostrar como fetiches fuera de contexto. Para Joanne Entwistle, en *El cuerpo y la moda* (2001), es necesario trascender el argumento de la moda como estética pura, ya que la moda es además producto de una cadena de actividades industriales, económicas y culturales.

La función de un museo de moda es describir los cánones de belleza, los gustos y los estilos, los materiales y técnicas, etcétera, pero sobre todo aportar una interpre-

humanas. Y en el 2001, *Extreme beauty* de Harold Koda, en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, divide el cuerpo en franjas horizontales y analiza los artefactos para comprimir o ampliar los cuerpos en diferentes culturas comparándolos con los de la moda occidental.

El cuerpo vestido combina la museología, la historia del vestido y los estudios sobre el cuerpo para una relectura de la colección del

El museo debe aportar una interpretación crítica –y polémica– sobre los problemas sociales de la moda

museo, con un conjunto de vestidos de formas, siluetas y volúmenes diferentes.

La instalación es tan importante como el contenido en una exposición, ya que es una narración compleja que se explica espacialmente. El museo mantiene un diálogo entre el visitante, que acostumbra a ser un consumidor que toca los productos para adquirirlos, y el conservador, que utiliza un lenguaje propio, el de la museografía, para no convertir el *mannequinage* en estilismo y la vitrina en un escaparate.

Cidos

El hilo narrativo de esta exposición relata cómo el vestido modifica la forma del cuerpo, a lo largo de la historia, con unas acciones: reducir, ampliar, alargar, perfilar y mostrar, de manera simultánea y/o alterna, produciéndose ciclos de modificación o respeto al cuerpo. En esta variación sin fin está la esencia de la moda y también su arbitrariedad: no responde a nada más que a ella misma, situada en un contexto social determinado.

La selección de los vestidos de la colección muestra los que mejor ilustran las acciones, las siluetas y los volúmenes requeridos. Pero ¿cómo presentar estos vestidos? Evidentemente, de forma tridimensional, sobre un soporte respetuoso con el vestido y lo más parecido al cuerpo real que en su momento lo había llevado. Por tanto, no se podía elegir un solo tipo de maniquí existente en el mercado. Se eligieron maniqués de busto de modista para los vestidos de mujer, moldeándolos con prótesis nuevas según las formas que nos marcaban los vestidos. Los hombres, con calzón o pantalón, exigen un maniquí con piernas y lo mismo ocu-

re con las mujeres cuando las faldas se acortan en 1910 o usan pantalón a partir de 1960. En este caso, maniqués de diferentes tallas se adaptan a las prendas pero igualmente requieren un *mannequinage* individual, realizado en todos los casos por la restauradora Car-

menta dos itinerarios que discurren paralelos. Por un lado, los vestidos de la colección, y por el otro un *timeline* gráfico (textos que contextualizan el momento e imágenes contemporáneas de cada época que enfatizan el concepto). La muestra discurre cronológica-

najes y una imagen que resumen la relación entre cuerpo y vestido en cada época.

La iluminación, obra de Antoni Rueda, refuerza el concepto de la exposición gracias a un tenue fondo de luz y de color que siluetea los personajes y luego con focos ais-



men Lebrón. Los vestidos pueden contemplarse con todo su volumen, descansando sobre un cuerpo que les va a la medida sin que los tejidos sufran tensiones, ajustes con alfileres ni modificaciones en su confección original, que pondrían en peligro su conservación futura.

El diseño del espacio, de Julia Schulz-Dornburg Arquitectos, pre-

Personajes del siglo XIX en 'El cuerpo vestido', en el palacio de Pedralbes barcelonés

mente y cada ámbito se corresponde a una gran vitrina donde se disponen los vestidos de manera que puedan ser contemplados desde distintos puntos de vista, con la ayuda de espejos. No es una presentación escenográfica, pero los personajes se relacionan entre ellos creando contrastes o resaltando similitudes. En cada sala, una tarima elevada muestra cuatro perso-

lados que refuerzan las tres dimensiones en los límites marcados por la conservación preventiva del patrimonio. El espacio deviene oscuro e íntimo e invita a reflexionar individualmente sobre qué estamos haciendo con nuestro cuerpo, después de ver los cambios cíclicos y acelerados que nos impone la moda y sus cánones de belleza. |