



Debut07 é unha publicación de **ESDEMGA**
(estudos superiores en deseño téxtil e moda de galiza)

Nº0

ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO
CRISTINA VARELA
DAMIÁN UCIEDA
OSCAR SCOPIA
LOLA DOPICO
SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ

debut07

debut07

ESEDEMG (estudios superiores en diseño téxtil e moda de galiza)

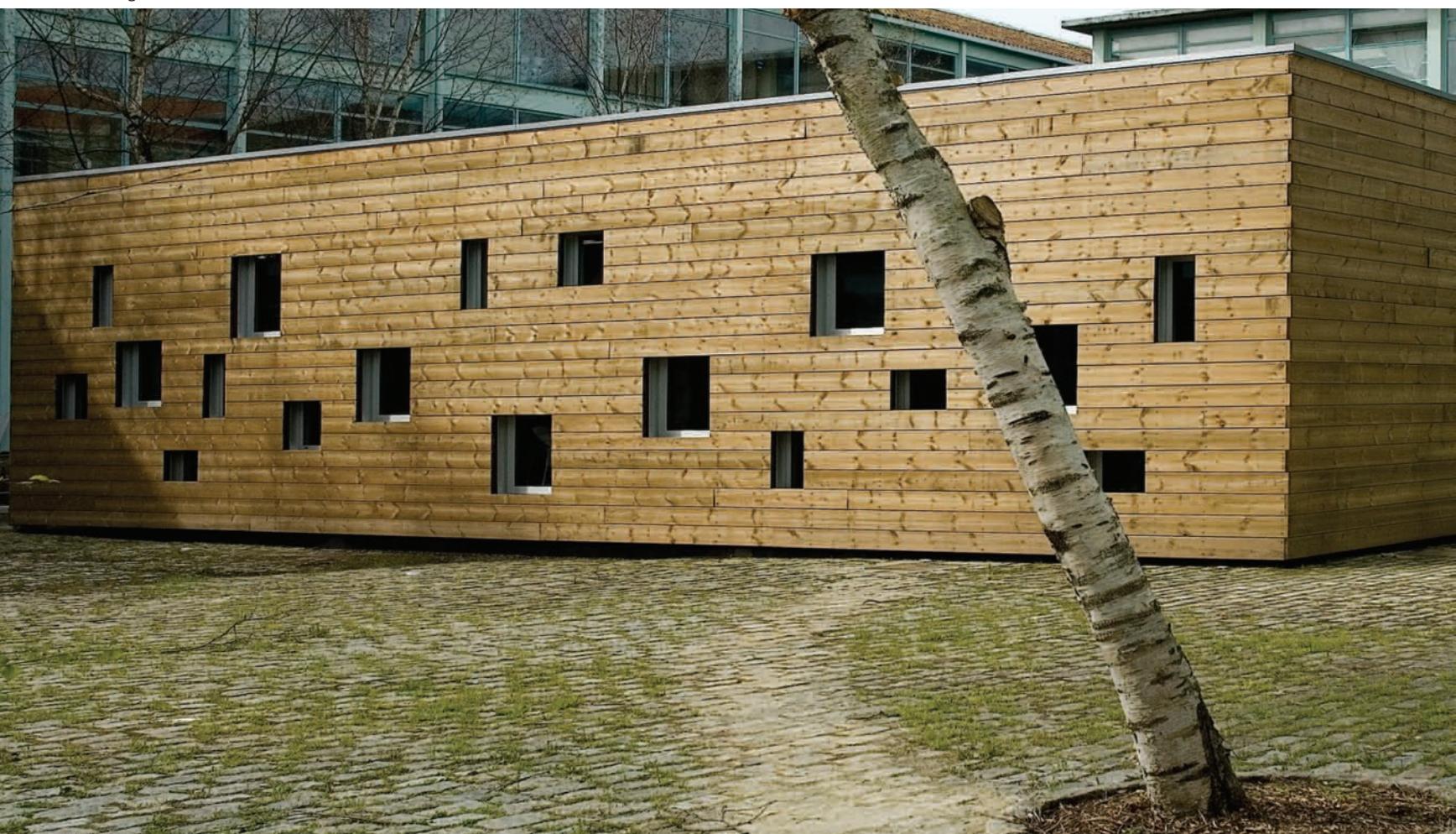
debut07

ÍNDICE

4	A MODO DE PRESENTACIÓN. DEBUT 07 LOLA DOPICO
8	NOTAS SOBRE O NU (A PARTIR DE HELMUT NEWTON) ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO
11	PROXECTOS FIN DE CARREIRA 3º CURSO
42	PROXECTOS 2º CURSO. EXPOSICIÓN 2.1
58	COLABORACIÓN DO ARTISTA DAMIÁN UCIEDA
63	MODA E POSTA EN ESCEA OSCAR SCOPA
66	MODA EN GALICIA. PRIMEIRAS NOTAS CRISTINA VARELA
68	TEXTOS EN ESPAÑOL
77	PREMIO EXTRAORDINARIO FIN DE CARREIRA E MENCIÓN ESPECIAL DO XURADO
78	O COMEZO E O FINAL DOS FÍOS: TECIDOS E VANITAS SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ

Fotografía: JOSÉ ANGEL ZABALA

esdemga.uvigo.es



ESDEMGA

esdemga
ESTUDIOS SUPERIORES EN DISEÑO TEXTIL E MODA DE GALICIA



UNIVERSIDADE
DE VIGO



CONCELLO DE
PONTEVEDRA



DEPUTACIÓN
PONTEVEDRA

caixanova
cámara
Pontevedra

ASOCIACIÓN TEXTIL DE GALICIA

Directora
LOLA DOPICO ANEIROS

Subdirectora
CRISTINA VARELA CASAL

Coordinadora de Relacións Externas
SILVIA GARCÍA GONZÁLEZ

Asistente de Dirección
ROCÍO GÓMEZ JUNCAL

DEBUT07

Organiza
- Vicerreitoría do Campus de Pontevedra, Universidade de Vigo
- ESDEMGA, Estudos Superiores de Deseño Téxtil e Moda

Patrocinan



Colaboran

- Facultade de Ciencias da Educación e do Deporte
- Lacados Milladoiro
- Media Lúa (talabartería)
- Confecciones M.R.F
- Jesús Peiró
- José Franjos
- Sargadelos
- Club Hípico Apalosa
- E. Mourño
- Warhol Digital
- Fundación "Jesús del Pozo"
- Hotel Hesperia Finisterre
- Artes Gráficas Silgar
- "New Rippers"
- Katty Xiomara
- Calzados Krack
- Calzados Bross
- La Antigua
- La Moderna

Premios outorgados por

- Premio Extraordinario Fin de Carreira:
ATEXGA e Asociación de Industrias de Punto e Confección (Lugo, Orense e Pontevedra)
- Mención Especial do Xurado Rafael Matías:
RAFAEL MATÍAS

Xurado

- CHISCO GARCÍA, Director de Producto de Armand Basi
- SOFÍA CLARÍ, Dirección artística para El Ego de Cibeles, Pasarela Fib Heineken, Mustang, entre outros.
- CARMEN MÁRQUEZ, Directora Comercial de Próxima Parada
- ARTURO ELENA, Ilustrador de Moda e Profesor de IED
- CARLOS LÓPEZ LOUREIRO, Presidente da Asociación de Industrias de Punto e Confección (Lugo, Orense e Pontevedra)
- Representante de ATEXGA
- LOLA DOPICO, Directora dos Estudos Superiores de Deseño Téxtil e Moda de Galicia

Dirección

LOLA DOPICO

Dirección artística

CHARO FROJÁN,
ALFREDO OLMEDO

Dirección de proxectos

CHARO FROJÁN,
ALFREDO OLMEDO
CRISTÓBAL VIDAL

Coordinación

CRISTINA VARELA
ROCÍO GÓMEZ

Montaxe

JOSÉ ÁNGEL ZABALA
ARTURO REBOIRAS

Son

SINSAL AUDIO

Iluminación

PRODUCCIÓN E XESTIÓN CULTURAL S.L.

Perruquería

YOLANDA RODRÍGUEZ

Maquillaxe

PEDRO PAZÓ

PUBLICACIÓN

Dirección

LOLA DOPICO

Coordinación

CRISTINA VARELA

Textos

OSCAR SCOPA
ALBERTO RUIZ DE SAMANIEGO
CRISTINA VARELA
LOLA DOPICO
SILVIA GARCÍA

Colaboración especial

DAMIÁN UCIEDA (www.damianucieda.com)

Traducións

ROCÍO GÓMEZ

Área de Normalización Lingüística da Universidade de Vigo

Deseño Gráfico /Maquetación

MORPHOGRAPH

Deseño web

dedominiopublico.com

Comunicación

NURIA CARBALLO

Imprime

GRÁFICAS SOGAL

Edita

ESDEMGA. Universidade de Vigo

ISBN:

Depósito Legal:



Ilustración: ALBA BLANCO

“En la planta noble del palacio Orfei, Mariano Fortuny lleva una túnica holgada, abierta en el pecho como el jubón de un caballero de mil quinientos. El palacio Orfei es el ámbito de la obra; el palacio Martinengo es la morada de Doña Cecilia. En la claridad desbravada y amarillenta de la sala principal del palacio Martinengo, Cecilia de Madrazo invita a Marcel Proust, con las últimas luces del atardecer, a un banquete de melocotones en plateles de cobre repujado, aguanosos y agridulces, con una copa de jerez, y unos postres de faraláes de pasta dorada y encintada, empolvorada con harina azucarosa. Cuando el atardecer claudica, y en la mesa apenas hay luz ya, Mariano Fortuny y Cecilia de Madrazo abren, como un hondo sagrario para los ojos de Marcel Proust, la tapa del baúl mayor. En la media penumbra hay un resplandor de ropa antigua y ceremonial: un terciopelo purpúreo, sangriento, con guarnición de granadas; otro terciopelo, de un denso color azul oscuro, y brocados, y rasos y tafetanes y sedas, con motivos de ramilletes o de boscajes antiguos que vibran como las alas de un dragón, rumorosas y suaves y membranosas en el palacio con fosquedades de caverna. Mariano Fortuny, de cara a Marcel Proust, en el crepúsculo marino y fuliginoso, se viste con una sotana de brocado ornada con un ramaje de oro”.

PERE GIMFERRER. Fortuny.¹

Veludos e brocados, tafetáns e sedas, aínda vibrantes, aínda rumorosas, evocadoras e deslizantes ao tacto, extrañamente suaves, amortecen agora o rumor das visitas no palacio Fortuny. Pisar os seus salóns venecianos, transformados hoxe en museo, atrápanos sen remedio. En cada pliegue, en cada fragmento desgastado das tapicerías de veludo, mergullámonos na emoción pracenteira desta sensación de retorno, a mesma que experimentamos cando releemos un libro xa lido, ou cando volvemos ver unha película xa vista. Non hai goce maior que volver ver o xa visto, o xa percorrido, o xa lido, volver reencontrar esa sensación xa experimentada, xa vivida, reencontrarnos, retornar a eses fragmentos, imaxes, sempre presentes na nosa memoria, esas esceas e instantes que nos marcaron e sobre as cales decidimos volver con maior ou menor frecuencia para comprobar que nos acollen novamente.

A MODO DE PRESENTACIÓN. DEBUT 07

lola dopico

Así que hoxe decido volver á tardiña no salón oriental do palazzo veneciano no xusto momento no que Fortuny, en pé fronte a Marcel Proust, vístese a sotana brocada mostrándolle o delicado debuxo de ramas que se elixiu para decorar o vestido. A poderosa experiencia do retorno permítenos ás veces suspender o fluxo do tempo, pasado e futuro quedan abolidos na emoción dun instante posible.

Podería parecer inapropiado esta homenaxe ao retorno, ao reencontro, o ritmo da moda parece ser outro; o do sempre novo inmediatamente transformado en “pasado”. Pero na eventualidade como destino atrincheirase certa permanencia oculta, certa verdade encuberta na superficialidade máis exposta, logo de todo, esa é a máis extrema experiencia da modernidade *na que todo o sólido desvanécese no aire...*²

A moda, o universo das tendencias actuais, está tecido con mitos, produto eminentemente cultural, sen que iso signifique deixar de lado o seu importante compoñente industrial ou a súa dimensión sociolóxica, o século XX foi o século dos deseñadores, das actrices do cine convertidas en referentes do estilo capaces de lanzar unha tendencia ou de renovar unha casa a piques de extinguirse, pero tamén asistimos ao boom das modelos transformadas as novas celebridades en iconos culturais, e igualmente asistimos asombrados á cíclica aceleración dos *revivals* sen fin, as citacións, actualizacións...

A moda é cultura sen dúbida. Cultura urbana que crece e desenvólvese pegada ao chan das grandes urbes, aos interminables trazados de rúas asfaltadas e aos ladrillos que se elevan apilados, buscando ascender en verticalidade contra o ceo de Londres, de París, de Nova York, de Tokio. Pero tamén é ante todo un sistema, un sistema cunhas regras ben constituídas e uns códigos que exercen fortes restricións, isto que en si mesmo parece unha constatación simple, afástanos, se o asumimos como certo, de calquera apreciación, doutra banda tan común, que outorga á moda atributos baseados pouco máis que na improvisación, a desbordante imaxinación, a creación sen máis, etc... Pouco ou nada hai de espazo para o puramente caprichoso como nos dixera Barthes *“a moda está estrictamente codificada. É unha*

*combinatoria que posúe unha reserva finita de elementos e regras de transformación. Cada ano recórrese ao conxunto de trazos de moda ao obxecto de configurar un conxunto coas súas propias restricións e regras, como a gramática...”*³

Coñecer esas regras, apropiarse delas, xa sexa para cumprilas ou para violentalas é de obrigado cumprimento para aqueles que deciden encamiñarse profesionalmente ao mundo da moda, comprender a súa multidimensionalidade, que conecta este ámbito coa arte, coa socioloxía, coa industria, a comunicación, a economía. Pensar en termos únicamente da volubilidade dos “caprichos das modas” sería caer ao lado da inxenuidade máis absoluta.

Construír unha linguaxe propia (o estilo) a partir da interiorización dunha gramática común (o sistema) esa é o labor do deseñador. Dedicamos os últimos tres anos a Construír as condicións e o contexto apropiados para aprender e para transmitir o coñecemento preciso, unha metodoloxía que permita analizar e incorporar esta gramática e que axude a pór en pé os primeiros tramos dunha subxectividade ben constituída, necesaria para enfrontar en soidade o proceso creativo e que é compartida por tantas formacións de carácter artístico. Logo de todo Moda no seu sentido máis arcaico remítenos etimoloxicamente á acción de elixir. A decisión, a elección constante e constantemente reformulada é o labor do creador de moda, polo tanto é a subxectividade informada, nutrida a depositaria da súa capacidade para dar resposta ao interrogante que xorde cada nova tempada como punto de arranque do sistema. As fortes implicacións a nivel industrial deste sector que se achan en continua transformación, desde os procesos de patronaxe, confección, acabados á importancia clave da identidade de marca, a loxística, o mercado exterior, etc... forma parte do “oficio” que o estudante que se está formando ten que coñecer no seu camiño ao ámbito profesional; agora ben, hai outro discurso que é subxacente a toda a realidade industrial que é imprescindible para un creador de moda e que pasa pola construción dun discurso propio en diálogo constante coa realidade na que se asenta o sistema da moda.

Quería poder falar sobre a relación da arte e a moda, máis aló do histórico debate entre eternidade e eventualidade, gustaríame tamén achegarnos brevemente á relación coa cidade de ambas as disciplinas, a fagocitación do urbano como substrato nutritivo común, ou tamén seguir o sutil trazado que conecta a moda e o cine, dúas formas culturais urbanas que en si mesmas son o espello privilexiado da cidade moderna, mantendo un equilibrio retroalimentado, todo iso forma parte do debatido en múltiples ocasións no contexto das relacións entre docentes e alumnos, na conversación a varias voces, dilatada nos tempos e nas intensidades que se configura nun proceso de formación e que resoan entre as paredes das aulas. Sen embargo neste contexto é máis oportuno e creo que me corresponde con todo pór de relevancia especialmente o significado, o sentido que adquire nunha sociedade como a actual percorrer o camiño que nos conduce ao lado do consumidor á beira do produtor.

Nun mundo infestado de imaxes listas para consumir ¿cómo ha de ser o proceso para enfrontar o feito creativo? ¿para Construír novos produtos visuais, vestidos, obxectos... destinados a desaparecer a gran velocidade a extinguirse como destino?, enfrontámonos a un proceso sometido constantemente ao efímero marcado polo aquí e agora e esta realidade que quere ser asumida desde unha reflexión desde a ética estética.

Fomos tramando un espazo formativo de calidade seleccionando os referentes e os modelos que podía mostrar unha idoneidade no seu funcionamento. Buscando as complicidades necesarias, fomos capaces de crear un primeiro modelo. Non chegamos ao final de nada, estamos ao principio do proceso pero temos un prototipo do que nos sentimos orgullosos para presentalo. Pór en pé a estrutura desta titulación foi o proxecto profesional máis estimulante que un poida desexar, a implicación do profesorado, que foi incorporándose, o seu compromiso profesional e persoal foi tan sorprendente que únicamente podo mostrarme agradecida.

Presentámonos agora en público, presentamos á primeira promoción de deseñadores, e con eles todos expómonos neste “debut”.

Gabriel Chanel en 1906 mira de fronte, directamente ao obxectivo da cámara que a vai a retratar, levemente apoiada sobre o tronco dunha árbore nun paseo de Vichy, coas mans ás costas e a chaqueta aberta, non está soa, Adrienne Chanel míraa a ela, os seus vestidos non difiren dos que podemos ver noutras imaxes de época pero aínda así hai un algo leve, unha diferenciación, insinuada apenas, que nos fala dun estilo propio, unha certa “graza” aínda sen cristalizar completamente. O privilexio de asomarnos a un instante previo, asistir ao momento preexistente, no que Gabrielle Chanel aínda non é Mademoiselle Chanel, ser espectadores excepcionais do contido nesa instantánea na que ambas as irmás aparecen con traxes a estreir recentemente cosidos coas súas propias mans, como tantas raparigas que se confeccionan a súa propia roupa, aínda non existe Chanel, con todo xa está aí a gramática preexistente, os primeiros exercicios de fraseo dun estilo propio.

Novamente assistimos como privilexio a un momento inaugural no seu sentido máis exacto, o de dar inicio a unha cousa con solemnidade e ata aproveitando sen pudor o sentido máis arcaico da expresión, en presenza dos auguros, quince estudantes, deseñadoras xa, van pór baixo os focos a súa primeira colección, a súa primeira proposta coa que atravesar o limiar, infinito e instantáneo a un tempo, do momento iniciático. Miran de fronte ao obxectivo e son miradas.

Mónica Bastón, Alba Blanco, María Díaz, Sarai Fernández, Isabel Lorenzo, Yolanda Mariño, Menchu Mora, Mariel Retorta, Amaí Rodríguez, Anabel Sánchez, Paula Solveira, Tania Tengido, Rebeca Troitiño, Andrea Valero e Miriam Villaronga foron capaces de mirar cos seus propios ollos. Cada unha destas propostas, aínda en moitos casos compartindo unha base de referencia común e ata pautas de dirección compartidas, foron construídas baixo claves de estilo, dunha marcada identidade conseguindo abstraerse e condensar o sentido polo pequeno e polo grande, polo fora de formato. O carácter experimental ha de primar sobre calquera outro neste momento, a innovación e a especulación formal é xa non o luxo que se consente o estudante de deseño senón o deber, a obriga e a responsabilidade para o deseñador. O ámbito do deseño de moda, ou

do cine, ou de calquera forma de expresión que teñen aparelado unha industria tras ela tende a xerar formatos moi marcados, as coleccións de inverno e verán, as duracións non superiores a 90 minutos das películas comerciais. Manter a tipoloxía de fórmula vólvese obrigado no ámbito da produción, na industria, pero habemos de ser capaces de manter espazos de experimentación, ha de existir unha certa flexibilidade que é a que nos outorga o territorio da indagación, conceptual e máis abstracta que renuncia ou non asume *a priori* a repetición da fórmula do que ha de parecerse infinitamente a si mesmo reproducindo unha e outra vez o seu propio formato. Ese territorio da moda que se permite declararse unha “forma pura”⁴ é clave desde o contexto de formación dun creador, é aí onde a moda tócase con outras expresións artísticas como a literatura ou a pintura, e cando se consinte asumir, se produce un contexto nutinte clave para o deseñador que se está formando. Unha base de referencias que ha de ser permanentemente alimentada, hemos de dotar de ferramentas os códigos do artístico. É nese punto de interrelación con outras formas artísticas onde a estes mozos creadores, para aprender a alimentar ese universo persoal, e a entender que o seu maior valor en canto creadores de moda reside aí, na súa capacidade de ampliar os límites, indagar no non ensaiado aínda. A capacidade de reinventarse é a esencia do sistema que busca a súa permanencia, atreverse a pisar chan inexplorado é o labor do creador.

As referencias de partida dos proxectos fin de carreira hai que buscalas no cine, na arquitectura, na arte. Os directores dos proxectos seleccionaron unha serie de liñas de traballo base, temáticas de partida ao redor das cales os estudantes debían ser capaces de concentrar as liñas mestras a partir das cales edificar a súa proposta.

Non esquezamos que a orixe da moda afunde as súas raíces no romanticismo e camiña da man das actrices e actores, o mundo do teatro quería dotar de autenticidade as súas interpretacións, froito do cal pintores e debuxantes lanzáronse a buscar a verdade histórica das aparencias, vestuario, decorado, mobiliario, accesorios, en suma aquilo que se denominaba “costume”⁵.

“Costume”, películas, libretos, arquitecturas, salóns, museos, pinturas, fotogramas, este é o substrato onde o creador vai revolver, a afundir as súas mans como nun enorme baúl do que extraer os fragmentos da composición, texturas, cores, ambientes, ficcións... Catherine Deneuve é o mito francés por excelencia, tan francés como a casa Dior, como Yves Saint Laurent, como a Tour Eiffel asolaga a pantalla desde os fotogramas de *Belle de Jour* este ensaio fílmico tan francés tamén, aínda de man de Buñuel que serviu de pano de fondo para un importante grupo de proxectos fin de carreira. A personaxe de *Sévérine* inquietante polo seu tránsito da perversión ao recato queda condensado entre a delicadeza e a dureza elixidas como eixos de articulación por Mónica Bastón para a súa escenificación dese diálogo imposible entre dous rostros, o do ben e o do mal, que se confunden nun. Da inocencia á depravación sen discontinuidade, sen alardes, con superficial simplicidade, como a que cristaliza na aparente inxenuidade e pureza costruída a través da linguaxe de Alba Blanco. O universo surrealista da trama buñueliana preñada de referencias psicoanalíticas e sociolóxicas coas que constrúe a personaxe de *Sévérine* e que se encerran con igual potencia nas pezas lacadas e nos tocados de visión que Isabel Lorenzo crea en forma dunha dobre versión apta para nais e fillas atrapadas nunha narración freudiana. O son das campás referencia o limiar entre realidade e ensoñación ao longo da película ata que finalmente todo se ve invadido polo seu incesante resoar que acompañan a tolemia de *Sévérine*, este fetiche sonoro é empleado como elemento narrativo na proposta de Sarai Fernández que conxuga na súa proposta a elaboración cerámica das pecheras, resoltas por pezas de porcelana, coa pureza cromática do branco e o negro. Fronte a austeridade das referencias cromáticas do proxecto anterior o proxecto de Yolanda Mariño constrúe un diálogo ás veces apremiante e por momentos dunha elegancia fría e distante, dun cromatismo complexo, turbador coa tensión do desexo implícito na mirada buñueliana. Na proposta de Paula Solveira con todo é a propia potencia simbólica da propia Catherine Deneuve a que se evoca. Personaxe icónico da moda francesa Catherine é practicamente o alter ego de Saint Laurent, é un exemplo de fusión entre unha casa de

costura e unha actriz que xeraron desde os anos sesenta unha concepción única do chic francés que é susceptible de ser reinterpretada baixo perspectivas moi diversas como a utilizada no proxecto de Menchu Mora de marcada raíz pop que non desvirtúa con todo unha encarnación de estilo operativa e recoñecible.

Vontade arquitectónica intúese no traballo de Andrea Valero e sen dúbida na proposta de Miriam Villaronga na que o diálogo de planos e elementos compositivos devólvenos á arquitectura máis clásica da primeira metade do século XX, de igual modo que na proposta de Ana Belén Sánchez asistimos a un desafío constructivo, un virtuosismo na estrutura, no patrón que pretende desafiar os límites impostos polo soporte corporal. Finalmente os proxectos de Tania Tengido, Rebeca Troitiño, Amaí Rodríguez, Mariel Retorta e María Díaz pertencen a unha cidade concreta, Londres e a unha casa no número 13 Lincoln's Inn Fields. Elas abriron as portas da casa museo de Sir John Soane, insigne arquitecto neoclásico profundamente atípico, importante coleccionista de arte e obxectos que dispuña como unha biblioteca de formas aberta aos seus estudantes e que hoxe en día permanece con idéntica disposición e uso. Soane dun marcado carácter esotérico e influído polo uso da luz no gótico como elemento fundamental fai nas súas edificacións un uso da luz capaz de disolver as formas, dun modo semellante traballa a súa colección Tania Tengido, a través do troquelado e do encartado vai construíndo unha estrutura case ausente en función da súa relación coa luz. Na proposta de Amaí vemos moito da fina ironía de Soane desenvolvendo un estilismo que case pode parecer un mostrario de posibilidades que conecta sobre xeito coa paixón pola antigüidade de Soane expresada a través da súa predilección de un romanticismo de ruínas. Nas propostas de Rebeca Troitiño e de Mariel Retorta vemos unha recreación ben distinta da relación do rexistro máis british en relación coa dimensión da natureza, traballos que se contraponen de forma evidente coa sobriedade sen concesións da proposta de María Díaz que nos retrotrae a ese sentido do estricto, da contención victoriana.

Cada proxecto condensa unha e varias ficcións, unha e múltiples realidades.

Acompañar a estas estudantes ata aquí foi un pracer e un privilexio. En primeiro lugar quero agradecerlles a elas a súa vontade de abrirse ao mundo, de aprendizaxe e autoesixencia. Naturalmente a todos os profesionais, docentes, colaboradores, persoal da universidade, administrativos, compañeiros que participaron desta experiencia e que forman parte do tecido final, cada puntada, pecando de abuso en canto a analoxías textís, foi necesaria e igualmente valiosa.

Para finalizar quero acentuar a importancia que para esta titulación tivo a plena colaboración de todo un sector industrial e un ámbito institucional. Desde a Universidade de Vigo fíxose un gran esforzo pero non sería posible sen o apoio estratéxico e desde o primeiro momento do Concello de Pontevedra, a Deputación de Pontevedra, Fundación Caixanova, Cámara de Comercio de Pontevedra, así como a implicación de ATEXGA e da Consellería de Industria. Moitas foron as complicitades que fomos atopando na empresa a través de entidades como TexVigo, ou de forma relevante a Asociación de Industrias de punto e Confección (Lugo, Ourense e Pontevedra) e ATEXGA que hoxe ofrecen Premio Extraordinario Fin de Carreira e empresas do sector da confección téxtil como Rafael Matías que quixo propor e dotar unha "Mención Especial" do Xurado. Moitas son a empresas que colaboraron na elaboración dos proxectos fin de carreira desde prestando material, maquinaria, complementos, etc... Neste sentido quero subliñar a implicación de Sargadelos que sen pertencer ao sector abriu as súas portas a esta escola mostrando unha alta sensibilidade ao propiciar unha colaboración co Centro. Non quero esquecer tampouco todas aquelas empresas que quixeron participar do noso proxecto de forma moi importante ao acoller aos nosos estudantes, no seu período de prácticas, dentro dos seus departamentos de deseño, atopando un apoio moi importante para a realización dos seus proxectos, a posibilidade de participar ou desenvolver unha colección que se verá na rúa ou nalgún caso o seu primeiro contrato. Adolfo Domínguez, Agatha Ruiz de la Prada, Arbitex, Katty Xiomara, Caramelo, Antonio Pernas, María Mariño, Lydia Delgado, La Casita de Wendy, D-Due, Poti-Poti, Jesús del Pozo, Purificación

García, Pedro Novo, Teatro Abadía, Reizentolo, Jesús Peiró, Burberry foron as primeiras en abrir as súas portas. Estamos seguros de que esta lista irá crescendo cos anos, amigos e colaboradores que serán partícipes deste proxecto que está ao comezo da súa andaina, coa ilusión, o nerviosismo e as amplas expectativas do que avanza con seguridade cara a un esperado e acariñado "debut".

¹ GIMFERRER, Pere. Fortuny. Círculo de Lectores. 1987

² BERMAN, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Siglo XXI editores. 1997

³ BARTHES, Roland. El sistema de la moda y otros escritos. Paidós comunicación. 2003

⁴ *Ibíd.*

⁵ *Ibíd.*

Para comezar, diremos que Helmut Newton é, efectivamente, un autor clásico, pero non no sentido de que a súa figura sexa xa irrenunciable dentro da historia da fotografía de moda do século XX, senón na medida en que a súa lectura do xénero do nu –doutra banda absolutamente identificable– non se aparta da tradicional visión do que podemos chamar, con Pierre Klossowski, a “bela desnudez”.

Hai un autoexhibicionismo da muller que é inherente ao nu tradicional e que Helmut Newton leva con insistente insolencia ata o límite mesmo da súa expresión. Se toda a pintura clásica do nu se podería situar baixo o complexo do desvelamento, este alcanza o seu cenit, e seica tamén a súa elaboración xa infranqueable, na poética do fotógrafo berlinés. Coma se na súa obra producise a culminación formal do xénero e ao tempo, e con iso, provocase a súa disolución; coma se as súas imaxes se situásen consciente e perigosamente na maior proximidade posible respecto dunha franqueza, unha inmediatez imperiosa e un descaro que delimitarían, definitivamente, a total ausencia de todo principio ou xogo de desvelamento, en favor doutro dispositivo onde xa non interviría esa específica emotividade do segredo, a elusión e a revelación que caracterizan ao tema desde as súas orixes.

Helmut Newton non varía, desde logo, os puntos expresivos clásicos de referencia na súa visión do corpo feminino. Apreciamos deste xeito nas súas imaxes como o seu temperamento acentúa zonas por dicir así tradicionais neste tipo de pousados: as costas, o pescozo, os seos, as nádegas, especialmente unhas moi longas pernas –a miúdo cubertas por medias negras– e os xeonllos, as coxas, as curvas, a pube. Apreciamos tamén como estas zonas son revalorizadas por toda unha serie de actitudes de mirada e de movemento, ou máis ben da súa falta (a Newton sedúcelle excesivamente o repouso, a laxitud, a inercia, a desgana –aí onde traballa o límite da absorción do modelo do que tanto partido sacara a pintura de interiores do XVIII francés, con Chardin á cabeza–); e notamos, tamén, como intensifica esa glacial dramaturxia como de *tableau vivant* mediante a posición da muller de costas. Singularmente, coa colocación do corpo da modelo por así dicir enhiesta, enfáticamente en pé; corpo dominador e rotundo que se revela nunha hierática interpelación estatuaria cuxa

mirada directa e fría –unha mirada seica baleirada de toda significación, unha pura presenza animal, diríamos– se confronta abertamente coa escopia turbia, sumamente interesada e quizais algo culpable do espectador (ás veces mediado en reflexo especular pola figura do propio artista–*voyeur* en acto de culminar o proceso fotográfico). Un espectador, en todo caso, que permanece captado, capturado e fixado hipnóticamente pola potencia medusea, entidade do imposible–apetecible e á vez perigosamente voraz desa carne exposta a través do turbio ritual fotográfico elaborado entre o autor e o seu modelo.

Porque non é só que a modelo manifeste claramente a súa consciencia de estar sendo vista –co que manifesta, xa que logo, superar xa todo posible xogo da ocultación, esa dimensión máis íntima en que, por exemplo, podería aproveitar, como a miúdo sucede no xénero, para verse ela mesma no segredo– senón que, aínda máis, abandonada desta forma –como quen di sen culpa, medo, postración nin inocencia– a unha eventual indiscreción, ela mesma prescindiu ademais de calquera pudor, de toda necesidade de ocultamento e de non facerse ver. A favor agora dunha sorte de inventario morboso, prolijo e aberto da carne que se asemella indubidablemente a unha pura exhibición dunha presenza nuda –entre artificial e animal polo que ambas as dimensións teñen de ahumano–. Nese proceso, o intercambio económico ou a transacción que haberá de concretarse, ou mellor: de liberarse na pura pulsión inmediata ou senón na nada, a evaporación e o fume mesmo dunha fantasmagoría en tránsito que xorde e anúlase como unha diabólica exhalación, parecen formar parte da lóxica máis natural do seu cumprimento.

Ou tal vez non, e simplemente (¿en verdade, simplemente?) achámonos ante unha sinuosa argumentación de orde extrañamente teolóxico na que o fotógrafo proponnos a aparición dunha deusa, un puro espírito do sexo que agora ocupa o lugar que deixou baleiro un corpo concreto, o da modelo en cada caso, que agora, e por iso mesmo, non preserva máis que a súa rotunda vaciedad ou o seu irreductible carácter ficticio e simulacral, ela que non é máis que a mera superficie de proxección dun *eros* tremendamente ávido e

NOTAS SOBRE O NU (A PARTIR DE HELMUT NEWTON)

alberto ruiz de samaniego

tortuoso, o do *voyeur*-demiurgo chamado Helmut Newton que actúa, en fin, por todos nós, facendo xurdir dunha case nada ou unha ausencia, precisamente, a encarnación displicente, sumamente desexable e majestuosa da forza abismática da carne, cando é tomada, como neste caso, polo imperio da imaxinación (por sobre calquera realidade).

Se iso é así, a obra de Helmut Newton non retrata a ningunha identidade, senón que se consuma na perda mesma de todo principio identitario, nunha sorte de cerimonial que, como manda o canon, non pode máis que derivar nunha deriva ritualizada de repetición extática tras a cal haberá de aflorar a aceptación da forza do desexo como a creadora do xogo en que se manifesta e faise posible a vida mesma.

A poética representacional de Helmut Newton é, neste sentido, o do ritual e a cerimonia sacra (de sexo, escopia e, seica, destrución-consumición-consumación do obxecto amado) dunha terquedad e unha estaticidade abraiante, fronte á case infinita variedade que o xénero prometía desde as súas orixes míticas, culturais e lendarios. Por iso non ha lugar aquí xa para a sorpresa, ou para o pudor, nin sequera para o desenvolvemento, por exemplo, dunha acción violenta de arrebatada posesión ou desnudamento. Todo parece ser xa consumado no seu universo, todo cristalizado nunha pura presenza de nudez total e absorta onde xa non hai sitio –nin tempo– para suxerir ningún desenvolvemento, para propiciar o desenvolvemento de toda a serie de protocolos que circunscriben, por caso, a transición do vestido ao desvestido. Nestas imaxes non hai pretextos, todo é franco, obscenamente natural e abrupto. Porque non hai máis reino que o da esixencia da desnudez total, baixo cuxa soberanía todos os temas son abandonados, ata o da mesma vida singular, específica, cotiá, deixada agora absolutamente de lado en favor dun radical nu sen escusa e sen porqué, sen mediación nin causalidades.

A historia do nu tal vez sexa, así, a do abandono progresivo da natureza lendaria (escenas amorosas e pastoriles entre deuses e homes) a favor da súa interiorización na vida cotiá (por exemplo con Fragonard, con Delacroix e Manet, con Courbet e Renoir) ata alcanzar, finalmente, o vaciamento estraño da absorción newtoniana: o corpo da modelo

encriptado nun espazo sen respiro, constituído tan só para evidenciar e implementar o desvelamento absoluto e ata molesto, asfixiante, do nu (velaí a necesidade e a función dos espellos, os complementos, os sofás, mobles e camas, as botas, alfombras e as pistolas: tan só configurar o escenario perfecto para un ritual –esixente, exhaustivo, abrupto, morboso por directo– (do)/do) imaxinario). Alí onde a dramaturxia arríscase nun *falso interior* en que a desnudez xa non pode ocultar ningún inasible secreto, senón exhibirse ela mesma como o obxecto final e postremeiro, radical e intratable, insofocable, da vida mesma.

Certamente, Newton gusta de encerrar os seus rituais escópicos nun interior herméticamente pechado que non fai máis que intensificar a presenza inesquivable e voluptuosa da carne. Ningún efecto (por exemplo lumínico) permítenos assimilar estas esceas con calquera aspecto natural ou ambiental. Non hai anécdota, como non hai historia, en realidade, nin contexto específico onde situar estas maquinacións. Aquí non existe nada ao aire libre, como tampouco se nos mostra a desnudez ao modo de algo secreto –ou practicamente inatendido– no aberto, por exemplo, dunha paisaxe (como un nu deitado na selva, ou ao bordo do mar). Non. Nin sequera esa desnudez suprema emerge desde a escura intimidade da habitación, coma se espertase esa a súa animalidade erótica de entre os recodos secretos do visible e por urxencia e prestixio das potencias do corpo (un pouco como sucede, singularmente, nos espidos de Balthus). En Helmut Newton a desnudez da carne é total e absolutamente dada desde o principio e como único principio. O nu non ha de ser captado, ou entrevisto, ou perseguido, *o nu é*, existe primeiro de nada –imperturbable e ahistórico, como un deus ancestral e atávico– e dáse, móstrase ou exhibe impune no seu natural *estar* ou sobrehumana presenza, nunha suntuosidade e fortaleza que é a do corpo total e pleno, pero ao tempo a dun corpo que é, por así dicir, captado –agora si– como *por fóra* ou máis aló da muller en que se encarna. Non desde dentro dela senón, por así dicir, por encima dela, desposuíndoa da súa natural existencia, da súa persoa histórica e os seus avatares, agora neutralizados. Instaurándose nela: tomando posesión dela.

É este e non outro o momento animal da súa presenza corporal. Non se trata, xa que logo, de ningún sentimento narcisista por parte da muller, nin sequera dun gozo da súa propia corporeidade, senón máis ben da máscara dunha conciencia do propio vaciamento ao que a pulsión mesma da carne incita, e que non deixa de provocar o estado de vixilia extático e fascinado do fotógrafo. Nós, como el –tal vez como a modelo mesma– estamos como ante a urxencia doutro mundo, no que nada se comunica en verdade, se non é a incomunicable experiencia da desnudez radical instalándose poderosa-, arrebatadora na súa xeadada virtualidade– no noso presente.

A emoción mesma do nu, e a súa noción tamén, non son senón esa neutralización que provoca sobre nós, no noso dominio e mundo. Por encima de todo compromiso ético e social ela imponse como un feito primitivo e violento, por sempre consumado máis aló de calquera interese ou connotación específica. A violencia da mirada proxectada sobre a desnudez non é, pois, máis que un rescoldo desa radical expropiación que en cada imaxe reconstituíu imaxinariamente o fotógrafo Helmut Newton. Esa e non outra é a turbación que achamos nas súas imaxes. Aquí, como diría Klossowski, o contemplador atopa, como nunha reminiscencia, a referencia da súa propia turbación na experiencia do Outro, o artista, que é o outro por excelencia, e que polo seu testemuño achega ao contemplador o comentario dunha emoción común e que, con todo, a ninguén en concreto pertence.



Ilustración: ALBA BLANCO

proxectos

30

SEGREDOS DUN ESCRITORIO INGLÉS

Se abrimos as portas dun “cabinet” na casa museo do arquitecto Inglés Sir John Soane atopámonos os gravados dos cárceres de Piranesi.

E estes segredos aparecen de forma latente na maioría dos proxectos cos que finalizan os seus estudos estas 15 alumnas de Esdemga.

Os segredos tamén de Belle de Jour, os segredos en forma de superposición de texturas ou unha puntilla estraña conxelada no pescozo.

Tamén hai estraños espellos nas esquinas dunha das salas da casa museo, entre restos arqueolóxicos, entre a decoración abigarrada se alzas a vista ves os espellos redondos nas catro esquinas.

Espellos, como na vida mesma.







Ilustración: ALBA BLANCO









SARAI FERNÁNDEZ MARQUÉS

Colaboran: José Franjos (Zaragoza), Club Hípico Appaloosa, E. Mouriño (Pontevedra), Warhol Digital (Pontevedra), Sargadelos (A Coruña)
Fotografía: Jorge Bolado Moo, Federico Ariel Segura e Fernando Suárez Cabeza

















































EXTENSIÓN
CULTURAL



UNIVERSIDADE
DE VIGO



Fotogramas de "La Noche del cazador" (1955), dirixida por Charles Laughton

EXPOSICIÓN ESDEMGA 2.1

Organiza

Vicerreitoría de Extensión Cultural e Estudiantes
Concello de Vigo. Área de Cultura
ESDEMGA Estudos Superiores de Deseño Téxtil e Moda

Colabora

ILUMINACIÓN SPOT LUX

Dirección

CHARO FROJÁN
ALFREDO OLMEDO

Coordinación

CRISTINA VARELA

Montaxe

JOSÉ ÁNGEL ZABALA
ITZIAR EZQUIETA

Fotografía

FERNANDO SUÁREZ CABEZA

CASA GALEGA DA CULTURA

Praza da Princesa, nº 2. VIGO
do 14 de novembro de 2007 ao 6 de xaneiro de 2008

ESDEMGA 2.1
ESTUDOS SUPERIORES EN DESEÑO TÉXTEL E MODA DE GALIZA

proxectos

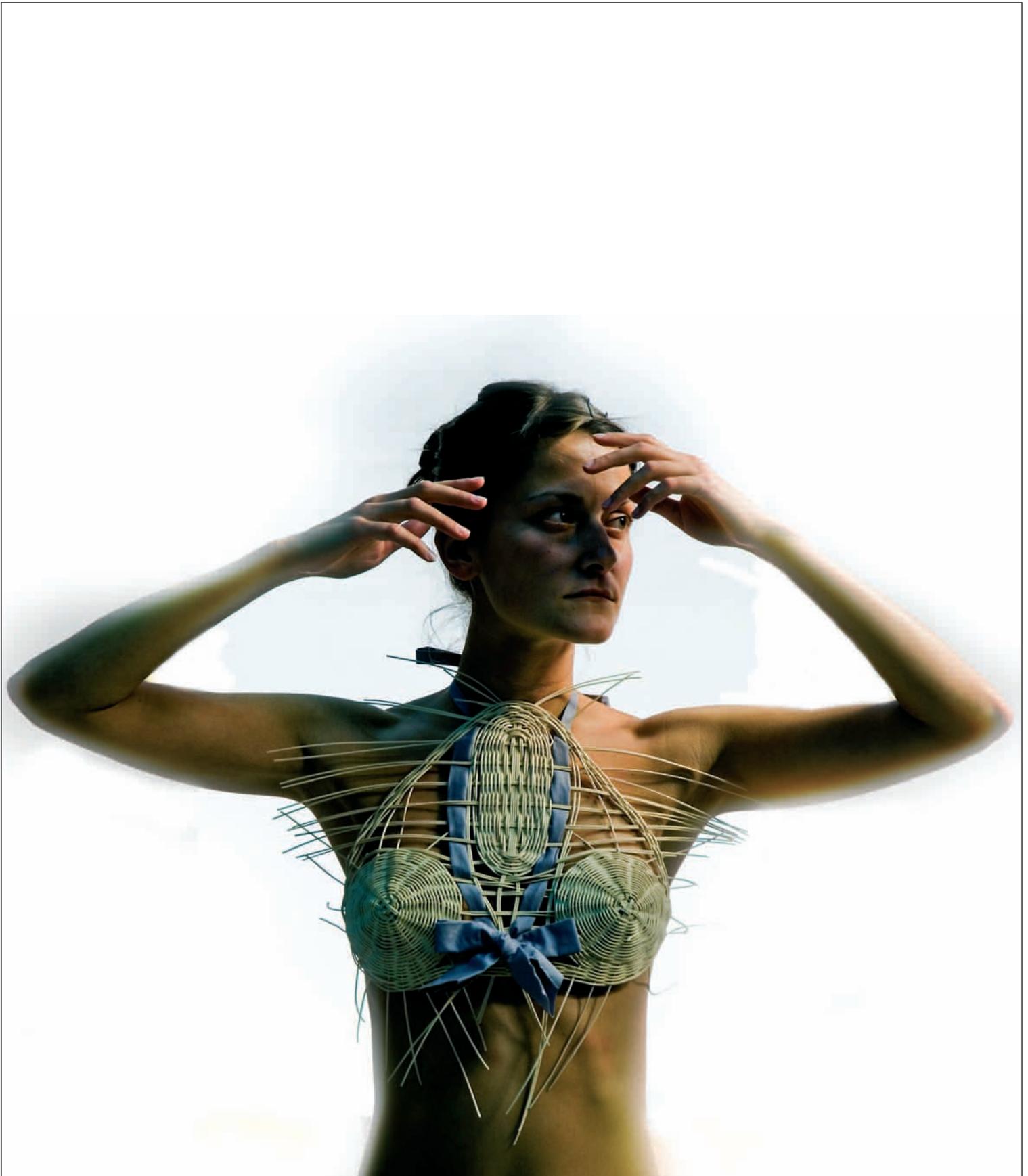


FRÁXIL, AÍNDA

Pódese ter medo dun abrigo? medo a un pescozo almidonado? sentímolo vendo a Robert Mitchum na "Noite do cazador", unha das referencias das alumnas que realizaron o seu proxecto no segundo curso de Esdemga, (xunto coas referencias á austeridade dos menonitas). Nestes proxectos observamos o produto dunha investigación formal na estrutura dun obxecto fráxil, aínda.











ESTHER LEBRATO ÁLVAREZ





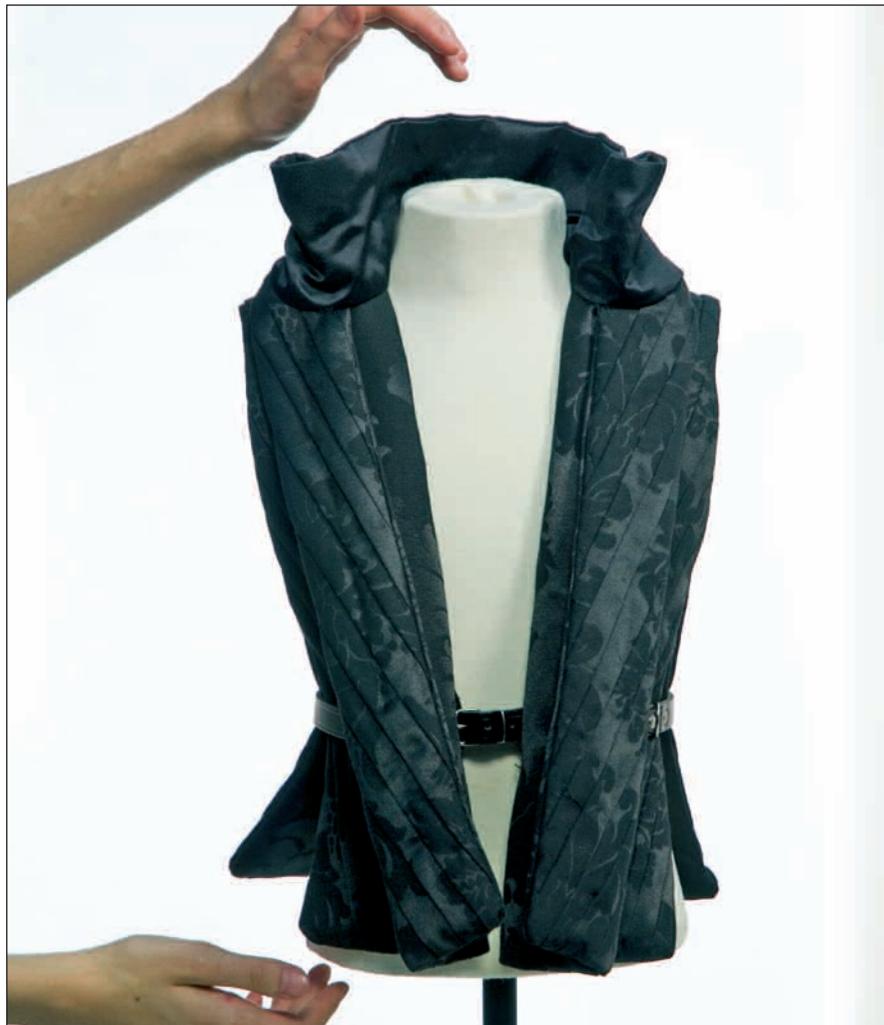
ANA PÉREZ VALDÉS





MARTA MONTOTO GONZÁLEZ





ADRIÁN RIVERO ANDIÓN





damián ucieda

O fotógrafo Damián Ucieda (A Coruña, 1980) formado na Escola Massana e no Edinburgh College of Art colabora con ESDEMGGA neste primeiro número de Debut, cun proxecto fotográfico no que subxace o potencial narrativo da ausencia, do que non se di, os personaxes ao borde dunha historia, entre o silencio.

www.damianucieda.com



debut07







Quero falarlles sobre a relación que existe e suxace entre a moda e a posta en escea. Serei un tanto esquemático e un pouco anecdótico. É o xeito de disparar os modos desta disertación. A relación entre moda e posta en escea non podemos agotala hoxe. Se ben certos trazos significativos permítennos verificar o percorrido que tivo esa relación ó longo da modernidade.

Se vostedes se fixan na palabra mode(rno) xa se inclúe a palabra moda. Isto é máis próximo noutras línguas como o inglés ou o francés. O certo é que “mode” construíuse como a expresión do obxecto escénico da modernidade. Este é un problema de peso. Un grave como se dicía antigamente. Tanto como foron aparecendo ó longo da modernidade as vías que se adoptaron como signo identificadorio de clase, de posición fronte a relixión, o traballo ou a Revolución (francesa e inclusive soviética), as modas da moda serviron ó instrumento de control, clasificación e vixilancia da modernidade e, tamén, de extravagancia ou o esplendor escénico do ideal da Razón moderna que nos prometeu “vivir como deuses”, nesta inversión que xa o século XVII lanzou na escritura de Sorel: “o rei dos deuses segue o ‘Coustume’ dos grandes Príncipes”; rematar co costume medieval e transformala nunha nova costura.

A moda, contrariamente ó dicir xenérico, non existiu “desde sempre”. Ata que na modernidade puxo en cuestión central o tema do suxeito, a moda non tiña entidade. É máis, esa palabra “moda”, á que lle supoñemos a súa aparición no nome da prenda masculina do renacemento italiano, toma corpo extensivo na escea urbana e palaciega só coa aparición da derivada que xerou o “penso, logo existo”.

Ata nese momento as leis suntuarias, que comezaron a deixar de promulgarse nos países protocapitalistas hacia principios do século XVIII, eran as que rexían a orde e o consenso do modo de vestir dunha cidade, unha rexión ou un pobo. Ata alí, e en base ó dereito da costume, era imposible a moda. A unha xudía, unha lombarda ou unha véneta do século XV non se lle ocorría vestir con outros atributos vestimentais que non fosen asignados pola costume e as leis suntuarias da república de Venecia. Podemos irnos máis atrás, a Tucídides, e lemos que o

vestir dun pobo ou unha cidade era o signo e unha figura que representaba o ser mínimo, a unidade, de determinado pobo.

A irrupción da modernidade, a mediados do século XVII, como lles decía, non só se adecuou ó planteo do cogito cartesiano senón que o estendeu: “penso, logo me visto”, poderíamos dicir.

Os inventores dese período da humanidade –que se cerrou cos campos da concentración nazis e a bomba sobre Hiroshima e que perviviu dando tumbos ata mediados da década de 1970 e a crise do precio do petróleo– ó asumir un novo paradigma, tendente á súa extensión e aplicación, necesitaron unha nova posta en escea que representara a enerxía do novo vínculo dos obxectos. Esta nova posta en escea non tivo un só escenario nin unha única vertente.

Se ata a modernidade a vestimenta pertencía á orde da cidade se ata aquel entón a cidade pertencía a Deus, valedor do paradigma do oxímoron trinitario, as vestimentas, polo tanto, tamén lle pertencían. Así, a orde do pudor formaba parte da orde divina da cidade consagrada. Asimesmo, esa orde vestimental –que antes de ser cristián percorreu o ámbito da orde de todos os pobos da antigüidade dos que temos testemuña– permitía que a diacronía da cidade non coñecera efectos da posta en escea moderna como o chamado “mal gusto”, designado así polos detractores do gusto alleo, tal como bromeaba Oscar Wilde.

Polo tanto, entramos na modernidade da man do “gusto”, pervivinte da doutrina renacentista italiana. Esa responsabilidade que asume a modernidade, “penso, logo me visto”, vai ter o seu desencadenante final e terminal no “penso logo, me visto”. Pero para que iso ocorra debemos chegar ao século XX tardío. Aínda no século XVII o xeito antigo de vestirse–de–cidade convivía coas primeiras excentricidades da moda nos salóns culturais que logo preocuparían a Montesquieu. Esta nova realidade, moderna, insisto, non se conformou de calquer xeito: o vestirse–para–a–ciudade era unha responsabilidade, un dereito, que asumiron os primeiros modernos, aínda non se chamaran así na Francia ilustrada, xa que é o percorrido de Francia o que nos permite seguir e

interpretar con máis claridade os avatares da moda mentras existiu como responsabilidade, dereito, na cidade.

Debemos aclaralo: a moda foi dende a súa xestación urbana. No medio rural e comarcal sempre imperou o costume, a “mor” constitutiva da continuidade cultural prototípica do mundo agropecuario.

Madame de La Fayette remítenos ao esplendor da galantería, a magnificencia e, en definitiva, dos xogos do amor, ao reinado de Enrique II de Francia. Tamén na modernidade o amor e os seus xogos comezan a independizarse, nunha minoría constituínte, da orde divina: a orde dos novos praceres, ata poderíamos dicir da catalogación desos praceres, encontraba na vestimenta parte dos seus xogos eróticos. As novelas eróticas de fins de século XVII e do XVIII prerrevolucionario nolo atestiguan.

Os vestidos, polo tanto, debían contribuir, nesas minorías de salón, ao aumento, comprobación e obtención de pracer mundano. Volvémonos a encontrar, polo tanto, con un dos problemas modernos da moda e a súa posta en escea.

Esas minorías que comenzaron a constituírse na segunda década do século XVII, fundadoras da I internacional –anterior á liberal ou a comunista– chamáronlle libertinos. A palabra libertino non tiña o valor actual, tamén caíndo en desuso, senon que implicaba complexidades ideolóxicas que se desenvolverían ó longo do século XVIII francés e inglés e que aquí non analizaremos.

Os libertinos, esos xoves aristócratas cansados do peso do barroco, abocáronse a unha práctica e extensión que permitira reproducir un modo de vida semellante ó dos deuses. No século XVII os deuses estábanse redescubriendo, ou sexa retraducindo. Redescubriron os excitantes “simulacros” romanos e as desencadenadas festas en honra á deusa Flora: a festa da Floralia, os xogos florais. Tamén redescubren ese extraño xeito que tiñan os deuses cando falaban entre sí, ese extraño xeito de concebir o valor das súas roupas.

Para desenvolver a súa aventura cognoscitiva elixiron construír xardíns, falar e escribir dun xeito exótico, buscaron xeitos de refinamento extraeuropeo no chamado “luxo

asiático”, comezaron a vestir e comer de xeitos que lles fixeran sentirse semellantes ós deuses. A afectación dun Marivaux, Fragonard ou Crebillon, ten a súa nota dominante nese intento de reproducir e disfrutar a vida dos deuses. Unha diferenza que, no mundo laico, dábase por primeira vez na humanidade coñecida. Como aquela era unha relixión desactivada a profanación debilitábase.

Nos tempos clásicos os deuses vestíanse de deuses; nos tempos xudeocristiáns a clase sacerdotal vestía a súa dignidade sinalando a súa cercanía a Deus. Podemos dicir que, naquel século XVII do noso mundo europeo, prodúcese a quebra voluntaria da orde identificatoria, buscando os libertinos “ser” outra cousa a partir dunha posta en escea oral, escritural, alimentaria e, sobre todo, vestimental.

A exhibición teatral das roupas travestidas perdense en momentos puntuais da noite dos tempos. Dende as hetairas sagradas ou as damas necesitadas de dote no imperio Romano, ata os desfiles de disfraces que dende principios do século XVII facían as prostitutas do porto de Ámsterdam (Sombart) para atraer os soños e os fantasmas dos visitantes dos séus bordeis, a posta en escea teatralizada da vestimenta é un fenómeno, digamos, normalizado e, inclusive, consagrado nalgunhas ocasións particulares.

Os libertinos van a intentar expandir a posta en escea das roupas e os xeitos olímpicos á festa, xogo, o paseo cotidiá. Inténtano expandir porque cren nesa desidentidade que provocan co fin de facer que “todos os homes e mulleres” viviran como deuses. Así, a afectación da fala e o vestir dos deuses traducidos confórmanse como a posibilidade dunha nova autenticidade que os alonxara do xeito de vida glosado da Idade Media. Polo tanto: vistamos á xente de deuses, fagamos da extravagancia o signo do progreso, poderíamos dicir que foi un dos ideais libertinos, tan ilustrados como modernos.

A Revolución Francesa, e o romanticismo, acabaron ou proseguiron dun xeito neoclásico con aquel soño. Non só: a irrupción adusta do capitalismo, intentando pavonear a súa honorabilidade incorruptible, e os revolucionarios industrializados, depositarios eficaces da seriedade maquinal

do progreso, prefiguraron a aparición doutra conxugación para a nova posta en escea da moda xa expandida na segunda década do século XIX.

Dende o século XVIII, ese bestseller da honra que foi a novela Pamela, pon en escea unha nova afectación, por suposto antilibertina: o pietismo inmigratorio: irás á cidade, serás unha boa rapaza, por suposto virxe, entón un cabaleiro casarate e vestirate maravillosamente, deixarás as túas roupas pueblerinas e darás paseos do brazo do cabaleiro por esos maravillosos cemiterios que hai nas grandes cidades. Non vou a relatarlles aquí, aínda sí recomendarlles a súa lectura, a gran cantidade de obras libertinas que surxiron, tanto en Inglaterra como en Francia, parodiando e burlándose da proposta de afectación pietista inmigratoria que desenvolvían as nada virxinais cartas de Pamela. Aínda, debemos aceptalo non sin tristeza hacia a condición humana, que foi o modelo pietista o que triunfou na moda do século XIX e a dominou, exercendo o seu dominio dende o poder constituínte da orde hixiénica e industrial que necesitaba a burguesía.

Así a moda, dende as exitosas publicacións periódicas en auxe ó longo do século XIX, controlou os modais, a roupa, os adornos, as visitas, as lecturas, as exposicións de pintura ó longo de todo o autoproclamado século do Progreso. Un progreso moi distinto ó que procuraban os libertinos do século XVIII. Polo tanto a posta en escea da moda ó longo do século XIX estivo detentada por esas publicacións que se facían eco do deber ser sentimental: ¡cómo podes dicir que vai ben vestido e que ten bo gusto se é republicano! (A Gaceta da Moda, París, 1853). Asimesmo esas revistas enarbolaron o machismo estilístico e literario, esa versión decadente e terminal do patriarcado, que fixo das mulleres obxectos florais, marchitando os seus corpos dentro de pesados corsés, miriñaques, corpiños, telas industriais.

Asimesmo, a invención da tradición a finais do século XVIII (Holsbawm) vai a dar unha terceira vía á posta en escea, esta vez unificándoa no campo urbán e rural por medio dos traxes nacionais, como preponderancia sobre os traxes rexionais na xustificación do Estado vixiante. Os tradicionalistas eran en

realidade antiilustrados que como non se animaban a ser románticos acabaron no kitsch, ese abaratamento industrial productivo da imposibilidade (e a negación) da aplicación do imperativo moral estético kantiano. Nesta dirección Kant convertírase no pai inadvertido do kitsch.

Ata aquí temos as tres vías da moda e a súa posta en escea (aínda é demasiado cedo para saber cal será a vía morta; o portazo que deu a modernidade está todavía demasiado próximo e activo): a libertina ilustrada e os seus soños de deuses, Fama e Victoria sobre o costume; a pietista inmigratoria dando as pautas de construción da familia nuclear industrializada e a tradicionalista que, se ben se aliou coa pietista, tendía hacia a crenza hacia un antiquismo ancestral inventado, retraducido e falseado co fin de xustificar a vixiancia do Estado burgués, o cal desembocou na apoteose do horror folk do Terceiro Reich.

Esta alianza entre pietistas inmigratorios e tradicionalismo foi a triunfante na moda e a súa posta en escea ó longo do século da ilusión do Progreso industrial. A loita de sufraxistas e feministas ó longo do século XIX, contra a opresión da vida cotidiá das mulleres na escenografía machista, vai ser central na caída desa alianza escénica da xustificación industrial e burguesa.

Recentemente a aparición do século XX, coa súa ilusión de velocidade, vai lograr enterrar –no suficientemente profundo na terra– o morto que las mulleres levaban sobre os seus maltreitos e esclerosados corpos, ó que se lle chamaba moda, dando paso á unha nova ilusión moderna que aludía non xa ó edenismo libertino senon á súa incorporación ó mundo laboral. Se ben Poiret, iniciándose no século pasado, intentou relanzar o esplendor dos xardíns libertinos nos seus desfiles edénicos, foron o deporte, o turismo, o mundo laboral, os novos medios de transporte os que determinaron os cambios tanto na moda como na súa posta en escea.

Estamos indo demasiado rápido, como o ideal do século pasado. Detúvenme ata onde puiden no análise dese período en “Nostáxicos da aristocracia”.

Ó chegar á nosa época encontrámonos cunha posta en escea da moda

ben diferente. Refírome ó período que se iniciou ó longo da década do 1980 e que chega dun xeito titubeante ata esta primeira década do século XXI.

A espectacularidade que se lle propuxo á posta en escea da moda coincidiu coa aceptación, en 1979, dos diseñadores de pret-à-porter polo sindicato da moda de París. Foi un feito político e comercial que implicou a aceptación da derrota da posición estética dos couturiers.

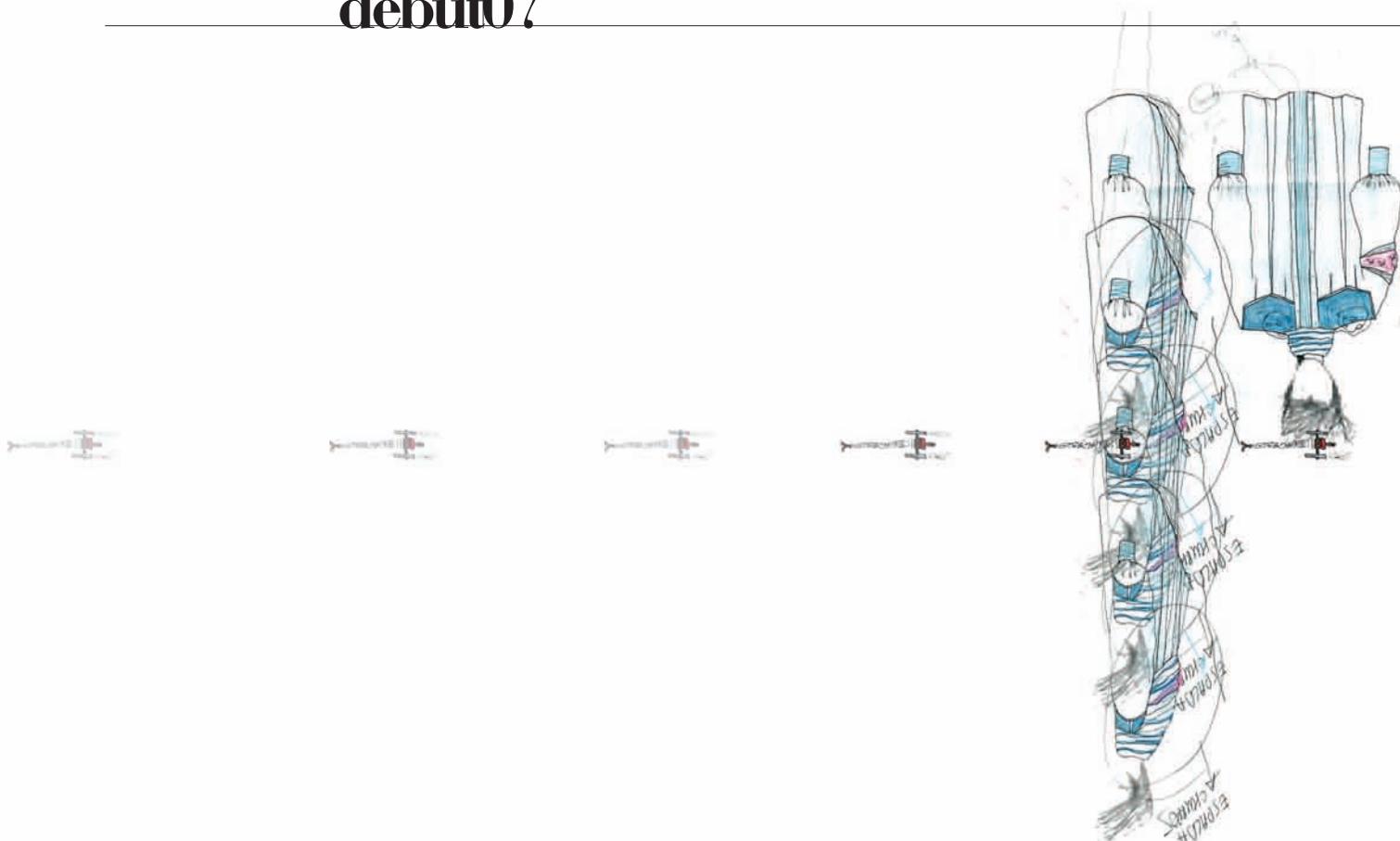
A televisión volveuse enton o reducto que antes ocupara o xardín libertino ou a festa tradicional e o orgullo burgués. Ocupouse de xerar unha estampa postal móvil donde os “deuses” da moda só se expoñían á súa posta en escea espectacular e especular alí onde o self lles proporcionaba suficiente retroalimentación para aislarse do que en realidade estaba ocorrendo na rúa e que aínda espían e vixían.

De feito, nas rúas das grandes cidades, a moda deixou de significar ese factor de unidade nas relacións dos suxeitos á polis e apareceu unha especie de réplica, no sentido telúrico, do que sucedía ou desaparecía das pantallas. Así, a cidade ata os nosos días. O “mundo” da moda refuxiouse sobre sí e renunciou tanto á expansión libertina (agora “disfrutan” os e as modelos que aparecen na publicidade) como á burguesa (inoperante e desaparecida): agora non o vivirás; veralo por tv e imitarás frustrada e abaratadamente os xestos que eles, falsos deuses, “eidolos”, nos mostran de cómo disfrutan o seu fragmento de emisión.

Fai tempo que veño dicindo que a pregunta pola moda e a súa posta en escea (a expresión que é a posta en escea, no referido á moda e ó “arte” que hoxe se desplega por feiras e galerías, confúndese nos nosos días co obxecto mesmo que se expón, facendo situar –por despilfarro– a crise no obxecto mesmo da moda) é en realidade a pregunta pola polis. ¿Vestímonos para eloxiar o vivir nas grandes cidades –eloxio á polis e a nós mesmos– ou máis ben somos presa da crise de identidade –ou sexa da noción de sincronía– e de concepción de desenvolvemento que padecen en silencio, hoxe, as grandes cidades? Se é así o “penso logo, me visto” triunfaría sobre o cogito moderno. Quizá tamén o cambio de paradigma de esta época da civilización

non sexa, e xa fomos avisados, máis que a falsificación textual dunha coma nunha sentença, logrando de ese xeito desactivar, cauterizar ou esterilizar ó cogito moderno. Se é así a falsificación será mínima, imperceptible, dunha mínima coma; aínda que ese paradigma en falso o padeza o mundo enteiro. ¿Padecer o cambio de lugar dunha coma? Sona extraño.

De todos xeitos, nestos días de cambio de realidade forzosa hacia unha nova forma de relación dos obxectos, impónsenos pensar qué institucións e tecnoloxías das que se serviu a modernidade merecen a pena pervivir ó cambio de período histórico. A moda foi unha institución interesante na modernidade. Quizá, e así o desexo, perviva. Aínda que xa haxa xente falando de post-moda. Dependerá de qué relación obteñan –ou impoñan– as novas cidades ó modo de vestir dos cidadáns.



MODA EN GALICIA. PRIMEIRAS NOTAS

crisrina varela

As modas nacen da cultura, pero quizais neste caso debería exporse como nace a moda como “creación”, xurdindo do territorio da manufactura e a fábrica, moitas veces tan afastada da cultura e a arte como confundida con el ou evolucionando cara a el.

...Antes o gusto mandaba na moda, agora a moda manda no gusto. Xa non se deixa un modo de vestir porque amola, nin porque o novo parece máis conveniente, máis airoso...

De xeito que a moda fíxose un dono tirano, e sobre tirano importuno, que cada día pon novas leis, para sacar cada día novos tributos...

BENITO JERÓNIMO FEJOO. Teatro Crítico Universal. Tomo segundo. Discurso sexto.

Desde a mirada actual na que os mecanismos, disposicións e sistemas da moda contaxiaron a toda a estrutura social e cultural, incluíndo, por suposto, o mundo da arte, resulta un exercicio de disciplina volver a vista a un período, aínda próximo no tempo pero afastado nos xeitos, en que a moda non era estrutura, nin espazo creativo, nin sequera modo (1) senón tan só un lugar de manufacturación que cubría unha necesidade básica do ser humano, a do abrigo. Un espazo afastado, en principio, de calquera outra pretensión ou reflexión estética, lúdica, sociolóxica ou de tantos outros ámbitos nos cales hoxe impuxo a súa estrutura.

A partir dos 80 a fronteira arte-moda parece ir diluíndose nun ámbito de creación menos compartimentado, produto da expansión do universo creativo a territorios non tradicionalmente concibidos como artísticos e, dalgún xeito, normalizando un proceso que xa viña fraguándose no ámbito do desenvolvemento da posmodernidade.

A disxuntiva de se a arte é moda ou a moda é unha arte, é un debate presente desde a instrumentalización dos procesos industriais no que con frecuencia se manexan os termos “arte aplicada” ou arte decorativa para delimitar a intervención do “creativo” ou o valor estético na contorna obxectual. Adolfo Domínguez, unha das figuras de maior calado do contexto delimitado como “Moda Galega”, fala da moda como unha actividade cun alto compoñente artístico, arte aplicada como máximo, nunca ARTE, para encerrar un modo de creación suxeito á escravitude da produción, o mercado de consumo e as restricións do proceso industrial. É un posicionamento

consciente e connotado que rompe unha lanza a favor de ensamblar a empresa téxtil co deseño de moda e que ten o seu arranque a principios dos 80 en Galicia coa posta en marcha de “Galicia Moda”, proxecto concibido por Luís Carballo, cuxa pretensión principal é aglutinar e dalgunha forma interrelacionar as distintas esferas da creación baixo o paraguas dunha marca, “Moda Galega”, que ademais de pór en relación os ámbitos do téxtil (moda), xoiería, artes plásticas ou arquitectura, debe conseguir vender e exportar aos mercados exteriores.

O concepto marca-país é un fenómeno cultural que xorde ao abrigo dunha cultura global de servizos e concíbese como realidade plural cuxo principal atractivo e potencia é a capacidade de imbricar distintos polos de desexo e convertelos nun todo que é máis que a suma das súas partes. Unha marca-país proxéctase a longo prazo, ha de ser necesaria e permanentemente actual e potenciar os valores diferenciais dunha cultura e o espazo no que esta se desenvolve. Unha marca única, atractiva, crible e sustentable de garantía e prestixio. Esta foi a estrutura que apoiaba a creación de “Galicia Moda” cuxo obxectivo non era crear un estilo moda galega, tal como sostén Kina Fernández “non hai un estilo que enlace unha marca coa outra”, o interese era máis ben concentrar os esforzos das distintas marcas que formaban parte do grupo (Cortemans, Caramelo, Florentino, D’aquino, Pressman, Unicen, Gene Cabaleiro, María Mariño, Chicha Solla, Olga, Makari, María Moreira, Mercés Fontes) nun obxectivo común de visibilidade exterior e viabilidade empresarial.

A viabilidade empresarial pasaba por un cambio de mentalidade. Ata este momento no sector téxtil as grandes empresas preferían non ter visibilidade de face ao cliente final, vender con outras marcas e centrar os seus esforzos na produción unicamente. Este, que era o punto forte do téxtil realizado en Galicia, que se situou no mercado como manufacturador de gran calidade, confirmouse como valor en decadencia cando se iniciou o proceso de externalización da produción que nestes anos comezaba a trasladarse a terceiros países onde a man de obra barata rebaixaba enormemente os custos de produción. Isto non facía senón evidenciar de novo a necesidade de, como sostíña Luís Carballo, establecer valores diferenciais nun sector

tremendamente homoxéneo no que se facía cada vez máis complexo vender un produto non diferenciado. O punto forte debía ser o investimento en intanxibles e estratexias de diferenciación.

Este proceso de redefinición do sector téxtil desenvólvese en paralelo ao estalido da movida viguesa, e a actividade do grupo Atlántica de creación plástica. Fernando Franco, xornalista do Faro de Vigo directamente implicado en todo este despegamento do proceso da creación en Galicia, fala dun “fenómeno” polo cal o resto dos ollos do país volvéronse a mirar a periferia desde a que espertaba unha aparente competencia coa produción cultural dos centros tradicionais de poder creativo e económico; Madrid e Barcelona. Galicia “sitio distinto” é o espazo onde se xestará un novo concepto de “moda atlántica” que permitirá o despegamento e a visibilidade exterior dun sector en reconversión que mantén un pé na empresa e estira o outro cara á arte-creación. É un período de velocidade, movemento, creatividade e creación en dose impensadas, que dá a entrada a un novo xeito de pensar a realidade do sector téxtil en Galicia.

Os 80 é o momento de despunte de moitas das empresas que na actualidade están en activo, a primeira experiencia dunha publicación a revista “Galicia Moda” onde aparecen imbricados a escultura, a xoiería, a pintura, a arquitectura, a movida musical viguesa, a literatura, a moda. Un momento no que se lanzan proxectos como a revista de tendencias Tintimán creada por Javier Moreda. Un momento no que se dan os primeiros pasos para regular a formación artística. Un momento xerme dun cambio nas bases do téxtil que posibilitou o espazo actual no que xigantes como Inditex conviven con medianas empresas recoñecidas internacionalmente; Florentino, Adolfo Domínguez, Roberto Verino, Purificación García, Montoto, Kina Fernández ou Gene Cabaleiro e con pequenos experimentos creativos que se sosteñen no mundo empresarial con produtos a medio camiño entre a experimentación artística e o vestido como Yobordo, A Canalla, Lapispa ou Reizentolo.

“Galicia Moda” foi a consigna dunha época.

Está por definir cal será a marca dos novos tempos.

A MODO DE PRESENTACIÓN. DEBUT 07

lola dopico

“En la planta noble del palacio Orfei, Mariano Fortuny lleva una túnica holgada, abierta en el pecho como el jubón de un caballero de mil quinientos. El palacio Orfei es el ámbito de la obra; el palacio Martinengo es la morada de Doña Cecilia. En la claridad desbravada y amarillenta de la sala principal del palacio Martinengo, Cecilia de Madrazo invita a Marcel Proust, con las últimas luces del atardecer, a un banquete de melocotones en plateles de cobre repujado, aguanosos y agridulces, con una copa de jerez, y unos postres de faraláes de pasta dorada y encintada, empolvorada con harina azucarosa. Cuando el atardecer claudica, y en la mesa apenas hay luz ya, Mariano Fortuny y Cecilia de Madrazo abren, como un hondo sagrario para los ojos de Marcel Proust, la tapa del baúl mayor. En la media penumbra hay un resplandor de ropa antigua y ceremonial: un terciopelo purpúreo, sangriento, con guarnición de granadas; otro terciopelo, de un denso color azul oscuro, y brocados, y rasos y tafetanes y sedas, con motivos de ramilletes o de boscajes antiguos que vibran como las alas de un dragón, rumorosas y suaves y membranosas en el palacio con fosquedades de caverna. Mariano Fortuny, de cara a Marcel Proust, en el crepúsculo marino y fuliginoso, se viste con una sotana de brocado ornada con un ramaje de oro”.

PERE GIMFERRER. Fortuny.¹

Terciopelos y brocados, tafetanes y sedas, aun vibrantes, aun rumorosas, evocadoras y deslizantes al tacto, extrañamente suaves, amortiguan ahora el rumor de las visitas en el palacio Fortuny. Pisar sus salones venecianos, transformados hoy en museo, nos atrapa sin remedio. En cada pliegue, en cada fragmento desgastado de las tapicerías de terciopelo, nos sumergimos en la emoción placentera de esta sensación de retorno, la misma que experimentamos cuando releemos un libro ya leído, o cuando volvemos a ver una película ya vista. No hay disfrute mayor que volver a ver lo ya visto, lo ya recorrido, lo ya leído, volver a reencontrar esa sensación ya experimentada, ya vivida, reencontrarnos, retornar a esos fragmentos, imágenes, siempre presentes en nuestra memoria, esas escenas e instantes que nos han marcado y sobre las cuáles decidimos volver con mayor o menor frecuencia para comprobar que nos acogen nuevamente.

Así que hoy decido volver al atardecer en el salón oriental del palazzo veneciano en el justo momento en el que Fortuny, en pie frente a Marcel Proust, se viste la sotana brocada mostrándole el delicado dibujo de ramas que se ha elegido para decorar el vestido. La poderosa experiencia del retorno nos permite a veces suspender el flujo del tiempo, pasado y futuro quedan abolidos en la emoción de un instante posible.

Podría parecer inapropiado este homenaje al retorno, al reencuentro, el ritmo de la moda parece ser otro; el de lo siempre nuevo inmediatamente transformado en “pasado”. Pero en la eventualidad como destino se atrincheró cierta permanencia oculta, cierta verdad encubierta en la superficialidad más expuesta, después de todo esa es la más extrema experiencia de la modernidad *en la que todo lo sólido se desvanece en el aire*.²

La moda, el universo de las tendencias actuales, está tejido con mitos, producto eminentemente cultural, sin que ello signifique

dejar de lado su importante componente industrial o su dimensión sociológica, el siglo xx ha sido el siglo de los diseñadores, de las actrices del cine convertidas en referentes del estilo capaces de lanzar una tendencia o de renovar una casa a punto de extinguirse, pero también hemos asistido al boom de las modelos transformadas las nuevas celebridades en iconos culturales, e igualmente hemos asistido asombrados a la cíclica aceleración de los *revivals* sin fin, las citaciones, actualizaciones...

La moda es cultura sin duda. Cultura urbana que crece y se desarrolla pegada al suelo de las grandes urbes, a los interminables trazados de calles asfaltadas y a los ladrillos que se elevan apilados, buscando ascender en verticalidad contra el cielo de Londres, de París, de Nueva York, de Tokio. Pero también es ante todo un sistema, un sistema con unas reglas bien constituidas y unos códigos que ejercen fuertes restricciones, esto que en sí mismo parece una constatación simple, nos aleja, si lo asumimos como cierto, de cualquier apreciación, por otro lado tan común, que otorga a la moda atributos basados poco más que en la improvisación, la desbordante imaginación, la creación sin más, etc... Poco o nada hay de espacio para lo puramente caprichoso como nos dijera Barthes *“...la moda está estrictamente codificada. Es una combinatoria que posee una reserva finita de elementos y reglas de transformación. Cada año se recurre al conjunto de rasgos de moda al objeto de configurar un conjunto con sus propias restricciones y reglas, como la gramática”*.³

Conocer esas reglas, apropiarse de ellas, ya sea para cumplirlas o para violentarlas es de obligado cumplimiento para aquellos que deciden encaminarse profesionalmente al mundo de la moda, comprender su multidimensionalidad, que conecta este ámbito con el arte, con la sociología, con la industria, la comunicación, la economía. Pensar en términos únicamente de la volubilidad de los “caprichos de las modas” sería caer del lado de la ingenuidad más absoluta.

Construir un lenguaje propio (el estilo) a partir de la interiorización de una gramática común (el sistema) esa es la labor del diseñador. Hemos dedicado los últimos tres años a construir las condiciones y el contexto apropiados para aprender y para transmitir el conocimiento preciso, una metodología que permita analizar e incorporar esta gramática y que ayude a poner en pie los primeros tramos de una subjetividad bien constituida, necesaria para enfrentar en soledad el proceso creativo y que es compartida por tantas formaciones de carácter artístico. Después de todo Moda en su sentido más arcaico nos remite etimológicamente a la acción de elegir. La decisión, la elección constante y constantemente reformulada es la labor del creador de moda, por lo tanto es la subjetividad informada, nutrida la depositaria de su capacidad para dar respuesta al interrogante que surge cada nueva temporada como punto de arranque del sistema. Las fuertes implicaciones a nivel industrial de este sector que se hayan en continua transformación, desde los procesos de patronaje, confección, acabados a la importancia clave de la identidad de marca, la logística, el mercado exterior, etc... forma parte del “oficio” que el estudiante que se esta formando tiene que conocer en su camino al ámbito profesional; ahora bien hay otro discurso que es subyacente a toda la realidad industrial que es imprescindible para un creador de moda y que pasa por la construcción de un discurso propio en dialogo constante con la realidad en la que se asienta el sistema de la moda.

Querría poder hablar sobre la relación del arte y la moda, más allá del histórico debate entre eternidad y eventualidad, me gustaría también acercarme brevemente a la relación con la ciudad de

ambas disciplinas, la fagocitación de lo urbano como sustrato nutriente común, también seguir el sutil trazado que conecta la moda y el cine, dos formas culturales urbanas que son el espejo privilegiado de la ciudad moderna, manteniendo un equilibrio retroalimentado, todo ello forma parte lo debatido en múltiples ocasiones en el contexto de las relaciones entre docentes y alumnos, en la conversación a varias voces, dilatada en los tiempos y en las intensidades que se configura en un proceso de formación y que resuenan entre las paredes de las aulas. Sin embargo en este contexto es más oportuno y creo que me corresponde poner de relevancia el significado, el sentido que adquiere en una sociedad como la actual, recorrer el camino que conduce del lado del consumidor al lado del productor.

En un mundo plagado de imágenes listas para consumir ¿cómo ha de ser el proceso para enfrentar el hecho creativo? ¿para construir nuevos productos visuales, vestidos, objetos... destinados a desaparecer a gran velocidad, a extinguirse como destino? Nos enfrentamos a un proceso sometido constantemente a lo efímero, marcado por el aquí y ahora y esta realidad que quiere ser asumida, desde una reflexión ética estética.

Hemos ido tramando un espacio formativo de calidad seleccionando los referentes y los modelos que podían mostrar una idoneidad en su funcionamiento. Buscando las complicidades necesarias, hemos sido capaces de crear un primer modelo. No hemos llegado al final de nada, estamos al principio del proceso pero tenemos un prototipo del que nos sentimos orgullosos para presentarlo. Poner en pie la estructura de esta titulación ha sido el proyecto profesional más estimulante que uno pueda desear, la implicación del profesorado, que ha ido incorporándose, su compromiso profesional y personal ha sido tan sorprendente que únicamente puedo mostrarme agradecida.

Nos presentamos ahora en público, presentamos a la primera promoción de diseñadores, y con ellos todos nos exponemos en este "debut".

Gabriel Chanel en 1906 mira de frente, directamente al objetivo de la cámara que la va a retratar, levemente apoyada sobre el tronco de un árbol en un paseo de Vichy, con las manos a la espalda y la chaqueta abierta, no está sola, Adrienne Chanel la mira a ella, sus vestidos no difieren de los que podemos ver en otras imágenes de época pero aun así hay una algo leve, una diferenciación, insinuada apenas, que nos habla de un estilo propio, una cierta "gracia" aun sin cristalizar completamente. El privilegio de asomarnos a un instante previo, asistir al momento pre-existente, en el que Gabrielle Chanel aun no es Mademoiselle Chanel, ser espectadores excepcionales de lo contenido en esa instantánea en la que ambas hermanas aparecen con trajes a estrenar recién cosidos con sus propias manos, como tantas muchachas que se confeccionan su propia ropa, aun no existe Chanel sin embargo ya está ahí la gramática preexistente, los primeros ejercicios de fraseo de un estilo propio.

Nuevamente asistimos como privilegio a un momento inaugural en su sentido más exacto, el de dar inicio a una cosa con solemnidad e incluso aprovechando sin pudor el sentido más arcaico de la expresión, en presencia de los augures, quince estudiantes, diseñadoras ya, van a poner bajo los focos su primera colección, su primera propuesta con la que atravesar el umbral, infinito e instantáneo a un tiempo, del momento iniciático. Miran de frente al objetivo y son miradas.

Mónica Bastón, Alba Blanco, María Díaz, Sarai Fernández, Isabel Lorenzo, Yolanda Mariño, Menchu Mora, Mariel Retorta, Amai

Rodríguez, Anabel Sánchez, Paula Solveira, Tania Tengido, Rebeca Troitiño, Andrea Valero y Miriam Villaronga han sido capaces de mirar con sus propios ojos. Cada una de estas propuestas, aun en muchos casos compartiendo una base de referencia común e incluso pautas de dirección compartidas, han sido construidas bajo claves de estilo, de una marcada identidad consiguiendo abstraerse y condensar el sentido por lo pequeño y por lo grande por lo fuera de formato. El carácter experimental ha de primar sobre cualquier otro en este momento, la innovación y la especulación formal es ya no el lujo que se consiente el estudiante de diseño sino el deber, la obligación y la responsabilidad para el diseñador. El ámbito del diseño de moda, o del cine, o de cualquier forma de expresión que tienen aparejado una industria tras ella tiende a generar formatos muy marcados, las colecciones de invierno y verano, las duraciones no superiores a 90 minutos de las películas comerciales, etc. Mantener la tipología de la fórmula se vuelve obligado en el ámbito de la producción, en la industria, pero hemos de ser capaces de mantener espacios de experimentación, ha de existir cierta flexibilidad que es la que nos otorga el territorio de la indagación, conceptual y más abstracta, que renuncia o no asume *a priori* la repetición de la fórmula, de lo que ha de parecerse infinitamente a sí mismo, reproduciendo una y otra vez su propio formato. Ese territorio de la moda que se permite declararse una "forma pura"⁴ es clave desde el contexto de la formación de un creador, es ahí donde la moda se toca con otras expresiones artísticas como la literatura o la pintura, cuando se consiente asumir los códigos de lo artístico. Es en ese punto de interrelación con otras formas artísticas donde se produce un contexto nutriente clave para el diseñador que se está formando, Una base de referencias que ha de ser permanentemente alimentada, hemos de dotar de herramientas a estos jóvenes creadores para aprender a alimentar ese universo personal y a entender que su mayor valor en cuanto creadores de moda reside ahí, en su capacidad de ampliar los límites, indagar en lo no ensayado aun. La capacidad de reinventarse es la esencia del sistema que busca su permanencia, atreverse a pisar suelo inexplorado es la labor del creador.

La referencias de los proyectos fin de carrera hay que buscarlas en el cine, en la arquitectura, en el arte. Los directores de los proyectos seleccionaron una serie de líneas de trabajo base, temáticas de partida en torno a las cuáles los estudiantes debían ser capaces de concentrar las líneas maestras a partir de las cuáles edificar su propuesta.

No olvidemos que el origen de la moda hunde sus raíces en el romanticismo y camina de la mano de las actrices y actores, el mundo del teatro quería dotar de autenticidad sus interpretaciones, fruto de lo cual pintores y dibujantes se lanzaron a buscar la verdad histórica de las apariencias, vestuario, decorado, mobiliario, accesorios, en suma aquello que se denominaba "costume".

"Costume", películas, libretos, arquitecturas, salones, museos, pinturas, fotogramas, este es el sustrato donde el creador va a revolver, a hundir sus manos como en un enorme baúl del que extraer los fragmentos de la composición, texturas, colores, ambientes, ficciones... Catherine Deneuve es el mito francés por excelencia, tan francés como la casa Dior, como Yves Saint Laurent, como la Tour Eiffel inunda la pantalla desde los fotogramas de *Belle de Jour* este ensayo filmico tan francés también, aun de mano de Buñuel que ha servido de telón de fondo para un importante grupo de proyectos fin de carrera. El personaje de *Sévérine* inquietante por su transito de la perversión al recato queda condensado entre la delicadeza y la dureza elegidas como ejes de articulación por Mónica Bastón para su

escenificación de ese dialogo imposible entre dos rostros, el del bien y el del mal, que se confunden en uno. De la inocencia a la deprivación sin discontinuidad, sin alardes, con superficial simplicidad, como la que cristaliza en la aparente ingenuidad y pureza construida a través de lenguaje de Alba Blanco. El universo surrealista de la trama buñueliana preñada de referencias psicoanalíticas y sociológicas con las que construye el personaje de *Sévérine* y que se encierran con igual potencia en las piezas lacadas y en los tocados de visón que Isabel Lorenzo crea en forma de una doble versión apta para madres e hijas atrapadas en una narración freudiana. El sonido de las cencerros referencia el umbral entre realidad y ensoñación a lo largo de la película hasta que finalmente todo se ve invadido por su incesante resonar que acompañan definitivamente la locura de *Sévérine*, este fetiche sonoro es empleado como elemento narrativo en la propuesta de Sarai Fernández que conjuga en su propuesta la elaboración cerámica de las pecheras, resueltas por piezas de porcelana, con la pureza cromática del blanco y el negro. Frente a la austeridad de las referencias cromáticas del anterior el proyecto de Yolanda Mariño construye un dialogo a veces apremiante y por momentos de una elegancia fría y distante, de un cromatismo complejo, turbador con la tensión del deseo implícito en la mirada buñueliana. En la propuesta de Paula Solveira sin embargo es la propia potencia simbólica de la propia Catherine Deneuve la que se evoca. Personaje icónico de la moda francesa Catherine es prácticamente el alter ego de Saint Laurent, es un ejemplo de fusión entre una casa de costura y una actriz que generaron desde los años sesenta una concepción única del chic francés que es susceptible de ser reinterpretada bajo perspectivas muy diversas como la utilizada en el proyecto de Menchu Mora de marcada raíz pop que no desvirtúa sin embargo una encarnación de estilo operativa y reconocible.

Voluntad arquitectónica se intuye en el trabajo de Andrea Valero y sin duda en la propuesta de Miriam Villaronga en la que el dialogo de planos y elementos compositivos nos devuelve a la arquitectura más clásica de la primera mitad del siglo XX, de igual modo que en la propuesta de Ana Belén Sánchez asistimos a un desafío constructivo, un virtuosismo en la estructura, en el patrón que pretende desafiar los límites impuestos por el soporte corporal. Finalmente los proyectos de Tania Tengido, Rebeca Troitiño, Amaí Rodríguez, Mariel Retorta y María Díaz pertenecen a una ciudad concreta, Londres y a una casa en el número 13 Lincoln's Inn Fields. Ellas han abierto las puertas de la casa museo de Sir John Soane, insigne arquitecto neoclásico profundamente atípico, importante coleccionista de arte y objetos que disponía como una biblioteca de formas, abierta a sus estudiantes y que hoy en día permanece con idéntica disposición y uso. Soane de un marcado carácter esotérico e influido por el uso de la luz en el gótico como elemento fundamental hace en sus edificaciones un uso de la luz capaz de disolver las formas, de un modo semejante trabaja su colección Tania Tengido, a través del troquelado y del plegado va construyendo una estructura casi ausente en función de su relación con la luz. En la propuesta de Amaí vemos mucho de la fina ironía de Soane desarrollando un estilismo que casi pudiera parecer un muestrario de posibilidades que conecta sobre manera con la pasión por la antigüedad de Soane expresada a través de su predilección de un romanticismo de ruinas. En las propuestas de Rebeca Troitiño y de Mariel Retorta vemos una recreación bien distinta de la relación del registro más british en relación con la dimensión de la naturaleza, trabajos que se contraponen de forma evidente con la sobriedad sin concesiones de la propuesta de María Díaz que nos retrotrae a ese sentido de lo estricto, de la contención victoriana.

Cada proyecto condensa una y varias ficciones, una y múltiples realidades. Acompañar a estas estudiantes hasta aquí ha sido un placer y un privilegio. En primer lugar quiero agradecerles a ellas su voluntad de abrirse al mundo, de aprendizaje y autoexigencia. Naturalmente a todos los profesionales, docentes, colaboradores, personal de la universidad, administrativos, compañeros que han participado de esta experiencia y que forman parte del tejido final, cada puntada, pecando de abuso en cuanto a analogías textiles, ha sido necesaria e igualmente valiosa.

Para finalizar quiero acentuar la importancia que para esta titulación ha tenido la plena colaboración de todo un sector industrial y un ámbito institucional. Desde la Universidad de Vigo se ha hecho un gran esfuerzo pero no habría sido posible sin el apoyo estratégico y desde el primer momento del Ayuntamiento de Pontevedra, la Diputación de Pontevedra, Fundación Caixanova, Cámara de Comercio de Pontevedra, así como la implicación de ATEXGA y de la Consellería de Industria. Muchas han sido las complicidades que hemos ido encontrando en la empresa a través de entidades como TexVigo, o de forma relevante la Asociación de Industrias de Punto y Confección (Lugo, Orense y Pontevedra) y Atexga, que hoy ofrecen Premio extraordinario Fin de Carrera y empresas del sector de la confección textil como Rafael Matías de que ha querido proponer y dotar una "Mención Especial" del Jurado. Muchas son la empresas que han colaborado en la elaboración de los proyectos fin de carrera desde prestando material, maquinaria, complementos, etc... En este sentido quiero subrayar la implicación de Sargadelos que sin pertenecer al sector ha abierto sus puertas a esta escuela mostrando una alta sensibilidad al propiciar una colaboración con el centro. No quiero olvidar tampoco todas aquellas empresas que han querido participar de nuestro proyecto de forma muy importante al acoger a nuestros estudiantes, en su período de prácticas, dentro de sus departamentos de diseño, encontrado un apoyo muy importante para la realización de sus proyectos, la posibilidad de participar o desarrollar una colección que se verá en la calle o en algún caso su primer contrato. Adolfo Domínguez, Agatha Ruiz de la Prada, Arbitex, Katty Xiomara, Caramelo, Antonio Pernas, María Mariño, Lydia Delgado, La Casita de Wendy, D-Due, Poti-Poti, Jesús del Pozo, Purificación García, Pedro Novo, Teatro Abadía, Reizentolo, Jesús Peiró, Burberry han sido las primeras en abrir sus puertas. Estamos seguros de que esta lista irá creciendo con los años, amigos y colaboradores que serán participes de este proyecto que está al inicio de su andadura, con la ilusión, el nerviosismo y las amplias expectativas del que avanza con seguridad hacia un esperado y acariciado "debut".

¹ GIMFERRER, Pere. Fortuny. Círculo de Lectores. 1987

² BERMAN, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Siglo XXI editores. 1997

³ BARTHES, Roland. El sistema de la moda y otros escritos. Paidós comunicación. 2003

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

NOTAS SOBRE EL DESNUDO (A PARTIR DE HELMUT NEWTON)

alberto ruiz de samaniego

Para comenzar, diremos que Helmut Newton es, efectivamente, un autor clásico, pero no en el sentido de que su figura sea ya irrenunciable dentro de la historia de la fotografía de moda del siglo XX, sino en la medida en que su lectura del género del desnudo –por otro lado absolutamente identificable– no se aparta de la tradicional visión de lo que podemos llamar, con Pierre Klossowski, la “bella desnudez”.

Hay un autoexhibicionismo de la mujer que es inherente al desnudo tradicional y que Helmut Newton lleva con insistente insolencia hasta el límite mismo de su expresión. Si toda la pintura clásica del desnudo se podría situar bajo el complejo del desvelamiento, éste alcanza su cenit, y acaso también su elaboración ya infranqueable, en la poética del fotógrafo berlinés. Como si en su obra produjese la culminación formal del género y al tiempo, y con ello, provocase su disolución; como si sus imágenes se situasen consciente y peligrosamente en la mayor proximidad posible respecto de una franqueza, una inmediatez imperiosa y un descaro que delimitarían, definitivamente, la total ausencia de todo principio o juego de desvelamiento, en favor de otro dispositivo donde ya no intervendría esa específica emotividad del secreto, la elusión y la revelación que caracterizan al tema desde sus orígenes.

Helmut Newton no varía, desde luego, los puntos expresivos clásicos de referencia en su visión del cuerpo femenino. Apreciamos de este modo en sus imágenes cómo su temperamento acentúa zonas por decir así tradicionales en este tipo de posados: la espalda, el cuello, los senos, las nalgas, especialmente unas muy largas piernas –a menudo cubiertas por medias negras– y las rodillas, los muslos, las corvas, el pubis. Apreciamos también cómo estas zonas son revalorizadas por toda una serie de actitudes de mirada y de movimiento, o más bien de su falta (a Newton le seduce sobremanera el reposo, la laxitud, la inercia, la desgana –ahí donde trabaja el límite de la absorción del modelo del que tanto partido había sacado la pintura de interiores del XVIII francés, con Chardin a la cabeza–); y notamos, también, cómo intensifica esa glacial dramaturgia como de *tableau vivant* mediante la posición de la mujer de espaldas. Singularmente, con la colocación del cuerpo de la modelo por así decir enhiesta, enfáticamente en pie; cuerpo dominador y rotundo que se revela en una hierática interpelación estatuaría cuya mirada directa y fría –una mirada acaso vaciada de toda significación, una pura presencia animal, diríamos– se confronta abiertamente con la escopia turbia, sumamente interesada y quizás algo culpable del espectador (a veces mediado en reflejo especular por la figura del propio artista–*voyeur* en acto de culminar el proceso fotográfico). Un espectador, en todo caso, que permanece captado, capturado y fijado hipnóticamente por la potencia medusea, entidad de lo imposible–apetecible y a la vez peligrosamente voraz de esa carne

expuesta a través del turbio ritual fotográfico elaborado entre el autor y su modelo.

Porque no es sólo que la modelo manifieste claramente su consciencia de estar siendo vista –con lo que manifiesta, por tanto, haber superado ya todo posible juego de la ocultación, esa dimensión más íntima en que, por ejemplo, podría aprovechar, como a menudo sucede en el género, para verse ella misma en el secreto– sino que, aún más, abandonada de esta forma –como quien dice sin culpa, miedo, postración ni inocencia– a una eventual indiscreción, ella misma ha prescindido además de cualquier pudor, de toda necesidad de ocultamiento y de no hacerse ver. A favor ahora de una suerte de inventario morbosos, prolijo y abierto de la carne que se asemeja indudablemente a una pura exhibición de una presencia nuda –entre artificial y animal por lo que ambas dimensiones tienen de ahumano–. En ese proceso, el intercambio económico o la transacción que habrá de concretarse, o mejor: de liberarse en la pura pulsión inmediata o sino en la nada, la evaporación y el humo mismo de una fantasmagoría en tránsito que surge y se anula como una diabólica exhalación, parecen formar parte de la lógica más natural de su cumplimiento.

O tal vez no, y simplemente (¿en verdad, simplemente?) nos hallamos ante una sinuosa argumentación de orden extrañamente teológico en la que el fotógrafo nos propone la aparición de una diosa, un puro espíritu del sexo que ahora ocupa el lugar que ha dejado vacío un cuerpo concreto, el de la modelo en cada caso, que ahora, y por eso mismo, no preserva más que su rotunda vaciedad o su irreductible carácter ficticio y simulacral, ella que no es más que la mera superficie de proyección de un *eros* tremendamente ávido y tortuoso, el del *voyeur*–demiurgo llamado Helmut Newton que actúa, en fin, por todos nosotros, haciendo surgir de una casi nada o una ausencia, precisamente, la encarnación displicente, sumamente deseable y majestuosa de la fuerza abismática de la carne, cuando es tomada, como en este caso, por el imperio de la imaginación (por sobre cualquier realidad).

Si ello es así, la obra de Helmut Newton no retrata a ninguna identidad, sino que se consume en la pérdida misma de todo principio identitario, en una suerte de ceremonial que, como manda el canon, no puede más que derivar en una deriva ritualizada de repetición extática tras la cual habrá de aflorar la aceptación de la fuerza del deseo como la creadora del juego en que se manifiesta y se hace posible la vida misma.

La poética representacional de Helmut Newton es, en este sentido, el del ritual y la ceremonia sagrada (de sexo, escopia y, acaso, destrucción–consumición–consumación del objeto amado) de una terquedad y una estaticidad pasmosas, frente a la casi infinita variedad que el género prometía desde sus orígenes míticos, culturales y legendarios. Por eso no ha lugar aquí ya para la sorpresa, o para el pudor, ni siquiera para el desarrollo, por ejemplo, de una acción violenta de arrebatada posesión o desnudamiento. Todo parece haber sido ya consumado en su universo, todo cristalizado en una pura presencia de nudez total y absorta en donde ya no hay sitio –ni tiempo– para sugerir ningún desarrollo, para propiciar el desenvolvimiento de toda la serie de protocolos que circunscriben, por caso, la transición del vestido al desvestido. En estas imágenes no hay pretextos, todo es franco, obscenamente natural y abrupto. Porque no

debut07

hay más reino que el de la exigencia de la desnudez total, bajo cuya soberanía todos los temas son abandonados, incluso el de la misma vida singular, específica, cotidiana, dejada ahora absolutamente de lado en favor de un radical desnudo sin excusa y sin porqué, sin mediación ni causalidades.

La historia del desnudo tal vez sea, así, la del abandono progresivo de la naturaleza legendaria (escenas amorosas y pastoriles entre dioses y hombres) a favor de su interiorización en la vida cotidiana (por ejemplo con Fragonard, con Delacroix y Manet, con Courbet y Renoir) hasta alcanzar, finalmente, el vaciamiento extraño de la absorción newtoniana: el cuerpo de la modelo encriptado en un espacio sin respiro, constituido tan sólo para evidenciar e implementar el desvelamiento absoluto e incluso molesto, asfixiante, del desnudo (he ahí la necesidad y la función de los espejos, los complementos, los sofás, muebles y camas, las botas, alfombras y las pistolas: tan sólo configurar el escenario perfecto para un ritual –exigente, exhaustivo, abrupto, morboso por directo– (del imaginario). Allí donde la dramaturgia se arriesga en un *falso interior* en que la desnudez ya no puede ocultar ningún inasible secreto, sino exhibirse ella misma como el objeto final y postrero, radical e intratable, insofocable, de la vida misma.

Ciertamente, Newton gusta de encerrar sus rituales escópicos en un interior herméticamente cerrado que no hace más que intensificar la presencia inesquivable y voluptuosa de la carne. Ningún efecto (por ejemplo lumínico) nos permite asimilar estas escenas con cualquier aspecto natural o ambiental. No hay anécdota, como no hay historia, en realidad, ni contexto específico en donde situar estas maquinaciones. Aquí no existe nada al aire libre, como tampoco se nos muestra la desnudez al modo de algo secreto –o prácticamente inatendido– en lo abierto, por ejemplo, de un paisaje (como un desnudo acostado en la selva, o al borde del mar). No. Ni siquiera esa desnudez suprema emerge desde la oscura intimidad de la habitación, como si despertase esa su animalidad erótica de entre los recodos secretos de lo visible y por emergencia y prestigio de las potencias del cuerpo (un poco como sucede, singularmente, en los desnudos de Balthus). En Helmut

Newton la desnudez de la carne es total y absolutamente dada desde el principio y como único principio. El desnudo no ha de ser captado, o entrevisto, o perseguido, *el desnudo es*, existe antes que nada –imperturbable y ahistórico, como un dios ancestral y atávico– y se da, se muestra o exhibe impune en su natural *estar* o sobrehumana presencia, en una suntuosidad y fortaleza que es la del cuerpo total y pleno, pero al tiempo la de un cuerpo que es, por así decir, captado –ahora sí– como *por afuera* o más allá de la mujer en que se encarna. No desde dentro de ella sino, por así decir, por encima de ella, despojándola de su natural existencia, de su persona histórica y sus avatares, ahora neutralizados. Instaurándose en ella: tomando posesión de ella.

Es éste y no otro el momento animal de su presencia corporal. No se trata, por tanto, de ningún sentimiento narcisista por parte de la mujer, ni siquiera de un gozo de su propia corporeidad, sino más bien de la máscara de una conciencia del propio vaciamiento al que la pulsión misma de la carne incita, y que no deja de provocar el estado de vigilia extático y fascinado del fotógrafo. Nosotros, como él –tal vez como la modelo misma– estamos como ante la emergencia de otro mundo, en el que nada se comunica en verdad, si no es la incomunicable experiencia de la desnudez radical instalándose –poderosa, arrebatadora en su gélida virtualidad– en nuestro presente.

La emoción misma del desnudo, y su noción también, no son sino esa neutralización que provoca sobre nosotros, en nuestro dominio y mundo. Por encima de todo compromiso ético y social ella se impone como un hecho primitivo y violento, por siempre consumado más allá de cualquier interés o connotación específica. La violencia de la mirada proyectada sobre la desnudez no es, pues, más que un rescoldo de esa radical expropiación que en cada imagen ha reconstituido imaginariamente el fotógrafo Helmut Newton. Esa y no otra es la turbación que hallamos en sus imágenes. Aquí, como diría Klossowski, el contemplador encuentra, como en una reminiscencia, la referencia de su propia turbación en la experiencia del Otro, el artista, que es el otro por excelencia, y que por su testimonio aporta al contemplador el comentario de una emoción común y que, sin embargo, a nadie en concreto pertenece.

proyectos 3º SECRETOS DE UN ESCRITORIO INGLÉS

Si abrimos las puertas de un “cabinet” en la casa museo del arquitecto inglés Sir John Soane podemos encontrar los gravados de las cárceles de Piranesi.

Y estos secretos aparecen de forma latente en la mayoría de los proyectos con los que finalizan sus estudios estas 15 alumnas de Esdemga.

Los secretos también de Belle de Jour, los secretos en forma de superposición de texturas o una puntilla extraña congelada en el cuello.

También hay extraños espejos en las esquinas de una de las salas de la casa museo, entre restos arqueológicos, entre la decoración abigarrada, si alzas la vista ves los espejos redondos en las cuatro esquinas.

Espejos, como en la vida misma.

proyectos 2º FRÁGIL, TODAVÍA

¿Se puede tener miedo de un abrigo? ¿miedo a un cuello almidonado? lo sentimos viendo a Robert Mitchum en “La noche del

cazador”, una de las referencias de las alumnas que realizaron su proyecto en el segundo curso de Esdemga, (junto con las referencias a la austeridad de los menonitas). En estos proyectos observamos el producto de una investigación formal en la estructura de un objeto frágil, todavía.

damián ucieda

El fotógrafo Damián Ucieda (A Coruña, 1980) formado en la Escuela Massana y en el Edinburgh College of Art, colabora con

ESDEMGGA en este primer número de Debut07 con un proyecto fotográfico en el que subyace el potencial narrativo de la ausencia, de lo que no se dice, los personajes al borde de una historia, entre el silencio.

MODA Y PUESTA EN ESCENA

oscar scopa

Esta noche quiero hablarles sobre la relación que existe y subyace entre moda y puesta en escena. Seré un tanto esquemático y un poco anecdótico. Es la forma de disparar los modos de esta conferencia. La relación entre moda y puesta en escena no podemos agotarla hoy. Si bien ciertos trazos significativos nos permitan verificar el recorrido que ha tenido esa relación a lo largo de la modernidad.

Si ustedes se fijan en la palabra *mode(rno)* ya se incluye la palabra *moda*. Esto es más cercano en otras lenguas como el inglés y el francés. Lo cierto es que “*mode*” se constituyó como la expresión del objeto escénico de la modernidad. Este es un problema de peso. Un grave como se decía antiguamente. Tanto como fueron apareciendo a lo largo de la modernidad las vías que se adoptaron como signo identificador de clase, de posición frente a la religión, al trabajo o a la Revolución (francesa e inclusive soviética), las modas de la moda sirvieron al instrumento de control, clasificación y vigilancia de la modernidad y, también, de extravagancia o esplendor escénico del ideal de la Razón moderna que nos prometió “vivir como dioses”, en esa inversión que ya el siglo XVII lanzó en la escritura de Sorel: “el rey de los dioses sigue la ‘*coustume*’ de los grandes Príncipes”; acabar con la costumbre medieval y transformarla en una nueva costura.

La moda, contrariamente al decir genérico, no existió “desde siempre”. Hasta que la modernidad puso en cuestión central el tema del sujeto, la moda no tenía entidad. Es más, esa palabra “*moda*”, a la que le suponemos su aparición en el nombre de una prenda masculina del renacimiento italiano, toma cuerpo extensivo en la escena urbana o palaciega sólo con la aparición de la derivada que generó el “*pienso, luego existo*”.

Hasta ese momento las leyes suntuarias, que comenzaron a dejar de promulgarse en los países protocapitalistas hacia principios del siglo XVIII, eran las que regían el orden y el consenso del modo de vestir de una ciudad, una región o un pueblo. Hasta allí, y en base al derecho de la costumbre, era imposible la moda. A una judía, una lombarda o una véneta del siglo XV no se le ocurría vestir con otros atributos vestimentales que no fuesen asignados por la costumbre y las leyes suntuarias de la república de Venecia. Podemos irnos más atrás, a Tucídides, y leemos que el vestir de un pueblo o una ciudad era un signo y una figura que representaba el ser mismo, la unidad, de determinado pueblo.

La irrupción de la modernidad, a mediados del siglo XVII, como les decía, no sólo se adecuó al planteo del cogito cartesiano sino que lo extendió: “*pienso, luego me visto*”, podríamos decir.

Los inventores de ese período de la humanidad –que se cerró con los campos de concentración nazis y la bomba sobre Hiroshima y que pervivió dando tumbos hasta mediados de la década de 1970 y la crisis del precio del petróleo– al asumir un nuevo paradigma, tendente a su extensión y aplicación, necesitaron una nueva puesta en escena que representara la energía del nuevo vínculo de los objetos. Esta nueva puesta en escena no tuvo un solo escenario ni una única vertiente.

Si hasta la modernidad la vestimenta pertenecía al orden de la ciudad, si hasta aquel entonces la ciudad pertenecía a Dios, valedor del paradigma del oxímoron trinitario, las vestimentas, por lo tanto, también le pertenecían. Así, el orden del pudor formaba parte del orden divino de la ciudad consagrada. Asimismo, ese orden vestimental –que antes de ser cristiano recorrió el ámbito del orden de todos los pueblos de la antigüedad de los que tenemos testimonio– permitía que la diacronía de la ciudad no conociera efectos de la puesta en escena moderna como el llamado “*mal gusto*”, designado así por los detractores del gusto ajeno, tal como bromeaba Oscar Wilde.

Por lo tanto, entramos en la modernidad de la mano del “*gusto*”, perviviente de la doctrina renacentista italiana. Esa responsabilidad que asume la modernidad, “*pienso, luego me visto*”, va a tener su desencadenante final y terminal en el “*pienso luego, me visto*”. Pero para que eso ocurriera debemos llegar al siglo XX tardío. Aún en el siglo XVII el modo antiguo de vestirse-de-ciudad convivía con las primeras excentricidades de la moda en los salones culturales que luego preocuparían a Montesquieu. Esta nueva realidad, moderna, insisto, no se conformó de cualquier modo: el vestirse-para-la-ciudad era una responsabilidad, un derecho, que asumieron los primeros modernos, aunque aún no se llamaran así en la Francia ilustrada, ya que es el recorrido de Francia el que nos permite seguir e interpretar con más claridad los avatares de la moda mientras existió como responsabilidad, derecho, en la ciudad.

Debemos aclararlo: la moda ha sido desde su gestación urbana. En el medio rural y comarcal siempre ha imperado la costumbre, la “*mor*” constitutiva de la continuidad cultural prototípica del mundo agropecuario.

Madame de La Fayette nos remite el esplendor de la galantería, la magnificencia y, en definitiva, de los juegos del amor, al reinado de Enrique II de Francia. También en la modernidad el amor y sus juegos comienzan a independizarse, en una minoría constituyente, del orden divino: el orden de los nuevos placeres, hasta podríamos decir de la catalogación de esos placeres, encontraba en la vestimenta parte de sus juegos eróticos. Las novelas eróticas de fines del siglo XVII y del XVIII prerrevolucionario nos lo atestiguan. Los vestidos, por lo tanto, debían contribuir, en esas minorías de salón, al aumento, comprobación y obtención de placer mundano. Nos volvemos a encontrar, por lo tanto, con uno de los problemas modernos de la moda y su puesta en escena.

Esas minorías que comenzaron a constituirse en la segunda década del siglo XVII, fundadoras de la I internacional –anterior a la liberar o la comunista– se llamaron libertinos. La palabra libertino no tenía el valor actual, también cayendo en desuso, sino que implicaba complejidades ideológicas que se desarrollarían a lo largo del siglo XVIII francés e inglés y que aquí no analizaremos.

Los libertinos, esos jóvenes aristócratas cansados del peso del barroco, se abocaron a una práctica y extensión que permitiera reproducir un modo de vida semejante al de los dioses. En el siglo XVII los dioses se estaban redescubriendo, o sea retraduciendo. Redescubrieron los excitantes “simulacros” romanos y las desencadenadas fiestas en honor a la diosa Flora: la fiesta de la Floralia, los juegos florales. También redescubren ese extraño modo que tenían los dioses cuando hablaban entre sí, ese extraño modo de concebir el valor de sus ropas.

Para desarrollar su aventura cognoscitiva eligieron construir jardines, hablar y escribir de un modo exótico, buscaron modos de refinamiento extraeuropeo en el llamado “lujo asiático”, comenzaron a vestir y comer de modos que les hicieran sentirse semejantes a los dioses. La afectación de un Marivaux, Fragonard o Crebillon, tiene su nota dominante en ese intento de reproducir y disfrutar la vida de los dioses. Una diferencia que, en el mundo laico, se daba por primera vez en la humanidad conocida. Como aquélla era una religión desactivada la profanación se debilitaba.

En los tiempos clásicos los dioses se vestían de dioses; en los tiempos judeocristianos la clase sacerdotal vestía su dignidad señalando su cercanía a Dios. Podemos decir que, en aquel siglo XVII de nuestro mundo europeo, se produce la quiebra voluntaria del orden identificador, buscando los libertinos “ser” otra cosa a partir de una puesta en escena oral, escritural, alimentaria y, sobre todo, vestimental.

La exhibición teatral de las ropas travestidas se pierde en momentos puntuales de la noche de los tiempos. Desde las hetairas sagradas o las damas necesitadas de dote en el imperio Romano, hasta los desfiles de disfraces que desde principios del siglo XVII hacían las prostitutas del puerto de Ámsterdam (Sombart) para atraer los sueños y los fantasmas de los visitantes de sus burdeles, la puesta en escena teatralizada de la vestimenta es un fenómeno, digamos, normalizado e, inclusive, consagrado en algunas ocasiones particulares.

Los libertinos van a intentar expandir la puesta en escena de las ropas y los modos olímpicos a la fiesta, el juego, el paseo cotidianos. Lo intentan expandir porque creen en esa desidentidad que provocan con el fin de hacer que “todos los hombres y mujeres” vivieran como dioses. Así, la afectación del habla y el vestir de los dioses traducidos se conforman como la posibilidad de una nueva autenticidad que los alejara del modo de vida glosado de la edad Media. Por lo tanto: vistamos a la gente de dioses, hagamos de la extravagancia el signo del progreso, podríamos decir que fue uno de los ideales libertinos, tan ilustrados como modernos.

La revolución Francesa, y el romanticismo, acabaron o prosiguieron de un modo neoclásico con aquel sueño. No solo: la irrupción adusta del capitalismo, intentando pavonear su honorabilidad incorruptible, y los revolucionarios industrializados, depositarios eficaces

de la seriedad maquinal del progreso, prefiguraron la aparición de otra conjugación para la nueva puesta en escena de la moda ya expandida en la segunda década del siglo XIX.

Desde el siglo XVIII, ese bestseller del horror que fue la novela Pamela, pone en escena una nueva afectación, por supuesto antilibertina: el pietismo inmigratorio: irás a la ciudad, serás una buena chica, por supuesto virgen, entonces un caballero te casará y vestirá maravillosamente, dejarás tus ropas pueblerinas y darás paseos del brazo del caballero por esos maravillosos cementerios que hay en las grandes ciudades. No voy a relatarles aquí, aunque sí recomendarles su lectura, la gran cantidad de obras libertinas que surgieron, tanto en Inglaterra como en Francia, parodiando y burlándose de la propuesta de afectación pietista inmigratoria que desarrollaban las nada virginales cartas de Pamela. Aunque, debemos aceptarlo no sin tristeza hacia la condición humana, que fue el modelo pietista el que triunfó en la moda del siglo XIX y la dominó, ejerciendo su dominio desde el poder constituyente del orden higiénico e industrial que necesitaba la burguesía.

Así la moda, desde las exitosas publicaciones periódicas en auge a lo largo del siglo XIX, controló los modales, la ropa, los adornos, las visitas, las lecturas, las exposiciones de pintura a lo largo de todo el autoproclamado siglo del Progreso. Un progreso muy distinto al que procuraban los libertinos del siglo XVIII. Por lo tanto la puesta en escena de la moda a lo largo del siglo XIX estuvo detentada por esas publicaciones que se hacían eco del deber ser sentimental: ¡cómo puedes decir que va bien vestido y que tiene buen gusto si es republicano! (La Gaceta de la Moda, Paris, 1853). Asimismo esas revistas enarbolaron el machismo estilístico y literario, esa versión decadente y terminal del patriarcado, que hizo de las mujeres objetos florales, marchitando sus cuerpos dentro de pesados corsés, miriñaques, corpiños, telas industriales.

Asimismo, la invención de la tradición a finales del siglo XVIII (Holsbawm) va a dar una tercera vía a la puesta en escena, esta vez unificándola en el campo urbano y rural por medio de los trajes nacionales, como preponderancia sobre los trajes regionales en la justificación del Estado vigilante. Los tradicionalistas eran en realidad antiilustrados que como no se animaban a ser románticos acabaron en el kitsch, ese abaratamiento industrial producto de la imposibilidad (y la negación) de aplicación del imperativo moral estético kantiano. En esta dirección Kant se convertiría en el padre inadvertido del kitsch.

Hasta aquí tenemos las tres vías de la moda y su puesta en escena (aún es demasiado pronto para saber cuál será la vía muerta; el portazo que dio la modernidad está todavía demasiado cercano y activo): la libertina ilustrada y sus sueños de dioses, Fama y Victoria sobre la costumbre; la pietista inmigratoria dando las pautas de construcción de la familia nuclear industrializada y la tradicionalista que, si bien se alió con la pietista, tendía hacia la creencia hacia un antiquismo ancestral inventado, retraducido y falseado con el fin de justificar la vigilancia del Estado burgués, lo cual desembocó en la apoteosis del horror folk del Tercer Reich.

Esta alianza entre pietistas inmigratorios y tradicionalismo fue la triunfante en la moda y su puesta en escena a lo largo del siglo de la ilusión del Progreso industrial. La lucha de sufragistas y feministas

a lo largo del siglo XIX, contra la opresión de la vida cotidiana de las mujeres en la escenografía machista, va a ser central en la caída de esa alianza escénica de la justificación industrial y burguesa.

Recién la aparición del siglo XX, con su ilusión de velocidad, va a lograr enterrar –no suficientemente profundo en la tierra– el muerto que las mujeres llevaban sobre sus maltrechos y esclerosados cuerpos, al que se le llamaba moda, dando paso a una nueva ilusión moderna que aludía no ya al edenismo libertino sino a su incorporación al mundo laboral. Si bien Poiret, iniciándose el siglo pasado, intentó relanzar el esplendor de los jardines libertinos en sus desfiles edénicos, fueron el deporte, el turismo, el mundo laboral, los nuevos medios de transporte los que determinaron los cambios tanto en la moda como en su puesta en escena.

Estamos yendo demasiado rápido, como el ideal del siglo pasado. Me he detenido hasta donde pude en el análisis de ese período en “Nostálgicos de aristocracia”.

Al llegar a nuestra época nos encontramos con una puesta en escena de la moda bien diferente. Me refiero al período que se inició a lo largo de la década del 1980 y que llega de un modo titubeante hasta esta primera década del siglo XXI.

La espectacularidad que se le propuso a la puesta en escena de la moda coincidió con la aceptación, en 1979, de los diseñadores de pret-a-porter por el sindicato de la moda de París. Fue un hecho político y comercial que implicó la aceptación de la derrota de la posición estética de los couturiers.

La televisión se volvió entonces el reducto que antes había ocupado el jardín libertino o la fiesta tradicional y el orgullo burgués. Se ocupó de generar una estampa postal móvil donde los “dioses” de la moda sólo se exponían a su puesta en escena espectacular y especular allí donde el self les proporcionaba suficiente retroalimentación para aislarse de lo que en realidad estaba ocurriendo en la calle y que aún espían y vigilan.

De hecho, en las calles de las grandes ciudades, la moda dejó de significar ese factor de unidad en las relaciones de los sujetos a la polis y apareció una especie de réplica, en sentido telúrico, de lo que sucedía o desaparecía de las pantallas. Así, la ciudad hasta nuestros días. El “mundo” de la moda se refugió sobre sí y renunció tanto a la expansión libertina (ahora “disfrutan” los y las modelos que aparecen en la publicidad) como a la burguesa (inoperante y desaparecida): ahora no lo vivirás; lo verás por tv e imitarás frustrada y abarataadamente los gestos que ellos, falsos dioses, “eidolos”, nos muestran de cómo disfrutan su fragmento de emisión.

Hace tiempo que vengo diciendo que la pregunta por la moda y su puesta en escena (la expresión que es la puesta en escena, en lo referido a la moda y al “arte” que hoy se despliega por ferias y galerías, se confunde en nuestros días con el objeto mismo que se expone, haciendo situar –por despilfarro– la crisis en el objeto mismo de la moda) es en realidad la pregunta por la polis. ¿Nos vestimos para elogiar el vivir en las grandes ciudades –elogio a la polis y a nosotros mismos– o más bien somos presa de la crisis de identidad –o sea de la noción de sincronía– y de concepción de desarrollo que padecen en silencio, hoy, las grandes ciudades? Si es así el “pienso luego, me visto” habrá triunfado sobre el cogito moderno. Quizá también el cambio de paradigma de esta época de la civilización no sea, y ya hemos sido avisados, más que la falsificación textual de una coma en una sentencia, logrando de ese modo desactivar, cauterizar o esterilizar al cogito moderno. Si es así la falsificación será mínima, imperceptible, de una mínima coma; aunque ese paradigma en falso lo padezca el mundo entero. ¿Padece el cambio de lugar de una coma? Suena extraño.

De todos modos, en estos días de cambio de realidad forzosa hacia una nueva forma de relación de los objetos, se nos impone pensar qué instituciones y tecnologías de las que se sirvió la modernidad merecen la pena pervivir al cambio de período histórico. La moda ha sido una institución interesante en la modernidad. Quizá, y así lo deseo, perviva. Aunque ya haya gente hablando de post-moda. Dependerá de qué relación obtengan –o impongan– las nuevas ciudades al modo de vestir de los ciudadanos.

MODA EN GALICIA, PRIMERAS NOTAS

cristina varela

Las modas nacen de la cultura, pero quizás en este caso debería plantearse cómo nace la moda como “creación”, surgiendo del territorio de la manufactura y la fábrica, muchas veces tan alejada de la cultura y el arte como confundida con él o evolucionando hacia él.

...Antes el gusto mandaba en la moda, ahora la moda manda en el gusto. Ya no se deja un modo de vestir porque fastidia, ni porque el nuevo parece más conveniente, más airoso...

De suerte que la moda se ha hecho un dueño tirano, y sobre tirano importuno, que cada día pone nuevas leyes, para sacar cada día nuevos tributos...

BENITO JERÓNIMO FEIJOO. Teatro Crítico Universal. Tomo 2º. Discurso sexto.

Desde la mirada actual en la que los mecanismos, disposiciones y sistemas de la moda han contagiado a toda la estructura social y cultural, incluyendo, por supuesto, el mundo del arte, resulta un ejercicio de disciplina volver la vista a un período, aún cercano en el tiempo pero alejado en las maneras, en que la moda no era estructura, ni espacio creativo, ni siquiera modo (1) sino tan sólo un lugar de manufacturación que cubría una necesidad básica del ser humano, la del abrigo. Un espacio alejado, en principio, de cualquier otra pretensión o reflexión estética, lúdica, sociológica o de tantos otros ámbitos en los cuáles hoy ha impuesto su estructura.

A partir de los 80 la frontera arte-moda parece ir diluyéndose en un ámbito de creación menos compartimentado, producto de la expansión del universo creativo a territorios no tradicionalmente concebidos como artísticos y, de alguna manera, normalizando un proceso que ya venía fraguándose en el ámbito del desarrollo de la posmodernidad.

La disyuntiva de si el arte es moda o la moda es un arte, es un debate presente desde la instrumentalización de los procesos industriales en el que con frecuencia se manejan los términos “arte aplicado” o arte decorativo para delimitar la intervención de “lo creativo” o el valor estético en el entorno objetual. Adolfo Domínguez, una de las figuras de mayor calado del contexto delimitado como “Moda Gallega”, habla de la moda como una actividad con un alto componente artístico, arte aplicado a lo sumo, nunca ARTE, para encerrar un modo de creación sujeto a la esclavitud de la producción, el mercado de consumo y las restricciones del proceso industrial. Es un posicionamiento consciente y connotado que rompe una lanza a favor de ensamblar la empresa textil con el diseño de moda y que tiene su arranque a principios de los 80 en Galicia con la puesta en marcha de “Galicia Moda”, proyecto concebido por Luís Carballo, cuya pretensión principal es aglutinar y de alguna forma interrelacionar las distintas esferas de la creación bajo el paraguas de una marca, “Moda Gallega”, que además de poner en relación los ámbitos del textil (moda), joyería, artes plásticas o arquitectura, debe conseguir vender y exportar a los mercados exteriores.

El concepto marca-país es un fenómeno cultural que surge al abrigo de una cultura global de servicios y se concibe como realidad plural cuyo principal atractivo y potencia es la capacidad de imbricar distintos polos de deseo y convertirlos en un todo que es más que la suma de sus partes. Una marca-país se proyecta a largo plazo, ha de ser necesaria y permanentemente actual y potenciar los valores diferenciales de una cultura y el espacio en el que esta se desarrolla. Una marca única, atractiva, creíble y sustentable de garantía y prestigio.

Esta fue la estructura que respaldaba la creación de “Galicia Moda” cuyo objetivo no era crear un estilo moda gallega, tal como sostiene Kina Fernández “no hay un estilo que enlace una marca con la otra”, el interés era más bien concentrar los esfuerzos de las distintas marcas que formaban parte del grupo (Cortemans, Caramelo, Florentino, D’aquino, Pressman, Unicen, Gene Cabaleiro, María Mariño, Chicha Solla, Olga, Makari, María Moreira, Mercedes Fuentes) en un objetivo común de visibilidad exterior y viabilidad empresarial.

La viabilidad empresarial pasaba por un cambio de mentalidad. Hasta este momento en el sector textil las grandes empresas preferían no tener visibilidad de cara al cliente final, vender con otras marcas y centrar sus esfuerzos en la producción únicamente. Este, que era el punto fuerte del textil realizado en Galicia, que se había posicionado en el mercado como fabricante de gran calidad, se

confirmó como valor en decadencia cuando se inició el proceso de externalización de la producción que en estos años comenzaba a trasladarse a terceros países donde la mano de obra barata rebajaba enormemente los costes de producción. Esto no hacía sino evidenciar de nuevo la necesidad de, como sostenía Luís Carballo, establecer valores diferenciales en un sector tremendamente homogéneo en el que se hacía cada vez más complejo vender un producto no diferenciado. El punto fuerte debía ser la inversión en intangibles y estrategias de diferenciación.

Este proceso de redefinición del sector textil se desarrolla en paralelo al estallido de la movida viguesa, y la actividad del grupo Atlántica de creación plástica. Fernando Franco, periodista del Faro de Vigo directamente implicado en todo este despegue del proceso de la creación en Galicia, habla de un “fenómeno” por el cual el resto de los ojos del país se volvieron a mirar la periferia desde la que despertaba una aparente competencia con la producción cultural de los centros tradicionales de poder creativo y económico; Madrid y Barcelona. Galicia “sitio distinto” es el espacio donde se gestará un nuevo concepto de “moda atlántica” que permitirá el despegue y la visibilidad exterior de un sector en reconversión que mantiene un pie en la empresa y estira el otro hacia el arte-creación. Es un período de velocidad, movimiento, creatividad, creatividad y creación en dosis impensadas, que da la entrada a una nueva manera de pensar la realidad del sector textil en Galicia.

Los 80 es el momento de despunte de muchas de las empresas que en la actualidad están en activo, la primera experiencia de una publicación la revista “Galicia Moda” donde aparecen imbricados la escultura, la joyería, la pintura, la arquitectura, la movida musical viguesa, la literatura, la moda. Un momento en el que se lanzan proyectos como la revista de tendencias Tintimán creada por Javier Moreda. Un momento en el que se dan los primeros pasos para reglar la formación artística. Un momento germen de un cambio en las bases del textil que posibilitó el espacio actual en el que gigantes como inditex conviven con medianas empresas reconocidas internacionalmente; Florentino, Adolfo Domínguez, Roberto Verino, Purificación García, Montoto, Kina Fernández o Gene Cabaleiro y con pequeños experimentos creativos que se sostienen en el mundo empresarial con productos a medio camino entre la experimentación artística y el vestido como Yobordo, la Canalla, lapispa o Reizentolo.

“Galicia Moda” fue la consigna.

Está por definir cual será la marca de los nuevos tiempos.

PREMIO EXTRAORDINARIO FIN DE CARREIRA, CONCEDIDO POR:

ASOCIACIÓN TEXTIL DE GALICIA

ASOCIACIÓN DE INDUSTRIAS DE PUNTO Y CONFECCIÓN
(LUGO, ORENSE Y PONTEVEDRA)



MENCIÓN ESPECIAL DO XURADO, CONCEDIDO POR:

RAFAEL MATÍAS Tejidos



ASOCIACIÓN TEXTIL DE GALICIA



ASOCIACIÓN DE INDUSTRIAS
DE PUNTO Y CONFECCIÓN
(LUGO, ORENSE Y PONTEVEDRA)

rafael
Matías
tejidos

Esquecemos algo no proceso, cando nos espimos, esquecemos algunha prenda.

Os tecidos, o entramado, no comezo; os restos desa trama, ó final.

Tecidos que esperan ser fiados, convertidos en estrutura.

A prenda comezou moito antes, antes da trama, antes da textura. Pero agora atopamos un resto da identidade, aí entre-tecido.

Onde está a memoria desas teas? das cores, da textura dun vestido barato do baile das nosas nais.

Qué sucede coas prendas que aparecen na beiras, abandonadas, algunha cor intensa alí deitada? (E máis a calceta, ou os centos de xerseis que se perden nun día nos patios dos colexios).

Vemos os tecidos sen desgaste, vivimos agora, aquí, nunha economía que permite que as adolescentes non se poñan máis unha chaqueta si se enmaraña en sí mesma, se fai bolas, se parece desgastada.

Pero, neste edificio tan novo, a Facultade de Ciencias da Educación tamén vemos unha trama, no edificio ondulante, orgánico, como se ocupase o lugar do sendeiro que as algunhas persoas construíron nas brañas ó camiñar (moito antes que as brañas foran un campus).

Que oposto a rotunda xeometría dos cubos que se impoñen a paisaxe, este é un edificio que axuda a perspectiva, que parece desplazarse ou reptar, un edificio que tamén contén o potencial do movemento, como si a saída, do recinto, os rapaces botaran a correr.

Cómo serían estas pistas, hai tantos séculos no gymnasium?, con atletas espidos avanzando, o Doríforo de policleto, así nos chegan tamén os xestos, a través das copias, ou o Diadúmeno, outro atleta heroico coa fita na cabeza, cunha perna que avanza, e o movemento contido, potencial.

Coinciden nese mirar adiante, coas modelos das performances de Vanesa Beecroft, desligadas, desapaixoadas, coa posta vista máis alá do horizonte.

Un edificio afacetado é o escenario da aprendizaxe, a paideia.

Aquí aparecerán os proxectos que foron primeiro unha idea, un debuxo bidimensional, un proxecto que tivo que desligarse do grafismo para explorar a estrutura, a convivencia tridimensional.

É tecido a venda de ouro de Aquiles que se conserva na pintura duna ánfora no museo de Berlín? É tecer ou destecer o que fan moitas mulleres coas mantas-historias da familia?

Pero, despois... despois do debut, ¿quedarás os desexos colgados nun armario?

Que se lle pode pedir as persoas que comezan co seu debut, que comezan a buscar unha oportunidade? Qué se lles pode desexar?

Quizais que sexan apaixoadas, e que teñan respecto polo que teñen entre as mans.

O COMEZO E O FINAL DOS FÍOS: TECIDOS E VANITAS

silvia garcía gonzález

Olvidamos algo en el proceso, cuando nos desvestimos, olvidamos alguna prenda.

Los tejidos, el entramado, al comienzo; los restos de esa trama, al final.

Tejidos que esperan ser hilados, convertidos en estructura.

La prenda comenzó mucho antes, antes de la trama, antes de la textura. Pero ahora encontramos un resto de la identidad, ahí entre-tejida.

¿Dónde está la memoria de esas telas? de los colores, de la textura de un vestido barato del baile de nuestras madres.

¿Qué sucede con las prendas que aparecen en el borde, abandonadas, algún color intenso allí tumbado?. (Y también la calceta, o los cientos de jerséis que se pierden en un día en los patios de los colegios).

Vemos los tejidos sin desgaste, vivimos ahora, aquí, en una economía que permite que las adolescentes non se pongan más una chaqueta si se enmaraña en sí misma, si “produce” bolas, si parece desgastada.

Pero, en este edificio tan nuevo, la Facultad de Ciencias de la Educación, también vemos una trama, en el edificio ondulante, orgánico, como si ocupase el lugar del sendero que as algunos paseante construyeron en las brañas al caminar (mucho antes de que las brañas fueran un campus).

Que opuesto a la rotunda geometría de los cubos que se imponen al paisaje, este es un edificio que ayuda a la perspectiva, que parece desplazarse o reptar, un edificio que también contiene el potencial del movimiento, como si a la salida del recinto, los chavales rapaces echaran a correr.

¿Cómo serían estas pistas, hay tantos siglos no gymnasium? con atletas desnudos avanzando, el Doriforo de Policeto, así nos llegan también los gestos, a través de las copias, o el Diadúmeno, otro atleta heroico con la cinta en la cabeza, con una pierna que avanza, y el movimiento contenido, potencial.

Coinciden en ese mirar adelante, con las modelos de las performances de Vanesa Beecroft, desligadas, desapasionadas, con la vista puesta más allá del horizonte.

Un edificio afacetado es el escenario de el aprendizaje, la paideia.

Aquí aparecerán los proyectos que fueron primero una idea, un dibujo bidimensional, un proyecto que tuvo que desligarse de el grafismo para explorar a estructura, la convivencia tridimensional.

¿Es tejido la venda de oro de Aquiles, que se conserva en la pintura de una ánfora en el museo de Berlín? ¿Es tejer o destejer lo que hacen muchas mujeres con las mantas-historias de la familia?

Pero, después... después del debut, ¿quedarán los deseos colgados en un armario?

¿Que se le puede pedir a las personas que comienzan con su debut, que comienzan a buscar una oportunidad ¿Qué se les puede desear?

Quizás que sean apasionadas, y que tengan respeto por lo que tienen entre las manos.

EL COMIENZO Y EL FINAL DE LOS HILOS: TEJIDOS Y VANITAS

silvia garcía gonzález

esdemga.uvigo.es

**Rúa da Maestranza, 2 • 36002 Pontevedra
Tel.: 986 801 800 / 33
esdemga@uvigo.es**

pontevedra, novembro 2007

esdemga.uvigo.es

esdemga.uvigo.es

**Rúa da Maestranza, 2 • 36002 Pontevedra
Tel.: 986 801 800 / 33
esdemga@uvigo.es**