

Sílvia Rosés Castellsaguer

## MODA, COS I GEOMETRIA EN EL SEGLE XX

### Introducció

Una de les classificacions de la silueta femenina més estesa en l'àmbit dels experts en moda s'articula a partir de l'assimilació d'aquesta a formes geomètriques simples i complexes. Tanmateix, depenent de l'amplitud dels malucs, de l'estretor de les espatlles, de la sinuositat de la cintura o de la prominència de la panxa, la silueta femenina ha rebut denominacions com «rellotge de sorra», «diàbolo», «triangle», «con invertit», «diamant», «rectangle» i «oval», entre d'altres. Unes formes geomètriques que perfectament poden fer-se extensives a les morfologies que la roba crea en cada moment històric sobre el cos i que s'obtenen per la tècnica mateixa de tall i confecció, la qual, gràcies al seu perfeccionament al llarg de la història, aconsegueix una major adaptabilitat al cos i a la mecànica del seu moviment. També caldrà tenir en compte l'ús de farcits en determinades zones per exagerar volums, les propietats del teixit segons l'efecte desitjat, la incorporació d'estructures internes per a accions com ampliar o estrènyer, o el desplaçament de les corresponents zones de l'anatomia en la roba respecte a la ubicació que els és pròpia per naturalesa.

En tots els indrets i al llarg de la història els humans han alterat l'aparença i la forma del cos. En les diferents cultures el més comú ha estat l'exageració de les formes del cos biològic: allargar la silueta, crear la sensació d'obesitat o de cossos extremadament prims, reduir el tòrax, el crani o els peus i, amb una intenció més decorativa, ornamentar la pell. L'obsessió per aconseguir la bellesa perfecta és tan poderosa que ha portat a inventar sistemes complicats i artificials per a modificar la forma del cos, arribant fins i tot a alterar la manera de viure de les persones.<sup>1</sup>

Matèria, núm. 9, 2015,  
ISSN 1579-2641, p. 149-160

Recepció: 2-6-2015  
Acceptació: 29-7-2015

<sup>1</sup> Teresa BASTARDES i Sílvia VENTOSA, *El cos vestit. Siluetes i moda, 1550-2015*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona, 2014, p. 21.

<sup>2</sup> *Estudio antropométrico de la población femenina en España*, Madrid, Gobierno de España, Ministerio de Sanidad y Consumo, 7 de febrer de 2008. Disponible a: <http://consumo-inc.gob.es/novedades/docs/tallasPresentacion.pdf> [consulta: 6 de juny de 2015]. En aquest estudi es classifica la silueta de l'anatomia de la població femenina espanyola a partir de tres formes geomètriques o morfotips: el diàbolo, el cilindre i el triangle. En aquest article s'han respectat les formes del cilindre i el diàbolo, tot i que aquesta darrera s'anomena «rellotge de sorra» perquè és una denominació més habitual en el camp de la història de la moda. Malgrat tot, el tercer dels morfotips de l'informe, el triangle, es tracta de manera tangencial perquè es considera sociològicament molt proper al del cilindre i se substitueix pel triangle invertit, el qual, tot i que manté també una estreta relació amb la silueta del cilindre, conté unes connotacions socials en la dona molt escaients i il·lustratives de la temàtica tractada.

<sup>3</sup> T. BASTARDES i S. VENTOSA, *El cos vestit*. En aquest valuós estudi, publicat en el marc de l'exposició feta al Museu del Disseny de Barcelona amb el mateix títol, inaugurada el desembre del 2014, es proposa una divisió de la silueta femenina vestida en dos grups principals: l'anatòmica i la geomètrica. Dins de la segona tipologia i al llarg de la història de la moda, segons les autores, aquesta adopta principalment

Segons l'informe *Estudio antropométrico de la población femenina en España*, realitzat pel Ministeri de Sanitat i Consum el 2008,<sup>2</sup> i tenint en compte la classificació que es proposa en el llibre *El cos vestit. Siluetes i moda, 1550-2015*, de Teresa Bastardes i Sílvia Ventosa,<sup>3</sup> si analitzem la moda femenina del segle xx podem classificar bona part de les siluetes de la dona en tres grans grups segons l'estructura morfològica: el rellotge de sorra, el cilindre i el con o triangle invertit. Però si anem més enllà d'aquesta classificació, veurem que cadascuna d'aquestes tres formes condiona o és un reflex del rol concret de la dona en funció de la relació que estableix respecte de la figura de l'home i del posicionament que adopta envers la societat.<sup>4</sup>

## El rellotge de sorra com a cosificació de la dona

La primera de les formes geomètriques que analitzarem és la del rellotge de sorra, que està constituïda per dos triangles encarats en la part central pels seus vèrtexs. Els antecedents històrics cal cercar-los en el perfeccionament de la tècnica de la confecció de roba, que va tenir lloc en la baixa edat mitjana. Aquest fet possibilita un major ajustament de la roba al cos i un increment en la definició i traducció de les corbes de l'anatomia, i té com a resultat directe el naixement del gipó.<sup>5</sup> Aquest fet s'uneix en el Renaixement a la introducció d'estructures internes, com és el cas del verdugut,<sup>6</sup> que faran que la silueta femenina deixi de definir-se entorn d'un eix vertical i comenci a ampliar-se horitzontalment.<sup>7</sup> Així doncs, l'ajustament de la roba a la zona del tronc i la cintura, unit a l'amplitud de les faldilles a causa del mirinyac, dóna com a resultat el naixement de la silueta del rellotge de sorra, la qual no és abandonada per la indumentària occidental fins a la Primera Guerra Mundial.<sup>8</sup>

Al llarg del segle xx podem trobar tres exemples clars en els quals la moda femenina presenta aquesta mateixa silueta: la Belle Époque, la dècada del 1930 i el New Look de mitjan segle xx. Una silueta que es caracteritza per traduir les sinuositats pròpies de l'anatomia femenina, posant l'èmfasi en la definició de la cintura i marcant la corba dels pits i dels malucs. Els tres moments esmentats comparteixen, a més d'una mateixa silueta, un mateix rol femení, que es caracteritza principalment pel fet que la dona veu minvades les seves llibertats dins la societat: el seu àmbit d'acció principal és el domèstic, no desenvolupa de manera generalitzada una activitat professional fora de casa i està altament subjugada a la figura masculina.

En el primer dels casos, durant la Belle Époque, la moda femenina està totalment condicionada per la cotilla,<sup>9</sup> que és l'element central que configura la forma del rellotge d'arena.<sup>10</sup> Aquesta estructura interna té la funció d'estreñer la cintura i sostenir el pit. La cotilla no va inventar-se precisament en aquest moment, sinó que hem de situar-ne l'origen en el segle XVI. Tot i això, és al tombant del segle XIX quan es fan importants avenços en la tecnologia aplicada a aquesta peça, que es tradueixen en un augment considerable de la pressió exercida sobre el cos.<sup>11</sup> Aquest fet és determinant a l'hora d'aconseguir l'esmentada «cintura de vespa», que rep aquest nom per l'elevat grau d'afinament. I és precisament aquest avenç tecnològic el causant de greus trastorns en la salut de la dona, a causa en gran manera del desplaçament i la pressió d'òrgans interns com els pulmons, l'estómac, el fetge o els intestins. Com a conseqüència, les dones tenen greus dificultats a l'hora de realitzar accions bàsiques per a la vida diària, com ara menjar, seure, moure's amb normalitat i, fins i tot, respirar. En aquestes circumstàncies es fa molt difícil, si no impossible, que una dona pugui desenvolupar una activitat professional i per això el seu àmbit d'acció és restringit a l'entorn domèstic. De cara a l'exterior, la dona sovint esdevé un element de lluïment social per part de l'espòs i d'increment de la seva significació social, ja que les dones representen en societat el poder econòmic dels seus marits.<sup>12</sup>

El següent moment de la moda que està regit per la silueta del rellotge de sorra és la dècada del 1930. Un moment en què, després de la marcada tendència a la masculinització de la indumentària i de l'actitud de la dona com a conseqüència de la Primera Guerra Mundial, s'imposa una silueta en la qual es visualitzen novament les corbes de l'anatomia femenina. Un fet determinant per entendre aquest canvi de paradigma és el crac de la banca del 1929. Arran de la profunda depressió econòmica, moltes dones han de renunciar als llocs de treball que ocupen per deixar-los als homes, atès l'elevat nombre de persones que hi ha a l'atur. Juntament amb els llocs de treball, també abandonen moltes de les llibertats socials conquerides durant els «feliços anys vint». Tot i això, cal tenir present que aquesta no és una tendència monolítica, ja que, com a continuïtat del model femení de la *garçonne* dels anys vint i fruit de la influència de la roba d'esport, existeix una tendència en la moda que adopta el conjunt sastre amb pantalons propi de l'home. Malgrat que no sigui la predominant, ja que els pantalons femenins no són massivament acceptats fins als anys setanta, aquesta tendència conviu durant la dècada del 1930 amb la primera.<sup>13</sup>

En aquest cas, la figura del rellotge de sorra no s'obté a partir d'una estructura interna constrictiva, sinó a través d'una tècnica de costura: el tall al biaix. Aquesta tècnica consisteix a tallar la tela en diagonal respec-

una forma de campana, de taula o de tub.

<sup>4</sup> Colin McDOWELL, *The anatomy of fashion. Why we dress the way we do*, Londres, Phaidon Press Limited, 2013; Susan J. VINCENT, *The anatomy of fashion. Dressing the body from the Renaissance to today*, Oxford, Berg, 2009.

<sup>5</sup> El gipó és una peça ajustada al cos que va estar molt present en la indumentària masculina de l'Europa occidental entre els segles XIV i XVII. Malgrat que la seva morfologia varia segons les modes de cada moment, el seu aspecte més habitual era l'encoixinat, ajustat a la cintura i amb un faldó més o menys llarg. Les mànigues, que podien ser curtes, llargues o simplement inexistentes, habitualment es podien treure o posar, ja que estaven unides al tronc amb un sistema de cordat en ziga-zaga.

<sup>6</sup> El mirinyac era una estructura interna que va començar a posar-se de moda durant el segle XV amb la intenció d'atorgar més amplitud i rigidesa a les faldilles. En un primer moment estava constituït sobretot per branques de vímet, que, atesa la seva flexibilitat, formaven cercles que es cosien internament als enagos. Amb el temps, quedà adherit a una faldilla interior sobre la qual es col·locava la faldilla.

<sup>7</sup> François BOUCHER, *Historia del traje en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

<sup>8</sup> Malgrat que la silueta del rellotge de sorra domina la indumentària occidental des de

la baixa edat mitjana fins a la Belle Époque, cal tenir en compte que hi ha una excepció durant el període comprès entre la Revolució Francesa i l'Imperi Napoleònic.

<sup>9</sup> La cotilla és una peça majoritàriament d'ús femení que es porta ajustada al cos, va des dels malucs fins al pit i té la funció de sostenir el pit i definir la silueta segons els cànons de bellesa imperants en cada moment. Per tal que pugui dur a terme aquesta funció i atorgar rigidesa a la peça, al llarg de la història s'ha reforçat amb barbes de balena o bé tires de metall, fusta o plàstic.

<sup>10</sup> Deni BRUNA, *La mécanique des dessous. Une histoire indiscrète de la silhouette*, París, Les Arts Décoratifs, 2013.

<sup>11</sup> Vegeu més informació sobre els avenços en el disseny, la confecció i els materials vinculats a la cotilla a Lucy JOHNSTON, *La moda del siglo XIX en detalle*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, p. 144 i 145.

<sup>12</sup> Carmen LUCINI, *Bodyteca històrica, una investigació morfològica al servei de les col·leccions d'indumentària*, Terrassa, Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2013.

<sup>13</sup> Sara B. MARCKETTI i Emily THOMSEN: «The trend for mannish suits in the 1930s», *Dress. The Annual Journal of the Costume Society of America*, vol. 39, núm. 2, 2013, p. 135-151.

<sup>14</sup> Tradicionalment, en sastreteria masculina el coll d'una camisa o d'una jaqueta es confeccionava superposant dues

te de la trama del teixit, amb la voluntat d'obtenir una certa flexibilitat i, en conseqüència, una major adaptabilitat a la silueta. Aquesta tècnica ja existia amb anterioritat, sobretot per a l'elaboració dels colls de les camises i les jaquetes masculines,<sup>14</sup> però a partir de Madeleine Vionnet s'aplicà a la totalitat dels vestits. A partir del tall al biaix s'obtenen uns vestits que actuen com a «segona pell», ja que tradueixen gairebé de manera literal els volums, les prominències i les concavitats de pits, cintura i malucs.

El tercer dels moments comença amb el New Look, amb Christian Dior al capdavant, un moviment que té el tret de sortida el 1947 i que es perllonga durant tota la dècada posterior. En finalitzar la Segona Guerra Mundial, els homes tornen del front i volen recuperar els seus antics llocs de treball. En donar prioritat als veterans de guerra, moltes dones perden la feina i, consegüentment, la seva independència, per la qual cosa queden relegades una altra vegada a l'entorn domèstic. Alhora, després dels horrors de la guerra, moltes dones desitgen sentir-se protegides i que les rellevi de tota responsabilitat envers la societat. Sota la premissa «que tot torni a ser com abans», els rols home/dona queden perfectament definits i diferenciats. I, en aquest context, la dona torna a regir la seva indumentària sota la silueta del rellotge de sorra. Aquesta vegada queda composta per unes espatlles caigudes, molt representatives de la seva submissió respecte de l'home, una cintura definida i comprimida altra vegada per la incorporació de la cotilla, i unes faldilles estructurades com un triangle, creades a partir de l'ús generós de tela, que li atorga el volum desitjat, i d'estructures internes com els enagos i els mirinyacs.<sup>15</sup>

Malgrat que el New Look gestat als tallers d'alta costura quedi restringit a una elit social i econòmica, és considerat com una promesa de benestar i un símbol d'elegància i gaudi de la vida, privats en temps de guerra, i significa un estímul al progrés econòmic, al qual bona part de la societat vol tendir. Per això la dona queda novament cosificada, reduïda a un element més a través del qual el marit pot lluitar per una major significació i posicionament socials.

Si analitzem aquests tres moments de la història de la moda del segle XX, podem determinar que molt probablement no és una casualitat que en tots s'associï la silueta del rellotge de sorra a una dona que viu a l'ombra de la figura masculina i que gaudeix de limitades llibertats socials. Si cerquem una altra vegada els orígens d'aquesta silueta, la indumentària del Renaixement, veurem que es caracteritzava precisament per limitar la mobilitat de la dona, cosa que l'apropava més a una cosificació que no pas a un ésser lliurepensador i actiu. Nogensmenys, en aquest cas s'hi afegeix un altre component: la indumentària com a símbol d'estatus social. I és que tan sols les dones de l'alta societat que no tenien la necessitat de tre-

ballar podien permetre's de lluir una indumentària que les forçés a mantenir una vida estàtica i contemplativa. Un component que, com hem vist, també es reproduïx durant la Belle Époque i els anys cinquanta.

## El cilindre com a llibertat per a la dona

El segon grup és determinat per la forma geomètrica del cilindre. Per cercar-ne els orígens en la moda hem de retrocedir fins a l'antiguitat clàssica. En aquest moment, la indumentària es caracteritza per no tenir una forma predeterminada, ja que es constitueix a partir de la tècnica del drapajat de la tela sobre el cos, el resultat de la qual són unes peces folgades que no defineixen ni tradueixen les corbes de la silueta. En conseqüència, la dona es vesteix determinada per un eix vertical, que l'assimila morfològicament al que podria ser una columna. Aquesta verticalitat, que defineix els orígens de la indumentària, s'estén fins a finals de l'alta edat mitjana.<sup>16</sup>

Ja entrat el segle xx, la morfologia de dona columna la trobem de manera molt clara en els vestits reforma de principis de segle i en les dècades del 1920 i el 1960.<sup>17</sup> Aquesta silueta, representada per la forma geomètrica del cilindre, es caracteritza per una deliberada ocultació de les formes més pròpies de l'anatomia femenina, com ara els pits, la cintura i els malucs. Com a conseqüència podem afirmar que es produeix, en certa manera, una masculinització de la silueta de la dona. Alhora, la forma del cilindre és associada als moments en què es reconeix a la dona una major llibertat i participació en la societat i una gran emancipació respecte de la figura masculina.

El primer moment del segle xx en què es visualitza aquesta tipologia de silueta és amb el vestit reforma que es proposa des dels cercles artístics com a rebuig de l'excés de decorativisme de la moda de la Belle Époque i, sobretot, dels greus perjudicis de salut que aquesta ocasionava a la dona. En conseqüència estan reivindicant una major llibertat per a ella, tant en l'àmbit físic com en el social. Entre tots aquests cercles artístics destaquen en primer lloc les propostes del moviment modernista i preraphaelita, amb Henry Van de Velde al capdavant, les quals recuperen novament la verticalitat clàssica i medieval:

*Van de Velde saw that there was a clear task for artists like himself. They would have to understand the essence of clothes in order to be able to create something of permanent beauty. Clothing, in other word, that was diametrically opposed to fashion, which was, above all, transient and impermanent. He likes to refer to style from the past such as Greek, Roman and Gothic art, which had created an eternal beauty.*<sup>18</sup>

teles: una que respectava la direcció del fil i una altra tallada al biaix. Com a conseqüència s'obtenia una adaptació més òptima de la peça a la circularitat del coll i, a través de les tensions oposades que exercien les dues teles, s'atorgava més consistència a la peça i s'evitava que la zona del coll es deformés.

<sup>15</sup> Claire WILCOX, *The golden age of couture. Paris and London 1947-57*, Londres, V&A Publishing, 2008.

<sup>16</sup> François BOUCHER, *Historia del traje...*

<sup>17</sup> Malgrat que escollim aquests tres moments com els més representatius per exemplificar la silueta cilíndrica en la moda, hem de matisar que durant el segle xx hi ha altres moments en els quals també resorgeix aquesta tendència, com ara, entre d'altres, la dècada del 1970, clarament exemplificada amb la moda de Halston, i la darrera dècada del segle xx, quan va iniciar-se la moda minimalista.

<sup>18</sup> Jan BRAND i José TEUNISSEN, *Fashion and imagination. About clothes and art*, Arnhem, ArtEZ Press, 2009, p. 214.

<sup>19</sup> Suzanne LUSSIER, *Art Deco fashion*, Londres, V&A Publishing, 2009.

En segon lloc destaquen els creadors més propers a la Sezession vienesa i als tallers de la Wiener Werkstätte, amb les propostes de Josef Hoffmann i Emilie Flöge com a més representatius. Aquests tendeixen a una major abstracció de la silueta, que consisteix a allunyar-se de les formes pròpies de l'anatomia i a ocultar la sinuositat de pits, cintura i malucs. Un allunyament respecte de les formes naturals de la silueta que, paradoxalment, persegueix quelcom aparentment contrari: la naturalitat del moviment. Dins d'aquest moviment per a la reforma del vestit no podem oblidar tampoc les aportacions de Marià Fortuny i Madrazo, amb la seva túnica Delfos com a peça més destacada, amb la qual recupera la indumentària de l'antiguitat clàssica i la qual es caracteritza per la comoditat i simplicitat formal.

El segon moment en què regna una moda basada en la forma del cilindre és després de la Primera Guerra Mundial. Arran del conflicte armat, les dones abandonen la inactivitat pròpia de la Belle Époque i adopten un rol molt decisiu, ja que han d'ocupar els llocs de treball i fer les funcions que desenvolupen els homes, mentre aquests estan lluitant al front. Aquest canvi social tan dràstic en la condició de la dona es projecta en la indumentària, la qual ha de ser molt més còmoda per tal poder dur a terme aquestes funcions. Com a conseqüència d'aquest fet i també per influència dels uniformes militars, la moda femenina sofreix un procés de masculinització. Aquest procés consisteix, novament, en una ocultació de les corbes pròpies de la silueta femenina. Els pits, a través d'unes faixes que pressionen la zona del bust, queden aplanats i desplaçats cap a baix. La corba de la cintura i dels malucs es desdibuixa com a resultat d'una faixa i de vestits folgats. Finalment, la línia de la cintura és desplaçada a l'altura dels malucs. Aquesta idea de masculinitat és reforçada, per exemple, per un tall curt de cabells o per una actitud en societat més pròpia fins a aquest moment de l'home, amb la voluntat de reivindicar una major llibertat social per a la dona. És molt significatiu el nom que rep aquest model de dona: la «*garçonne*». Un nom que és determinat per la influència de la novel·la titulada precisament així i publicada per Victor Margueritte el 1922, en la qual es descriu la vida d'una noia que segueix el patró esmentat. Arran d'aquest fet, «*garçonne*» serà el terme de caire pejoratiu emprat, juntament amb el de «*flapper*».<sup>19</sup>

El tercer cas que exemplifica la relació entre la forma del cilindre i la idea d'una dona socialment més emancipada és durant la dècada del 1960. Amb el substrat filosòfic de l'existencialisme de Jean-Paul Sartre i el feminisme de Simone de Beauvoir, la generació jove presenta una oposició activa a la manera d'entendre el món i d'actuar-hi, per part dels seus pares, basada en un fort capitalisme i en una mentalitat tradicional dels

rols masculí-femení. Si bé el pensament feminista proposa canvis transcendentals respecte a ambdós sexes, aquests necessàriament comporten una nova visualització i concepció del cos. La dona jove dels anys seixanta, a la recerca d'una vida més activa i lliure, torna a desdibuixar els elements de la seva anatomia que la diferencien de la de l'home. De tota manera, aquest no és l'únic referent que condiciona el canvi, ja que, a més a més d'apropar-la al cos de l'home, els cànons de bellesa també manifesten una marcada predilecció pel cos de la dona preadolescent, que en certa manera també enllaça amb l'androgínia perquè la situa en l'estadi previ a la seva definició. I aquest factor pot atribuir-se a un cert complex de Peter Pan en la joventut del moment, que possiblement intenta posposar el fet d'ha-ver-se d'enfrontar amb la vida madura dels seus pares, contra la qual mostra una marcada oposició, cosa que la porta a refugiar-se en la contracultura que crea entorn de la música popular.<sup>20</sup>

Aquest canvi en la morfologia de la indumentària s'obté en gran manera amb l'ús de teles de gran rigidesa i, en molts casos, amb teixits reversibles, els quals, lluny d'adherir-se a la silueta i d'actuar com a segona pell, atorguen un aspecte de carcassa a la indumentària. Malgrat tot, cal matisar que en molts casos és una forma cilíndrica que es caracteritza per una major amplitud a la zona inferior i que tendeix, doncs, a la morfologia del trapezi. Aquesta tendència es dona com a resultat d'un procés de simplificació geomètrica de la forma del relotge de sorra pròpia del New Look de la dècada anterior, la qual evoluciona en el temps a través de propostes com la línia A que llança Christian Dior el 1955 o el model *baby doll* de Cristóbal Balenciaga del 1958 i tendeix a unir amb dues línies rectes els quatre vèrtexs exteriors dels dos triangles. D'aquesta manera es produeix l'evolució del relotge de sorra dels anys cinquanta fins al cilindre trapezi de la dècada dels seixanta.

## El triangle invertit com a dona poderosa

El tercer grup està regit per la forma geomètrica del triangle o con invertit, de la qual podem trobar un clar referent en la indumentària masculina del Renaixement. En el segle XVI té lloc una destacada diferenciació d'ambdós sexes a través de la roba, un fet que comença a destacar ja durant la baixa edat mitjana. Però, en aquest cas, se subratlla a través de l'emfasització i la prominència, gràcies als farcits, de les zones dels genitals i de les espatlles, el pit i els braços, com a símbol de la força física que singularitza el sexe masculí respecte al femení.

<sup>20</sup> Charlotte SEELING, *Moda. El siglo de los diseñadores. 1900-1999*, Madrid, Köne-mann, 2000; Christopher BREWARD, David GILBERT i Jenny LISTER, *Swinging sixties. Fashion in London and beyond 1955-1977*, Londres, V&A Publishing, 2006.

<sup>21</sup> François BOUCHER, *Historia del traje...*, p. 188.

<sup>22</sup> María Isabel MONTOYA, *Moda y sociedad. La indumentaria: estética y poder*, Granada, Universidad de Granada, 2002.

<sup>23</sup> J. C. FLÜGEL, *Psicología del vestido*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2015.

<sup>24</sup> *Letty Lynton* és una pel·lícula nord-americana que va dirigir Clarence Brown el 1932.

<sup>25</sup> Christian ESQUEVIN, *Adrian. Silver screen to custom label*, Los Angeles, The Monacelli Press, Random House Inc., 2008.

*Las calzas conservan hasta casi finales de siglo una bragueta muy prominente que exageraba los atributos viriles. Es posible que su origen se remonte al hueco de mallas que guarnecían la entrepierna de la indumentaria militar y que la indumentaria de places hacía indispensable.*

*El jubón ensancha el busto y lo pronuncia como si se tratara de una coraza. La parte delantera es curva, dando un aspecto abombado al pecho, y se le da volumen con un almohadillado de lana o algodón.*<sup>21</sup>

Centrem-nos en la zona de les espatlles: és interessant destacar que augmentar-ne el volum o accentuar-ne l'angulositat visualment comporta un augment de la sensació de fortalesa, poder i dominància, i fins i tot aporta una certa percepció d'agressivitat. No és casual que aquest fet es doni en certs uniformes militars i en els elements decoratius ubicats a les espatlles, car precisament aquests tenen la voluntat, entre altres funcions, de subratllar la sensació de força, autoritat i superioritat vers l'adversari.<sup>22</sup>

La figura del con invertit en la silueta femenina es produeix com a derivació de la del cilindre, és a dir, fa referència a dones més emancipades respecte a la figura masculina i que gaudeixen d'una vida més activa i amb més llibertats socials. Malgrat tot, en augmentar-ne el volum a les espatlles, se li afegeix un component d'agressivitat i de lluita, que es dona habitualment en entorns socialment hostils. Per aquesta raó, la indumentària de la dona sofreix novament un procés de masculinització, ja que desdibuixa el contorn més sinuós de la silueta femenina i l'assimila més a la de l'home, de la qual manlleva la prominència de les espatlles, com a símbol de la fortalesa necessària per fer front a les circumstàncies.<sup>23</sup>

Un dels primers exemples de la silueta de triangle invertit durant el segle xx va venir de Gilbert Adrian, a la dècada del 1930. Un dels elements més identificatius del *couturier* nord-americà eren les espatlles pronunciades a través de l'ús de muscleres. Les espatlles quedaven més emfasitzades amb faldilles estretes de tipus «llapis», que redueixen el volum de la corba dels malucs, amb la qual cosa es constitueix una silueta en forma de «V». A més de muscleres, Adrian també usa el coll hàlter, amb el qual també emmarca i potencia les espatlles. No podem oblidar tampoc l'ús d'elements ornamentals en aquesta zona que n'incrementen el volum, com és el cas de l'icònic vestit que llueix Joan Crawford en la pel·lícula *Letty Lynton*.<sup>24</sup> La seva moda l'escullen sobretot actrius caracteritzades per una forta personalitat, com ara Joan Crawford, Katherine Hepburn i Greta Garbo, les quals moltes vegades interpreten personatges amb molta força, independents i a vegades amb certes dosis d'agressivitat. No és casual, doncs, que es bategi la seva moda i l'estil de les que la portaven amb el nom de «*power dress*».<sup>25</sup>

El segon exemple clar de silueta en forma de triangle invertit s'esdevé durant la Segona Guerra Mundial. Tal com ja havia passat en la Primera Guerra Mundial, ara les dones tornen a tenir un paper actiu durant el conflicte armat, car es veuen amb la necessitat d'ocupar els llocs de treball i realitzar les funcions que duien a terme els homes que estan lluitant al front. Aquest context obliga a idear una nova moda concebuda sota els paràmetres de comoditat i funcionalitat, així com també d'austeritat i racionament, atesa la gran escassetat de matèries primeres.

Davant d'aquesta situació de gran duresa, la moda s'emmirallà amb les propostes d'Adrian i creà una línia continuista respecte a aquestes, les quals resultaren metafòricament i simbòlicament del tot escaients per a una dona que havia de fer cara a una realitat del tot adversa i difícil, en què la força física, més característica de l'activitat que desenvolupava l'home fins al moment, era un tret important per a la dona, que en aquesta nova situació havia de treballar en fàbriques d'armament, conduir vehicles pesants o conrear els camps, entre moltes altres funcions.

Així, doncs, es produí un pronunciament de la zona de les espatlles, les quals, contrastades amb una cintura més estreta, tot i que no ajustada, donaren com a resultat una silueta angulosa en forma de triangle invertit. Aquesta morfologia també va ser determinada, a més de la influència d'Adrian, per la proliferació dels uniformes militars, els quals seguien els mateixos estàndards formals. Tanmateix, la nova moda marcadament masculina va generar-se espontàniament i per necessitat, ja que moltes dones, sotmeses al sistema per cupons arran de les restriccions de tela, arreglaven els vestits dels seus marits absents i els incorporaven a la seva indumentària de cada dia, amb la qual cosa s'esdevingué una inevitable masculinització de la seva aparença, dominada per la prominència de les espatlles. La silueta que imperà durant la Segona Guerra Mundial va rebre popularment a França el nom de «*victory suit*», denominació mitjançant la qual s'establí una clara referència a la forma de «V» com a al·lusió a les ànsies de victòria i al sentiment de resistència vers els ocupants alemanys.

*For civilian clothing, the problem was tackled in three ways —Rationing, Utility, and Austerity. Together, these methods would literally shape British fashions not only for the war but for several years following victory.<sup>26</sup>*

Un tercer moment en el qual la moda femenina tornà a assimilar el perfil del triangle invertit correspon a la dècada del 1980, quan la dona entrà de manera decidida en el món laboral, fortament dominat per l'home i amb un context social caracteritzat per unes reivindicacions sobre criteris d'igualtat social i anticapitalisme parcialment esgotades, cosa que

<sup>26</sup> Jonathan WALFORD, *Forties fashion, from siren suits to the New Look*, Londres, Thames & Hudson, 2008, p. 37.

<sup>27</sup> Ronald Reagan va guanyar la presidència dels Estats Units el 1980 i va renovar el càrrec el 1984, i Margaret Thatcher va esdevenir primera ministra britànica el 1979.

<sup>28</sup> La paraula «yuppie» respon a les inicials de *young urban professional*, terme que designa un model d'home de negocis que va proliferar durant la dècada del 1980 i que estava centrat especialment en els sectors de la banca i l'advocacia. Aquest es caracteritzava, a més de la seva joventut i una estètica cuidada, per l'«agressivitat» en l'exercici de la seva professió, ja que per a ell l'èxit en els negocis passava per davant d'una certa deontologia professional.

<sup>29</sup> Joanne ENTWISTLE, *Dress for success* [en línia]. Disponible a: <http://fashion-history.lovetoknow.com/fashion-clothing-industry/dress-success> [consulta: 30 de març de 2015]. Es recomana consultar també J. ENTWISTLE: «Power dressing and the fashioning of the career woman», M. R. SOLOMAN (ed.): *The psychology of fashion*, Nova York, Lexington Books, 1985.

<sup>30</sup> Sonnet STANFILL, *Eighties fashion: from club to catwalk*, Londres, V&A Publishing, 2013; Vicky CARNEGIE, *Fashion of a decade. The 1980s*, Londres, B. T. Batsford, 1990.

obria la porta a una dècada dominada per un clar conservadorisme, exemplificat pel fet que Ronald Reagan o Margaret Thatcher ascendissin al poder.<sup>27</sup> Això comportà un gir cap a una major voracitat en el món dels negocis, que quedà perfectament representat en l'auge de la figura del *yuppie*.<sup>28</sup>

Enfront d'aquest entorn de subratllada hostilitat, la dona tornà a sofrir un procés de masculinització de la seva indumentària: en moltes ocasions es desdibuixen les corbes de la silueta i es potencien les espatlles amb musculeres i elements ornamentals, com a símbol de la fortalesa que ha de tenir per fer-se un lloc en el món laboral. Respecte a aquesta tipologia d'indumentària té una gran influència la publicació de John T. Molloy titulada *Dress for Success* (1975), en la qual l'autor explica com s'ha de vestir la dona per tenir èxit en els negocis: amb una indumentària que s'assimila a la masculina, per tal d'obtenir autoritat en el món dels negocis, però en cap cas ha d'abandonar la seva sexualitat i sempre ha de mantenir una diferenciació de gènere tot i els elements marcadament comuns amb l'home.<sup>29</sup> A partir del llibre de Molloy, aquesta moda quedà batejada com a *Dress for Success*.<sup>30</sup> Cal matisar, però, que aquesta tendència a l'exageració de les espatlles es materialitza de distintes maneres: seguint estètiques més austeres, discretes i introspectives, com és el cas de Giorgio Armani i Calvin Klein, o, contràriament, amb una major dosi d'ostentació, fantasia i erotisme, com ho fan Thierry Mugler i Claude Montana. Altrament, a mesura que avancen les dècades del segle xx, la moda deixa d'estar regida per una única tendència monolítica i cada vegada conviuen més maneres d'entendre-la. És per això que el *Dress for Success* s'encavalca amb el moviment *Body Conscious*, el qual compta amb Azzedine Alaïa com a clar representant i es caracteritza per una roba totalment ajustada al cos gràcies a l'ús de teixits sintètics elàstics com l'elastà. Com el seu nom indica, amb aquest nou corrent la dona sembla que torna a prendre consciència del seu cos i de la naturalesa i morfologia de la seva anatomia, sense que això impliqui necessàriament renunciar a les aptituds intel·lectuals i competències professionals.

## La geometria del cos en la postmodernitat

A partir de la classificació de la moda del segle xx dividida en aquests tres grans grups, se'ns planteja el dubte respecte als paràmetres que estan regint la moda en l'actualitat i la forma geomètrica que podria estar dominant la silueta femenina en els nostres dies. Certament, la contemporaneïtat en la moda respon al marc filosòficocultural en el qual estem immer-

sos, que és la postmodernitat, la qual va iniciar-se en la dècada dels anys setanta com a conseqüència d'un cert «fracàs» del projecte de modernitat. En aquest període té lloc una crisi del subjecte, element central durant la modernitat, i s'esdevé una certa absència de quelcom que doni coherència i unitat al món. En resposta a aquest canvi de paradigma, els discursos únics originen una total fragmentació del pensament i la coexistència d'una multiplicitat de microdiscursos. Alhora, es deixa de creure en la idea d'evolució i es mostra un desencís envers el futur.

Aquest escenari de pensament té també una incidència directa en la moda. Aquesta, tal com succeeix amb altres manifestacions artístiques, inicia un període de profunda autoreflexió amb la voluntat de cercar l'eix a l'entorn del qual ha d'articular-se. Aquesta reformulació és altament incentivada per les propostes d'avantguarda del Japó, a través dels seus principals exponents, Issey Miyake, Rei Kawakubo i Yohji Yamamoto, i es materialitza en la moda a través de processos com la deconstrucció, la conceptualització i l'essencialització del minimalisme. Nogensmenys, seguint les premisses de la postmodernitat, es fa una referència constant a tendències estilístiques d'èpoques passades, enteses com un vehicle important d'aquesta autoreflexió sobre la pròpia disciplina. Això provoca que, prenent com a exemple la temporada de tardor/hivern 2011-2012, la casa Balmain llanci una col·lecció que recorda la moda *art déco* dels anys vint, Gucci s'inspira en els vestits de nit del 1930, la marca Miu Miu de la casa Prada rememori la moda imperant durant la Segona Guerra Mundial, Dior Couture recuperi una versió del New Look dels anys cinquanta fusionat amb l'estil del grup Memphis dels anys vuitanta, la creadora Stella McCartney presenti models basats en la línia sac de Cristóbal Balenciaga de finals dels anys cinquanta, Prada clarament recuperi els pitxis trapezoïdals dels *swinging sixties*, Chloé s'inspira en la moda *hippy* de les dècades 1960-1970, la línia D&G, de Dolce&Gabbana, reculli la gamma cromàtica i el grafisme de la roba jove dels anys vuitanta i, finalment, les propostes de Céline s'inscriguin en la tendència minimalista dels darrers anys del segle xx. D'aquesta manera, en un mateix any, nou de les principals cases del panorama actual de la moda estan recollint nou etapes diferents de la història de la moda del segle xx.

I és precisament aquesta marcada autoreferencialitat que domina la moda en els darrers temps la que provoca la coexistència de les tres siluetes esmentades: el rellotge de sorra, el cilindre i el triangle invertit. Però si d'antuvi es podia vincular cadascuna d'aquestes a un model de dona i a una manera concreta de desenvolupar-se en el món, en l'actualitat aquestes formes geomètriques no contenen en si mateixes un projecte o una vinculació directa a una manera d'entendre la societat, sinó que queden

desproveïdes d'una significació profunda i responen en gran manera a criteris de preferència estilística del consumidor. La seva coexistència, doncs, resta com a reflex de la multiplicitat i aparent desorientació que caracteritzen la moda de la postmodernitat.

Sílvia Rosés Castellsaguer  
BAU, Centre Universitari de Disseny  
de Barcelona – UVic  
Escola Massana, Centre d'Art i Disseny  
silviosca@yahoo.es

#### MODA, COS I GEOMETRIA EN EL SEGLE XX

Els experts en moda classifiquen la morfologia de l'anatomia femenina a partir de formes geomètriques simples i compostes, les quals també poden emprar-se per classificar la silueta resultant després de vestir la dona. Si observem detingudament les principals modes que han regit el segle xx, podem establir tres grans grups segons les siluetes resultants: el rellotge de sorra (compost per dos triangles contraposats), el cilindre i el triangle invertit. Però si analitzem de manera detallada els moments en els quals es produeixen, es posa de manifest que cada moda representa i determina un model de dona concret, amb una manera d'actuar en el context i de relacionar-se amb el sexe masculí, diferent de la resta. Davant d'aquests fets se'ns planteja la qüestió si aquesta associació segueix vigent en l'actualitat, en un moment en què, com a conseqüència del canvi de paradigma que representa la postmodernitat, els pilars i les estructures que han regit el nostre pensament han estat totalment alterats.

Paraules clau: moda, geometria, cos, silueta, tendències, dona, postmodernitat.

#### FASHION, BODY AND GEOMETRY IN THE TWENTIETH CENTURY

Fashion experts classify the morphology of the female body using simple and composite geometric shapes, which can also be used to classify the resulting silhouette after dressing a woman. Looking closely at the main fashion trends that have governed the twentieth century, there are three groups according to the resulting silhouettes: the hourglass figure, made with two opposing triangles; the cylinder, and the inverted triangle. But if we analyze in detail the times in which they occurred, we discover that each represents and determines a particular female model with a distinct way of being and of interacting with males in the temporal context. Given these facts, we address the question of whether these associations are still active today, at a time when, as a result of the paradigm shift of Postmodernism, inverted pillars and structures of our thinking have undergone radical change.

Keywords: fashion, geometry, body, silhouette, trends, women, postmodernism.