

### 3.9. GÉNEROS PICTÓRICOS

#### INFLUENCIAS ENTRE LAS ARTES VISUALES Y EL DISEÑO DE MODA

**Maité Soledad Rodríguez, Mariel Cifardo, Clelia Cuomo**

Lenguaje Visual 2B / Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

#### Resumen

La pintura y la moda se nutren mutuamente, los diseñadores se inspiran en pintores a la hora de desarrollar los catálogos, muchas creaciones textiles comienzan a formar parte de las colecciones de los museos más renombrados. Tanto en las artes visuales como en el diseño de indumentaria los colores, las formas y las texturas marcan la diferencia. El punto de encuentro entre las artes visuales y el diseño de moda se revela en las pretensiones que comparten de concretar una propuesta estéticamente experimentable. Su intersección fáctica se dará en el cuerpo, utilizado como soporte, como material, como herramienta. Los géneros pictóricos en su jerarquización clásica: pintura histórica, pintura costumbrista, retrato, paisaje, y naturaleza muerta, servirán de inspiración de las producciones textiles, como así también en la forma de comunicarse con el público que receptorá estas obras a través de un canal privilegiado: la fotografía de moda. El diseño de indumentaria se deja seducir por la interdisciplinaridad e hipertextualidad que nos propone el arte contemporáneo, abriendo así su camino a nuevos parámetros de representación, exposición y circulación, a la vez que se apropia de espacios tradicionalmente institucionalizados: los museos.

#### Palabras clave

Arte; moda; fotografía; interdisciplinariedad; generos pictóricos

La pintura y la moda se nutren mutuamente. La historia nos ha demostrado cómo muchos diseñadores se inspiran en pintores a la hora de desarrollar sus colecciones, y cómo hoy en día un sinnúmero de creaciones textiles comienza a formar parte de los catálogos de los museos más renombrados. Tanto en las artes plásticas como en el diseño de indumentaria, los colores, las formas y las texturas marcan la diferencia.

El diseño de moda tiene una estrecha relación con la cuestión de los géneros pictóricos. Natalia Giglietti y Francisco Lemus retoman la categorización realizada por Félibien en 1667 para, luego, poder dilucidar los parámetros que adquiere dicha clasificación en el arte contemporáneo y así exponer las ambigüedades y problemáticas que presenta. El historiador, en un prólogo de las Conferencias de la Academia, realizó una clasificación en la cual distingue los diferentes rangos de nobleza y jerarquía de los géneros. Entre ellas, enumera: la pintura histórica, la pintura costumbrista, el retrato, el paisaje y naturaleza muerta. En el curso de la historia del arte, la

demanda social y la necesidad expresiva serían los factores determinantes para conformar la temática de las imágenes representadas más

frecuentemente, las cuales serían agrupadas o clasificadas en géneros (Glietti & Lemus, 2011). El primero y más importante en jerarquía de los géneros es la pintura histórica, cuya temática se enfoca en el pasado o en el período contemporáneo al artista. Se representan escenas de acontecimientos constituidos como emblemas de la historia política, por ejemplo: batallas, conquistas, revoluciones. Es por ello que las obras que se refieren a esta categoría requieren de un conocimiento especial del espectador para ser comprendidas en su totalidad; en consecuencia, los temas que se desarrollan son considerados cultos. Los protagonistas representados cumplen un rol significativo: son dioses, héroes, nobles, y el relato aporta un mensaje o una moraleja. Formalmente se evidencia concentración de personajes, entre los que se destacan, usualmente, los protagonistas del acontecimiento y los actores secundarios. Formalmente, las obras pertenecientes a este género presentan una escala monumental, un formato rectangular apaisado y tamaños del plano abiertos.

La pintura costumbrista, para la academia francesa de mediados de siglo XVII, representa escenas cotidianas de personajes bajos y vulgares, como las escenas de campesinos, *Campesinos en una taberna* (1635) de Van Ostade y *Las cribadoras de Trigo* (1853) de Courbet, entre otras. Las imágenes no requieren el conocimiento enciclopédico demandado por la pintura histórica, ya que sus temas son considerados simples y de fácil comprensión. Estas pinturas pueden tener diferentes cargas de significación: alusiva, alegórica, política, moralizante, etcétera. Sin embargo, existen casos paradigmáticos que se corren de las representaciones más típicas de este tipo de género, como en los siguientes ejemplos: escenas de costumbres de aristócratas, *Concierto de Gala en Venecia* (1782) de Guardi y *Los placeres del baile* (1717) de Watteau; escenas burguesas, *La lección de música* (1660) de Vermeer y *Banquete en la casa del burgomaestre Rockox* (1630-1635) de Frans Franken.

El retrato, género ambiguo dentro de la clasificación, se caracteriza por la representación exacta de la apariencia física de uno o varios sujetos de frente, de perfil y tres cuartos de perfil. La misma puede realizarse tomando el cuerpo humano desde diferentes tamaños del plano: plano entero, plano medio y las distintas variantes del primer plano. Lo importante en este género es que siempre debe verse el rostro de el o los personajes retratados. Estos tienden a presentar una actitud solemne y no deben evidenciar ninguna acción compleja que confunda o describa otra historia por fuera del protagonista. En las obras pictóricas pertenecientes a esta categoría se entrelazan el aspecto físico, la situación social –reyes, príncipes, héroes políticos, en definitiva, aquellos considerados dignos de ser pintados– y la personalidad del retratado: su estado espiritual o emotivo y el carácter que lo distingue del resto. Afirma Edward Burne-Jones, artista y diseñador inglés: “La única expresión que se puede permitir en la gran retratística es la expresión del carácter y la calidad moral, nada temporal, efímero o accidental” (Aymar 1967: 94). Y Gordon Aymar agrega:

En la técnica del óleo fue Janvan Eyck uno de los primeros que lo impuso en los retratos, su obra: *Matrimonio Arnolfini* fue un ejemplo de este género, de pareja en cuerpo completo.

Durante el Renacimiento, representaron el estatus y éxito personal del retratado, dentro de este género sobresalen artistas como Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio y Durero. En España hicieron lo propio Zurbarán, Velázquez y Francisco de Goya. Los impresionistas franceses también practicaron este género, entre otros: Degas, Monet, Renoir, Vincent Van Gogh, Cézanne, etc. En el siglo XX, Matisse, Gustav Klimt, Picasso, Modigliani, Max Beckmann, Umberto Boccioni, Lucian Freud, Francis Bacon o Andy Warhol (Aymar 1967: 188).

La pintura de paisaje es la figuración de un terreno extenso. En alusión a dicha caracterización es que se puede decir que este género debe encarnar no sólo un área de tierra, sino que la misma tiene que mantener una distancia considerable con el sujeto pintor-espectador (panorámica). En consecuencia, la figura humana generalmente no aparece o bien se halla en pequeño tamaño, apreciada en relación a la prolongación de la superficie de tierra tratada en la obra.

El bodegón o naturaleza muerta, por su parte, se distingue por la presencia de objetos naturales o artificiales. Según la jerarquización de los géneros pictóricos, es considerado el menos literario. Al igual que el retrato y el paisaje, se instaura como categoría independiente con la pintura del barroco holandés. Una de sus posibilidades, superadora en cuanto a la neta selección de elementos, es el bodegón vanitas. En éste se muestran relojes, velas humeantes, calaveras. En algunos casos, la incorporación de arreglos florales degradados acentúa el mismo significado que simboliza la transitoriedad y la fugacidad de la vida. Ann Gallagher reflexiona sobre este género:

La naturaleza muerta tradicional se estableció en una rica sociedad burguesa cuyos valores refleja, mientras que a partir de la segunda mitad del siglo XX los artistas pasaron a criticar los valores contemporáneos, buscando subvertirlos. (...) La naturaleza muerta ha demostrado ser un género pictórico marcadamente flexible, capaz de adaptarse tanto a los cambios en la cultura y en el pensamiento como a una gran variedad de interpretaciones técnicas. Tal vez su posición de inferioridad y su falta de relación con logros y grandeza han impulsado ese potencial de transformación.

## Los géneros pictóricos y la fotografía de moda: Modernismo, realismo y surrealismo

En las últimas décadas, la fotografía ha dejado de ser considerada la hermana menor de la pintura. Los géneros que, como hemos visto, ha tratado tradicionalmente esta disciplina, fueron replicados en el campo fotográfico. Desde sus primeros desarrollos, insistió en su capacidad de mostrar algo que realmente estaba en el mundo. Nos devela aquello que fue, que estuvo, que fue presentado frente a un objetivo y ya no está más, ni volverá a estarlo del mismo modo. Por el contrario, en la moda la fotografía ha sido usada siempre para hablar de lo que será, lo que vendrá, deberá hacerse y poseerse. Philippe Dubois, en su libro *El Acto fotográfico y otros ensayos*, afirma:

La imagen fotográfica, en la medida en que es indisoluble del acto que la engendra, no es solo una huella luminosa, también es una huella trabajada por un gesto radical, que la hace por completo de un solo golpe, el gesto del corte, el cut, que hace caer sus golpes sobre el hilo de

la duración y en el continuo de la extensión a la vez [...] Así, la foto aparece, en el sentido fuerte, como una tajada, una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente cortada del natural (Dubois, 2008: 148).

Dentro de las expresiones fotográficas, podemos encontrar la dedicada a la captura de imágenes de moda. Esta servirá como acto artístico mediador entre los géneros pictóricos y el diseño de indumentaria. Se presenta como un proceso de comunicación, el objetivo principal que persigue no es otro que el comercial. Son fotografías que se publican con la intención de llamar la atención de un público particular. Es por ello que se sujetan a un lenguaje propio, a ciertos códigos que comparten tanto el emisor como el receptor; se da una fusión de símbolos de estilo y/o convencionalismos. Esto facilita la lectura por parte de

la masa receptora, ya que no podemos olvidar su fin. Lo plantea Roland Barthes en su análisis sobre el sistema de la moda:

[...] la fotografía de moda no es una fotografía cualquiera, tiene muy poca relación con la fotografía de prensa o la fotografía de aficionado; por ejemplo comporta unidades y reglas específicas; en el interior de la comunicación fotográfica, forma un lenguaje particular, que sin duda alguna posee su léxico y su sintaxis, sus giros, prohibidos o recomendados (Barthes, 2003: 17).

Dentro de una publicación del mundo *fashionista* se puede evidenciar la coexistencia de los géneros tradicionales de las artes visuales, como son el retrato y el desnudo. Sin embargo, se presentan con características que le son inherentes al tipo de comunicación perseguida por la moda.

Desde sus comienzos a mediados del siglo XIX y durante un período histórico extenso, la fotografía de este tipo mantuvo la intención de aparentar similitud a la pintura. Sus principios se remontan al año 1840, aunque su uso comercial y publicitario no se producirá hasta la década del 80 cuando aparecieron las tarjetas de visitas que contenían imágenes de modelos y que se usaban para promocionar a las sastrerías.

Los primeros retratos repetían los esquemas estéticos propios del género pictórico como son la pose estática, erguida y la utilización de un paisaje o contexto determinado como elemento que el autor de la imagen utilizaba para introducir y aportar una serie de valores a la figura retratada. Esto se debe al hecho de que la técnica no contaba aún con los avances necesarios y, por lo tanto, no se había desarrollado un lenguaje propio. La primera reproducción directa de este tipo de manifestaciones se plasma en el periódico francés *La Mode Pratique* en 1892, gracias a la aparición del fotograbado, que permitía acelerar y abaratar el proceso de obtención de la imagen, puesto que el propio artista podía hacer las planchas sin necesidad del paso intermediario de un dibujante o grabador. A partir de la primera estampa modernista de moda, los fotógrafos empezaron a desvincularse de esa anterior sujeción a los cánones pictóricos, para adquirir así la consideración de arte.

Desde finales del siglo XIX un grupo de fotógrafos, encabezados por el estadounidense Alfred Stieglitz, defienden a la fotografía como una expresión artística, equiparable a las demás artes visuales. Será en 1902 cuando Stieglitz, junto otro artista, Edward Steichen y la retratista Gertrude Kasebier forman el grupo *Photo Secession*. Su aspiración es dar a conocer la fotografía pictorialista y hacerla evolucionar. En el año 1903 sacan el primer número de su revista denominada *Camera Work* para asegurar la difusión de las instantáneas creadas por ellos. Dos años más tarde inauguran en Nueva York, *The Little Galleries of Photo-Secession*, laboratorio del arte moderno que se hará rápidamente conocido. Las exposiciones que presentan Stieglitz y de Steichen entre 1908 y 1910 dan cuenta de su convicción de alternar la fotografía con obras artísticas clásicas y de la vanguardia. Exhiben fotografías al lado de dibujos de Pablo Picasso, litografías de Cézanne y esculturas de Matisse.

Alfred Stieglitz tuvo contacto durante su juventud con creadores de distintas disciplinas, esta puede ser una de las razones que contribuyeron a alimentar en él la necesidad de defender su disciplina como una forma de arte. Experimentó con la luz y las texturas, y continuó acrecentando su fama de experto en otras artes, gracias a los artículos que firmaba en *The American Amateur Photographer* y otras publicaciones. Sus trabajos de luces

en blanco y negro y sus grandes retratos son parte de una prolífica producción que nos habla no sólo a través de imágenes, sino en hechos, permitiendo que la fotografía de moda y publicitaria surja como un arte legitimado.

En esta misma época llega el Modernismo a tener influencia, veinte años después de haber tenido su máximo auge y difusión en otras disciplinas, entre los años 1890 y 1905. Este movimiento optó por lo práctico y funcional, por la simplificación de la atmósfera representada. Allí reside la importancia que se le concede a las líneas bien definidas y a la sensación de nitidez. El rechazo a la imagen recargada se traduce en una preferencia por lo geométrico, decorativo y por ritmos curvilíneos. Opta por transmitir sensación de naturalidad, libertad y realidad, alejándose por completo de la recargada ornamentación del pictorialismo. Rompe las relaciones figura-fondo, simplificándolas hasta casi desaparecer. El Modernismo y la fotografía de moda persiguen las mismas metas: quebrar el orden establecido. Plantea utilizar abiertamente las posibilidades que ofrecía este medio para elaborar imágenes en busca de su lenguaje propio.

A partir de los años treinta, la búsqueda de realismo pretende suplantar al Modernismo. En el período de entreguerras, es esta nueva corriente la que influye en las diferentes disciplinas, ya que se materializa como una aproximación sincera a la sociedad. En Europa, esta tendencia se llevó al extremo a través del surgimiento de una serie de fotógrafos que se autoproclamaron *La Nueva Objetividad*, quienes vinieron a capturar con sus lentes los años de posguerra. Esta visión fue la más innovadora en el campo de la fotografía de moda, ya que supuso una importante transformación de la misma. Persigue la representación de la naturalidad en su máxima expresión; el realismo puro, la espontaneidad, movimiento e instantaneidad. De hecho, utiliza la captura del movimiento como su principal herramienta de trabajo; será Mukancsi quien mejor exprese el movimiento como un elemento difuso que posee dinamismo.

El último salto formal está signado por el surrealismo, vanguardia que desarrolla la experimentación de la técnica fotográfica y los trucos visuales que puedan sorprender y romper las barreras preestablecidas. En cuanto a la temática abordada, impera el mundo irreal de los sueños. Alejados de la naturalidad real y espontánea, se acercan a una de tipo más expresivo, oculta, absurda. No retratan lo que ven sino lo que está escondido en las capas subterráneas de la imaginación. Rechazan la realidad, refugiándose en un submundo creado a la medida de sus inquietudes artísticas o simplemente narcisistas. Es evidente que la fotografía de moda utiliza estos ambientes para vender la distinción, lo desconocido, incluso lo prohibido. Para este movimiento el cuerpo y su relación con la vestimenta era un tema de gran interés, en especial todo lo concerniente al cuerpo femenino.

Al hablar de surrealismo, es obligatorio hablar de Man Ray. Artista interdisciplinario, revolucionario, que experimentó y aportó nuevas miras en todas las disciplinas en las que intervino. Tras dominar la pintura, pasó a la fotografía como nuevo medio de expresión donde mostrar originales planteamientos. Man Ray no entiende a la fotografía de moda como un arte, tal como lo hacen algunos de sus contemporáneos. Sus imágenes llaman la atención debido a que aportan valores subterráneos que se añaden a la mera contemplación del vestido. Componentes misteriosos, eróticos o simplemente lúdicos que atraen a un público deseoso de introducirse en mundos personales y alejados de la convención.

## La fotografía de moda en el museo: “Vogue like a painting”

La moda y la fotografía entrecruzan sus destinos en modo precoz, ambos territorios nacen en la contemporaneidad.

La moda es como la fotografía. Ambas son formas liminares, en la distinción entre arte y no arte. Ambas son producidas industrialmente, y sin embargo profundamente individuales. Ambas están suspendidas ambiguamente entre el presente y el pasado: el fotógrafo congela la esencia del instante, mientras que la moda cristaliza el momento en el gesto eterno de la única-manera-adecuada de ser (Wilson, 1985: 7).

La pintura es una fuente de inspiración para muchas de las imágenes del mundo *fashion*, y como no, para la considerada biblia de la moda, la revista *Vogue*. Su ex editora en jefe, Alexandra Shulman, expresa: “La fotografía es algo indispensable para esta edición centenaria (...) no se trata tanto de la historia de la fotografía sino de que, tanto el texto como las imágenes, nos hablan del contenido de la cultura de una era. Esto es lo que le hace verdaderamente interesante” (Shulman, 2016).

La modelo retratada nos presenta un cuerpo, pero éste no se constituye como sustento o soporte de una prenda, no es la percha de una exhibición. Su propósito es la creación de una realidad, juega un papel histriónico a través de una caracterización conferida por la indumentaria, con el objetivo que el espectador pueda identificarlo. El cuerpo teatraliza una historia para la fotografía, busca relatarnos de manera ficcional una situación vital. Roland Barthes hace alusión a esta cuestión: “El teatro de la moda es siempre temático” (p. 258), es

por ello que podemos afirmar que no hay producción sin tema. En publicaciones como *Vogue*, las producciones funcionan como narraciones ilustradas, nos cuentan una historia, interpretando la escenografía, el decorado, vestuario, iluminación, con una comunicación similar a la del cine o teatro.

La exposición *Vogue Like a Painting* se estructura siguiendo los géneros clásicos de la pintura. El Museo *Thyssen-Bornemisza* de Madrid acoge esta exhibición de inspiración pictórica. Las fotografías proceden de los archivos de la revista *Vogue* y fueron realizadas por algunos de los profesionales más destacados de las últimas tres décadas, entre ellos grandes maestros como Edward Steichen, Cecil Beaton, William Klein, Irving Penn y Horst P. Horst, junto con otras figuras más contemporáneas como Annie Leibovitz, Tim Walker, Mario Testino o Paolo Roversi. Se rescatan imágenes de sus versiones estadounidense, española, holandesa, rusa, china, italiana, entre otras.

El resultado es una muestra conformada por sesenta y un imágenes en donde se destaca el duelo entre el mundo comercial y el mundo artístico, y cómo la mítica revista ha sabido lograr un buen equilibrio. Cada una de las imágenes tiene un valor en sí misma, más allá del tiempo y de haber sido impresa en una revista que dura en la calle sólo un mes, concediéndole un nuevo lugar de circulación gracias a su exposición en un prestigioso museo europeo.

La exposición hace un racconto de las grandes expresiones visuales de la historia del arte. En algunas de las imágenes se utiliza el relieve escultórico, en otras en cambio es la luz la que tiene una factura al estilo de las obras pictóricas. Muchas de las instantáneas están inspiradas en las obras de artistas que pertenecen al museo como Hopper, Balthus, Van

Eyck, Botticelli, Zurbarán, Degas, Dalí, Hogarth, Rossetti y Magritte. Otros fotógrafos han optado por reinterpretar obras maestras, como lo hace Mert Alas y Marcus Pigott con la conocidísima *Ofelia*, del John Everett Millais. Por su parte, Camilla Akrans persigue la silenciosa soledad hopperiana en *Mujer solitaria* (*Vogue Like a Painting*, 2015).

Tim Walker, fotógrafo que presenta varias obras y un video en la muestra, resalta la importancia de mantener la magia en la fotografía de moda:

En estos momentos la moda está en su punto más alejado de la fantasía [...] Es muy plástica y muy comercial, y creo que el mercado huye de la fantasía. Pero a mi juicio se están equivocando. La moda no es otra cosa que fantasía, historias, sueños, una forma de transportarnos a nosotros mismos; de cambiar la armadura exterior para que los demás nos vean de otra manera. Creo que todo el mundo interpreta un papel, el de uno mismo. Es una caja de disfraces [...] En todo lo que hago, es como si intentara manipular algo, forzarlo para conseguir una sensación pictórica (Walker, 2015).

Debra Smith, la comisaria de la exposición afirma: “El hilo común que recorre toda la muestra es una especie de ralentización: una atemporalidad en la pose de las modelos; una especie de lapso mental en el que todo está muy, muy quieto” (Smith, 2015).



## “Masters”, la colección de bolsos y accesorios inspirada en las artes plásticas

La firma de lujo francesa *Louis Vuitton* y el artista plástico Jeff Koons crean una serie icónica donde plasman expresiones de los maestros de la pintura. Esta colaboración ha dado como fruto una línea de carteras y pañuelos. Koons parte de las obras visuales más representativas de la Historia, abarcando un periodo de tiempo que comprende desde el Renacimiento hasta el Postimpresionismo. El artista plástico aporta imágenes de su antigua exposición *Gazing Ball*: una serie de reproducciones a gran escala de cuadros de Da Vinci, Tiziano, Rubens, Fragonard y Van Gogh. Estos son grabados en bolsos y accesorios icónicos de la marca francesa, como modo de resignificarlos, ofreciéndoles una nueva forma de divulgación, ya no limitada a la contemplación en el museo, sino generando la posibilidad de ser captado por otros espectadores.

Koons reconfigura el famoso monograma de la firma francesa, el cual lleva sus tan conocidas iniciales: *LV*. Esta transformación del icono representa un cambio radical para la marca, ya que nunca antes habían permitido que fuera modificado. Cada artículo de marroquinería lleva inscripto en el frente el nombre del creador de la obra pictórica reproducida, mientras que la firma de Koons y Vuitton ocupa también un lugar privilegiado en ambas esquinas. Los accesorios tienen una etiqueta en forma de conejo inflable, figura de cuero que hace referencia, a las esculturas *Rabbit* de Koons. También dentro de cada uno de ellos se encuentra la biografía del artista cuya obra adorna el exterior, además del museo donde es posible admirarla en persona. Con esta colaboración Koons, actúa como divulgador. Invita a los espectadores a contemplar piezas célebres de la historia visual, haciendo de la moda un puente que nos abre camino al museo y posibilitando que experimentemos las obras a través de nuevas formas.



Imágenes Louis Vuitton

(2017). Bolso Speedy 30 de



# CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL  
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN  
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de  
Ciencia y Técnica  
IPEAL

facultad de  
bellas artes

SECRETARÍA DE  
ARTE Y CULTURA



Louis Vuitton; *Gioconda*, pintura de Leonardo Da Vinci. [Figura]. Recuperado de <http://us.louisvuitton.com/eng-us/stories/masterscampaign#section-collection>

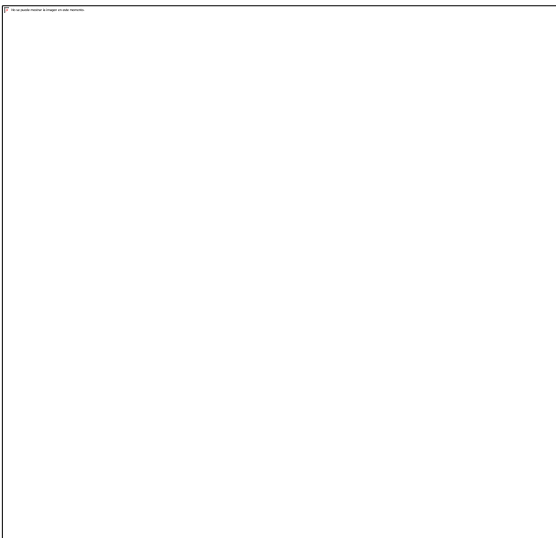
Con motivo del lanzamiento de este repertorio de productos, la *maison* escoge exponerlos en el Museo del Louvre. Invitaron a diferentes celebridades de la moda y el cine a una cena que se realiza al lado de la *Gioconda* de Leonardo Da Vinci. Los invitados posaron ante el objetivo del reconocido fotógrafo de moda Patrick Demarchelier, mostrando su obra-bolso favorita.

Para el artista, el hecho de que las personas puedan lucir uno de los bolsos que ha creado junto a *Louis Vuitton* tiene un significado más allá del *fashion*. Declara, en una entrevista que le realiza la *maison*: “Hay un proceso reflexivo que une a la persona con el bolso. Me gustaría que cuando alguien lo luzca por la calle, lo que haga sea celebrar la humanidad. Y que quien lo mire, vea esta conexión” (Louis Vuitton, 2017). Jeff Koons se une al selecto grupo de colaboraciones históricas de la firma francesa, donde han participado los artistas más influyentes del arte contemporáneo: Takashi Murakami, Richard Prince, Yayoi Kusama, Stephen Sprouse, Cindy Sherman, James Turrell, Olafur Eliasson y Daniel Buren.

La revista dedicada a la moda *L'Officiel* cree en el diálogo entre moda y artes visuales. Es por ello que invita a plasmar en sus páginas la creación artística de cinco fotografías que se inspiran en *Masters*. El resultado: cinco puntos de vista artísticos distintos. Una de las reinterpretaciones es llevada a cabo por Jorge Crooke, fotógrafo y arquitecto, bajo una creencia muy clara: la historia del arte es la interpretación de la interpretación, esa es la forma de crear. Él ha escogido como lienzo una mochila que tiene grabada *La caza del tigre* de Rubens. Aquí podemos ver una obra audiovisual a través de la cual se le otorga un nuevo punto de vista a la pintura clásica representada en las carteras de Louis Vuitton. El artista,

mediante la anteposición de un vidrio, distorsiona en parte la obra. Javier Biosca será otro de los elegidos para llevar adelante la reinterpretación de la colección *Masters*. Su objetivo se aleja del bodegón tradicional que se espera de una obra de este tipo. El artista crea una imagen nueva, cargada de textura, gracias a la interposición de un material no convencional en las naturalezas muertas clásicas, como es una bolsa de residuo transparente. La revista le propone

interpretar el Modelo *Neverfull MM* de la firma, de manera que rompa el clasicismo de ese bolso mítico y de *Marte, Venus y Cupido*, la pintura de Tiziano que Jeff Koons ha recreado. Trabaja en monocromía, en contraposición a la paleta cromática de la obra original.



# CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL  
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN  
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de  
Ciencia y Técnica  
IPEAL

facultad de  
bellas artes

SECRETARÍA DE  
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

Biosca, J. (2017). Bolso Modelo Neverfull MM; Marte, Venus y Cupido, pintura de Tiziano. [Figura]. Recuperado de <http://lofficel.es/sin-categoria/masters-louis-vuitton-javier-biosca/>

La cámara del amante de lo analógico, Diego Martínez, también tendrá su turno. Con una impronta muy marcada, su obra se centra en la captura de imágenes que muestran gente, es por esta razón que al momento de reinterpretar la obra maestra de Da Vinci representada por Jeff Koons: *Gioconda* en el bolso Speedy 30, lo hizo con modelo. Captura una instantánea en la aparece una *mannequins* sin vestimenta, su rostro es sustituido por la cartera mediante una superposición, coincidiendo en su lugar la figura de la *Gioconda*. La paleta seleccionada, si bien respeta la gama de colores de la pintura original, incluye tonalidades más cálidas al igual que la creación de Koons.



Martínez, D.(2017). Bolso Modelo Speedy 30 de Louis Vuitton; *Gioconda*, pintura de Leonardo Da Vinci. [Figura]. Recuperado de <http://lofficel.es/cultura/masters-louis-vuitton-diego-martinez/>

Este racconto de manifestaciones visuales permite observar cómo, con el correr de los siglos, los géneros pictóricos han ido captando nuevas maneras de producir y resignificar las manifestaciones artísticas.

La jerarquización de los géneros que describimos principalmente se sostiene en la sobrestimación del tema. La temática histórica, en sus diversas variantes (religiosa, mitológica, etc.) adquiere uno de los mayores méritos artísticos que se originan en la antigüedad clásica (comedia-tragedia). Sin embargo, cada época va a privilegiar un tema en particular conjunto a una forma, un estilo y una manera de representarlo. Las clasificaciones pretenden universalidad, es decir una manera unívoca del hacer. Por ello, es indispensable considerar los códigos culturales para entender a la obra como una construcción socio-cultural, lo que implica poner énfasis en las clasificaciones que nos proveen los géneros, que si bien pueden ser útiles como marco general de análisis, no deben ser aceptadas como reglas fijas e inmutables. Como hemos visto, “los grandes ejemplos” de alejamiento a las normativas se evidencian a partir del siglo XX, donde la ampliación de los límites, cada vez más intensa va horadando las clasificaciones y subrayando el valor fluctuante y difuso de los géneros. (Glietti y Lemus, 2011).

El vestido como visualización individual de la moda metaforiza un paradigma, a través del cuerpo humano que recubre y resignifica. Este maniquí con tracción a sangre no es neutro, cada época histórica lo contempla y valora a partir de coordenadas estéticas y culturales. La relevancia de la indumentaria en la cultura contemporánea es abrumadora. Es cada vez más evidente la cantidad de lenguajes, disciplinas o géneros que dialogan en cualquier producción artística. Se ha reflejado en la academia con el nacimiento de los estudios sobre moda y en los museos con exposiciones que la exhiben como una forma singular de arte. Como en todas las expresiones visuales, la indumentaria se deja seducir por el juego de la interdisciplinariedad e hipertextualidad que nos propone el arte contemporáneo. Es así como abre así su camino a nuevos parámetros de representación, exposición y circulación, a la vez que se apropia de espacios tradicionalmente institucionalizados: los museos.

## Bibliografía

- Aymar, Gordon C (1967). *The Art of Portrait Painting*. Filadelfia. Chilton Book Co.  
 Barthes, Roland (2003). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona. Paidós.  
 Barthes, Roland (2005). *El placer del texto y lección inaugural*. México. Editorial S.XXI  
 Dubois, Philippe (2008). *El Acto Fotográfico y otros Ensayos*. Buenos Aires. LaMarca.  
 Eco, Umberto (2004). *Historia de la Belleza*. Barcelona. Lumen.  
 Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica*. Barcelona. Paidós.  
 Gallagher, Ann: “StillLife/Natureza-Morta“(cat. exp.), Río de Janeiro, British Council, 2004-2005, s/p, pp. 5-25.

Giglietti, Natalia, Lemus, Francisco (2011): *Los géneros pictóricos y sus problemáticas*, texto de circulación de la cátedra de Lengua y Literatura Visual 2B. La Plata, Universidad de La Plata. Facultad de Bellas Artes.

König, R (2002). *La moda en el proceso de la civilización*. Valencia. Engloba.

Lipovetsky, G. (1991). *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. 2ª Edición. Barcelona. Anagrama.

Muzzarelli Maria Giuseppina (2013). *El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico*. Cuaderno 44. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Buenos Aires. Universidad de Palermo.

Ocampo, Estela (1992) *Diccionario de términos artísticos y arqueológico*. Barcelona, Icaria Editorial.

Simmel, G. (1938). *Cultura Femenina*. Buenos Aires. Espasa-Calpe Argentina.

Tuozzo María Valeria y López Paula (2013). *Moda y Arte. Campos en intersección*. Cuaderno 44. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Buenos Aires. Universidad de Palermo.

Wilson, E. (1985). *Vestirsi di sogni*. Traducción original del italiano a cargo de Ruggerone, L. (2008). Milán. Franco Angeli.

## Referencias electrónicas

ItFashion (2016). *Vogue, cien años de moda y arte, el libro* [en línea]. Consultado el 1 de junio de 2017 en <<http://www.itfashion.com/cultura/libros/vogue-cien-anos-de-moda-y-arte-el-libro/>>

Louis Vuitton (2017). *Louis Vuitton y Jeff Koons* [en línea]. Consultado el 1 de junio de 2017 en <<http://es.louisvuitton.com/esp-es/historias/masterscampaign#section-the-story>>

Louis Vuitton (2017). *Masters* [en línea]. Consultado el 1 de junio de 2017 en <<http://es.louisvuitton.com/esp-es/historias/masterscampaign#section-the-story>>

Robb Report (2017). *Arte al cuadrado con la colección Masters de Louis Vuitton y Jeff Koons* [en línea]. Consultado el 2 de junio de 2017 en <<http://www.robbreport.es/estilo/arte-al-cuadrado-la-coleccion-masters-louis-vuitton-jeff-koons/>>

So Sophisticated (2017). *Nueva colección "Masters" de Louis Vuitton y Jeff Koons* [en línea]. Consultado el 2 de junio de 2017 en <<http://www.so-sophisticated.com/moda/item/369-nueva-coleccion-masters-de-louis-vuitton-y-jeff-koons>>

Vogue (2015). *Vogue like a painting* [en línea]. Consultado el 2 de junio de 2017 en <<http://likeapainting.vogue.es/>>