

TFG

WHAT MAKES A MAN?

CREACIÓN DE UNA COLECCIÓN DE MODA A TRAVÉS DE LA REVISIÓN DE LOS CONSTRUCTOS TRADICIONALES DE MASCULINIDAD EN OCCIDENTE.

Presentado por David López Pérez

Tutora: Sara Vilar García

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2019-2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

Mediante este trabajo final de grado se pretende la creación de una colección de moda masculina basada en los constructos tradicionales de masculinidad en occidente.

A través del análisis de un marco teórico y su complementareidad con un proceso experimental y práctico, desarrollaremos un total de siete conjuntos, con la finalidad de establecer un diálogo entre ambos. Comenzaremos definiendo términos como el género, pasando al nacimiento de los estudios de género centrados en la figura masculina occidental. Más tarde, estableceremos un paralelismo entre los mismos con la historia de la moda, intentando así encontrar un punto de relación entre ambos. Posteriormente desarrollaremos la colección en base a los conceptos y constructos extraídos del marco teórico, apoyándonos en referencias conceptuales y formales, concluyendo el proyecto con la comunicación de la misma mediante una sesión fotográfica.

PALABRAS CLAVE

Moda, indumentaria, colección, masculinidad, experimentación, género

ABSTRACT

In this project we will create a menswear collection based on the traditional construction of masculinity in occidental societies.

Based on a theoretical framework and its complementarity with an experimental and practical process, we will develop a total of seven looks, establishing a dialogue between the two fields. We will begin by defining terms such as gender, moving on to the birth of men's studies. After that, we will establish a parallelism between them and the history of fashion, trying to find a point of connection. Later, the collection will be developed based on this concepts, concluding it with a photoshoot.

KEYWORDS

Fashion, clothing, collection, masculinity, experimental, gender

AGRADECIMIENTOS

A mis padres por la confianza ciega y la libertad aún sin entender nada.

A Clara por creer con tanta intensidad en mis sueños hasta hacerlos suyos.
Por tener toda la galería del móvil llena de fotos de los proyectos del otro.

A mis amigas por acompañarme de la mano haciéndome sentir cada día más grande. En especial a Aitana por las llamadas de desesperación y a Elena por haberse involucrado tanto en este proyecto.

A mi tutora Sara por la confianza y por permitirme trabajar tan libremente.

A Valencia y todas las personas que me han hecho sentir que pertenezco.

A la Galeria Palau por dejarme invadir su espacio para la sesión de fotos.
A Brendon, Anna, Carla y Elena porque no he podido tener mejor equipo <3

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	7
3. METODOLOGÍA	8
4. MARCO TEÓRICO	10
4.1 Aproximaciones a la definición de género	10
4.1.1 Según Butler	10
4.1.2 Según Monique Wittig	11
4.2 Los <i>Men's studies</i>	12
4.2.1 Nacimiento de los <i>Men's studies</i>	12
4.2.2 La no universalidad de la masculinidad	13
4.2.3 La masculinidad dentro de los parámetros de dominación cisheteropatriarcal	13
4.3 El papel de la indumentaria en la construcción natural de las identidades binarias	15
4.3.1 Relaciones históricas entre la indumentaria y el binarismo de género	15
4.3.2 Las nuevas masculinidades. Relaciones con la indumentaria	16
5. REFERENTES	18
5.1 Hal fischer	18
5.2 David Wojnarowicz	18
5.3 Peter de Potter	19
5.4 Martin Margiela	21
5.5 Helmut Lang	22
5.6 Heliot Emil	23
6. FASE DE CREACIÓN	25
6.1 Fase experimental textil y gráfica	25
6.2 Elección de tejidos y carta de color	27
6.3 Bocetaje y diseño	28
6.4 Patronaje y moulage	30
6.5 Toile y confección	30
6.6 Serigrafía y grabado láser	31

6.7 Fornituras y accesorios	33
6.8 La colección	34
6.8.1 Primera línea	34
6.8.2 Segunda línea	35
6.8.3 Tercera línea	36
6.9 Presentación y comunicación de la colección	37
6.10 Lookbook final	39
7. CONCLUSIONES	47
8. BIBLIOGRAFÍA	49
9. ÍNDICE DE IMÁGENES	50
10. ANEXO	51

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo final de grado se presenta como la memoria de la creación de una colección de moda masculina basada en los constructos tradicionales de masculinidad en occidente.

El trabajo se pretende enfocar de manera directa a la creación de un portafolio profesional que aglutine los conocimientos adquiridos durante el grado en Bellas Artes y su complementariedad con el grado en diseño de moda.

En esta memoria, encontraremos dos bloques diferenciados, encabezando el proyecto un bloque teórico, basado en la búsqueda de información relativa al tema, por un lado el género, intentando establecer una definición del mismo como punto de partida para el proyecto, más tarde centrado en los estudios de género masculino y posteriormente la relación histórica que la indumentaria ha supuesto para esta construcción y viceversa. Siendo consciente de la amplitud de estos conceptos, se ha decidido acotarlos con el fin de relacionarlos con la parte práctica.

Otro de los puntos relevantes del proyecto, dentro de lo que podríamos considerar el primer bloque, es la búsqueda de referentes tanto conceptuales como formales que ayuden a articular una práctica bien fundamentada y que de alguna manera estén relacionados con el concepto del proyecto y con su naturaleza. Así pues, dentro de este apartado encontraremos tanto artistas, como por ejemplo David Wojnarovicz, Hal Fischer o Peter de Potter, que ayudaran a conceptualizar de manera más visual el concepto y a diseñadores como Martin Margiela, Helmut Lang o Heliot Emil que aportarán una filosofía de creación de moda y una referencia a nivel visual clave para el proyecto.

Por último, en la parte práctica del trabajo podremos ver un breve resumen de lo que suponen los procedimientos por los que se conduce la creación en términos de moda para materializar conceptos en ese campo. En pos de una búsqueda de metodología propia, veremos desde procesos experimentales hasta patronaje, confección, estilismo... El proyecto culmina con la sesión fotográfica de la colección puesta en un modelo.

Cabe destacar la importancia de enmarcar este proyecto dentro de unas dinámicas de creación personales, en las que, en este caso, una idea como es el constructo de masculinidad tradicional está tratado desde un punto de vista analítico, siendo totalmente consciente de la toxicidad que suponen la mayoría de sus premisas y consecuencias. En ningún momento se pretenden romantizar las mismas, simplemente se han tomado como referencia para realizar una práctica.

2. OBJETIVOS

OBJETIVOS GENERALES

Aglutinar todos los conocimientos adquiridos a lo largo de la formación tanto en el Grado en Bellas Artes y sumar los desarrollados paralelamente en el grado en diseño de moda, con el fin de crear un proyecto que implemente todo lo aprendido en ambos y que más tarde se pueda enfocar de manera directa a una trayectoria laboral, investigación personal y desarrollo como creador.

Plantear cuestiones a nivel formal y teórico para llevar a cabo lo anterior. Desarrollar de manera bilateral el proyecto, alimentando la práctica con la teoría y viceversa. Establecer las bases conceptuales sin frenar el posible desarrollo independiente de la práctica.

Adquirir un aprendizaje de las propuestas y retos planteados. Jugar y experimentar con el fin de obtener una metodología propia de trabajo que beba de la ya experimentada en proyectos anteriores. Conocerme a mí mismo como creador y mi manera de trabajar.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Desarrollar un proyecto de moda cuyas bases se asientan en el género masculino, las causas y condiciones que lo identifican como tal dentro de los parámetros de dominación cisheteropatriarcal occidental.

Se busca que las piezas que compongan el proyecto presenten unas características comunes, una coherencia narrativa y formal, pudiendo enmarcar las mismas dentro de una colección de moda.

Llevar a cabo una búsqueda de información sobre las “características” que hacen a un hombre en las sociedades cisheteropatriarcales occidentales.

Trabajar de manera experimental durante todo el proceso, no limitarlo en cuanto a medios o técnicas, con el fin de avanzar y ampliar la interdisciplinariedad de mi perfil.

3. METODOLOGÍA

Este proyecto surge como consecuencia de una formación bilateral, la obtenida paralelamente durante los cuatro años de estudio tanto en Bellas Artes como en diseño de moda. La creación del mismo no parte de la nada y establece sus bases en proyectos anteriores desarrollados sobre todo en diseño de moda. En él se trabaja partiendo de un concepto principal, las causas y consecuencias que se derivan del constructo de masculinidad actual en occidente amparado bajo la dominación del mismo.

La metodología seguida durante el proyecto ha estado fragmentada en dos vías paralelas y complementadas con una constante retroalimentación entre ambas. Así pues, se puede dividir el mismo en dos grandes bloques, teórico y práctico.

Recurriendo a bibliografía concreta el proyecto comienza con el bloque teórico liderado por la idea de autodefinición como punto de partida, para la posterior búsqueda de información relativa al concepto a tratar. De esta manera, se observa cómo el marco teórico del trabajo se centra en los conceptos de género y masculinidad y todo lo relacionado con los mismos. Además, teniendo en cuenta el carácter formal en el que se enmarca el proyecto, una colección de moda, se analiza en él las relaciones entre los constructos anteriores y la acción del vestir. Una vez desarrollados los conceptos clave que fundamentan el proyecto, se realiza un análisis de referentes, con el fin sobre todo de buscar claves estilísticas y formales ya presentes en mi imaginario y que pueden estar relacionadas con el concepto.

Mediante la complementariedad del mismo con el segundo bloque, práctico, se extraen claves simbólicas que permiten una mayor nutrición de las ideas que se pretenden comunicar y por ende una práctica fundamentada. En esta encontraremos desde la primera experimentación, aún sin concepto, hasta el patronaje, *moulage*, prototipado, confección, estampación serigráfica, grabado láser, prototipo técnico, disposición de las prendas, dirección artística de la comunicación, sesión de fotos y posterior edición. Esta parte del proyecto será la más extensa, la cual quedará mínimamente documentada en esta memoria, por cuestiones de magnitud, mediante la ejemplificación de todo el proceso en algunos de los aspectos más relevantes de la misma, anexando en todo momento sobre todo imágenes que reflejen tanto ideas descartadas como resultados de experimentación o metodologías que se han necesitado para llevar a cabo el proyecto.

Cabe destacar, como ya se ha apuntado en los objetivos del proyecto, la importancia del planteamiento de éste como un punto de partida y a su vez

una mirada atrás. Se plantea de esta manera y como objetivo o condición casi primordial la creación por un lado, de una práctica bien fundada y con intenciones comerciales/laborales, visionando un futuro portafolio profesional. A su vez, una de las consecuencias o búsquedas de esa misma práctica será la creación de una metodología de trabajo propia y personal, en la que converjan aspectos artísticos con otros propios del ámbito del diseño. Por lo que la metodología llevada a cabo durante el proyecto, definida a grandes rasgos en los párrafos anteriores, ha sido puesta en cuestión, cambiada y redirigida en numerosas ocasiones.

4. MARCO TEÓRICO

La naturaleza del proyecto, al enmarcarse dentro del contexto de una colección de moda, exige que todos y cada uno de los conceptos se materialicen de forma simbólica trasladándose al ámbito textil de manera semiótica. Los conceptos a tratar durante el proyecto y más concretamente el concepto general que fundamenta las bases del mismo, el constructo masculino, son expresados en base y en torno a unas características personales. Como veremos posteriormente, no se puede entender un constructo como es el género fuera de su contexto y posición. Al tratarse de un tema tan amplio y con tantas ramificaciones como condicionantes, todas las ideas expuestas durante el trabajo serán entendidas desde la perspectiva personal occidental de un hombre blanco, cis, homosexual, de 23 años y clase trabajadora. Analizando este proyecto fuera de este marco social, económico o geográfico, encontraríamos numerosas dicotomías o diferencias. En todo momento la finalidad de representación de los constructos tradicionales de masculinidad se realiza desde ese punto de vista, de ahí la elección por ejemplo, de un modelo blanco de características similares.

4.1 APROXIMACIONES A LA DEFINICIÓN DE GÉNERO

4.1.1 Según Butler

La realidad social actual e histórica ha estado y está regida por un orden que siempre ha sido considerado aparentemente natural. La generización de los cuerpos, tal y como defiende Butler (2004), es la consecuencia del sometimiento de los sujetos a una reglamentación de género históricamente binaria. Sosteniendo su teoría en la concepción de Foucault, se asume asimismo que una vez un sujeto está sometido a una reglamentación cualquiera, este mismo sujeto está también subjetivado a esta misma, y por ende, deviene como sujeto gracias a esta reglamentación. Se podría establecer por tanto una consideración del género como identidad del sujeto generizado.

De este modo, se plantea entonces la consideración del género como norma, lo cual defiende Butler en la misma publicación, no es lo mismo que afirmar la existencia de visiones normativas de la feminidad y masculinidad. Así pues, se entiende que el género no se considera lo que uno "es" ni lo que uno "tiene" sino más bien el aparato a través del cual se establece la normalización y producción de aquello que se considera normalizado en términos de género. Esta normalización binaria se establece junto con las formas biológicas y performativas que el género asume. Teniendo en cuenta esta afirmación, cualquiera de las manifestaciones de género que vivan fuera de la norma están definidas en relación a la misma norma

que las ahoga. Aún a día de hoy se sigue considerado no ser lo “bastante masculino” o “bastante femenino”, juicios que se establecen siempre en relación a las manifestaciones normativas del género. Por tanto, caeríamos en el error al considerar cualquier manifestación no binaria como fuera de los ámbitos del género, obteniendo por tanto los calificativos, agénero, transgénero, etc. Al ser capaces de establecer una serie de calificativos que van más allá del binario pero sin escapar del aparato normalizador que supone el género, observamos el abanico de posibilidades que éste mismo ofrece. Por tanto, analizando la tendencia natural de los estudios de género a considerar la necesidad de establecer nuevos géneros más allá de los dos imperantes, se deduce que éstos resolverían la cuestión de una manera igualmente problemática.

En consonancia con todo lo expuesto, cabría destacar la importancia de la doble concepción que Butler realiza a lo largo de su obra acerca del género, identificándolo como performance y género performativo. La primera de las ideas, género como performance, supone la aceptación de que cualquier cuerpo generizado actúa, determinado por el mecanismo normalizado anteriormente expuesto, en base al género con el que se identifica y se presenta al mundo. Decir que el género es performativo difiere un poco de esta idea. Actuamos en base a ese género, otorgado en la mayoría de los casos, como si éste constituyera una realidad, un hecho verdadero de nosotros mismos. Realmente éste no supone más que un fenómeno que es producido y reproducido todo el tiempo, por lo que se deduce de éste mismo que su actuación estará regida por el cambio, cambio que dependerá en todo momento de la circunstancialidad, véase clase social, posición económica, orientación sexual, raza, religión...

4.1.2 Según Monique Wittig

La definición que nos da Wittig, al igual que Butler, centra su sujeto de estudio en la figura de la mujer. En la obra de la teórica francesa (Wittig, 1992), se nos plantea que no existe ningún sexo, solo hay un sexo que es oprimido y otro que oprime, por lo tanto, que el género es el resultado de la opresión. De ésta manera, solo podríamos considerar como cuerpos generizados a la mitad de la población, a la población femenina. Wittig asegura que la categoría que generiza a las mujeres no permite que éstas sean concebidas fuera de esa categoría. Para una mujer, querer ser hombre podría significar que ha conseguido escapar de la programación para la que ha sido diseñada siguiendo el patrón de la sociedad heterosexual. En este patrón, y partiendo de ideas marxistas, la mujer ha sido apropiada de toda capacidad de realización a través del trabajo, puesto que su productividad es arrebatada por el hombre al contraer matrimonio, robándole su capacidad de producción y relegándola a la reproducción.

Así pues, tal como afirma Simone de Beauvoir (2002) las mujeres han sido relegadas a seleccionar de entre todas aquellas afirmaciones que sostienen que las mujeres son diferentes a los hombres, los aspectos que se consideran más positivos, sin una capacidad comparativa clara respecto a qué, sobre ser mujer, tales como la empatía, la dulzura, la ternura, etc. Sin dar pie a cuestionar radicalmente las categorías “hombre” y “mujer”. Wittig defiende estas en términos materialistas como clase, lo que nos daría pie a considerar estas categorías como políticas y económicas y por ende, cambiantes, tal y como venimos de analizar en el apartado anterior y que defendía Butler.

Así pues, apoyándonos en las ideas planteadas por éstas dos teóricas, consideraremos en términos generales el género como un constructo cambiante, teniendo en cuenta la circunstancialidad individual como premisa ante la performance ejercida por el cuerpo generizado.

4.2 APROXIMACIÓN A LOS ESTUDIOS DE GÉNERO MASCULINO. LOS *MEN'S STUDIES*

4.2.1 Nacimiento de los men's studies

Los análisis de género, como hemos podido ver a grandes rasgos en el apartado anterior, centran su atención en las mujeres. A partir de finales de los años setenta y principios de los ochenta, tal como afirma M. J. Jociles (2001), surgen sobre todo en países anglosajones los estudios centrados en la construcción cultural del género masculino, tomando como punto de partida los estudios feministas y siguiendo la premisa de que la generización afecta al comportamiento masculino igual que al femenino, y que de ésta misma se derivan connotaciones negativas.

“... el nacimiento, en 1969, del movimiento gay empezó a cuestionar la heterosexualidad normativa. Como el movimiento feminista, el movimiento homosexual prepararía, así, el terreno en los próximos años para el desarrollo del análisis de la masculinidad hegemónica/heterosexual” (Carabí, A. 2003).

De esta manera, podemos ver que si el movimiento sigue el mismo curso que el movimiento feminista, el hombre está destinado a pasar por el mismo proceso de deconstrucción con el fin de llegar al final a la toma de conciencia de su identidad masculina. (Gilmor D. 1194).

Apuntar también que, como bien afirma A. Carabí (2003), los estudios de la masculinidad en su gran mayoría, sobre todo los estadounidenses, están relacionados con los de carácter *queer*, incorporando además el factor “raza” como clave en el análisis. Este hecho nos remonta al apartado anterior, en

el cual las teóricas Butler y Wittig fundamentan la no existencia del género fuera de la circunstancialidad performativa.

4.2.2 La no universalidad de la masculinidad

Tras lo expresado en los apartados anteriores, nos enfocamos en un modelo de estudio de la masculinidad que, tal como lo define Mara Viveros (1998) en su análisis a través del cual concluye con seis perspectivas, nuestra visión de la misma podría incluirse en la siguiente:

“Masculinidad de los grupos específicos: Asegura que no existe la universalidad de la masculinidad y que ésta varía según la clase, grupo étnico, preferencia sexual, edad, entre otros, donde convergen las homosexualidades, las etnias, las prácticas religiosas.”

Además, tendremos en cuenta la aportación que realiza Elisabeth Badinter:

“No hay una masculinidad única, lo que implica que no existe un modelo masculino universal y válido para cualquier lugar, época, clase social, edad, raza, orientación sexual... sino una diversidad heterogénea de identidades masculinas y de maneras de ser de hombres en nuestras sociedades. [...] la identidad masculina, en todas sus versiones, se aprende y, por tanto, también se puede cambiar”. (Badinter, E. 1993)

De esta manera y tras realizar esta breve aproximación, cabe cuestionar la fundamentación de este trabajo, puesto que al no ser considerada como universal la masculinidad, si la analizamos desde un punto de vista teórico, tampoco cabría la posibilidad de realizar un análisis de la vinculación que la indumentaria tiene con su construcción. Por tanto, en el siguiente apartado trataremos de aglutinar de manera genérica las consecuencias que de la generización a la cual se ha supeditado a los hombres en el sistema cisheteropatriarcal occidental se deducen.

4.2.3 La masculinidad dentro de los parámetros de dominación cisheteropatriarcal

A continuación, y siguiendo con las premisas de los apartados anteriores, realizaremos un análisis de las consecuencias que se observan en los hombres tras la generización. Realizaremos el mismo siendo conscientes de que éstas son, al igual que el género y sus manifestaciones, ni únicas ni definitivas y sabiendo que la mayoría de ellas ya están puestas en cuestión por ejemplo, grupos de hombres profeministas, como veremos en el apartado siguiente.

Nos referiremos al análisis de la masculinidad, en singular, puesto que

ésta esta siendo estudiada dentro del parámetro de dominación masculina. En el caso de hablar de nuevos modelos se hablará de masculinidades.

“La subjetividad aún hoy se conforma principalmente alrededor de la idea de que ser varón es poseer una masculinidad racional autosuficiente, defensiva y controladora que se define contra y a la costa del otr@, dentro de una jerarquía masculina y con la mujer como sujeto en menos, generando además una lógica dicotómica del uno u otro, del todo o nada (donde la diversidad y los matices no existen” (Luis Bonino, 2000).

Para establecer un análisis de la masculinidad patriarcal podríamos basarnos en la relación directa de la misma con el poder. Esta relación se refleja en numerosas acciones en las que, por ejemplo, podemos observar una tendencia hacia la agresividad y la competencia. Estas acciones, esconden un afán de protagonismo y superioridad frente a sea cual sea la rivalidad y reflejan la idea de hombre como autoridad. (Subirats, 2007).

Guasch (2008) nos propone que la misoginia, la agresividad y la homofobia, son los tres pilares fundamentales para la construcción de la masculinidad tradicional.

Incluso las relaciones sexuales heterosexuales y homosexuales (varón-varón) pasan a ser relaciones de poder. La penetración es por tanto una acción de dominación de lo masculino (activo) sobre lo femenino (pasivo). En caso de que la reciprocidad (activo-pasivo) sea posible, como es el caso de las relaciones homosexuales masculinas, ceder a la penetración es considerado ceder a la dominación. Desde una perspectiva sexual se puede considerar que la peor humillación para un hombre es la de verse convertido en mujer.

Por tanto, podemos ver cómo la construcción de la identidad masculina se caracteriza, desde la visión de estos autores, en un proceso inverso, un proceso de constante negación femenina. (Castells y Subirats, 2007). El hacerse hombre es por tanto una oposición a todo aquello que tenga que ver con ideales o características femeninas, infantiles u homosexuales.

A la vez que podemos ver que la masculinidad está relacionada con la negación, también podemos observar que lo masculino como género está asociado a la neutralidad. Así pues, en muchas lenguas lo masculino se considera género neutro, destacando el femenino por presencia.

De esta manera, se establece un modelo de vida basado en la contención total de cualquier atisbo de debilidad o de pertenencia a un grupo distinto.

4.3 EL PAPEL DE LA INDUMENTARIA EN LA CONSTRUCCIÓN NATURAL DE LAS IDENTIDADES BINARIAS

4.3.1 Relaciones históricas entre la indumentaria y el binarismo de género

Partiendo del marco teórico apuntado en las dos primeras partes del trabajo, procedemos a establecer una relación entre la construcción de los cuerpos generizados y su relación con la indumentaria. Para ello, nos serviremos en todo momento del artículo planteado por la autora Laura Zambrini, doctora en Ciencias Sociales y Sociología, que tiene como título *Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo*.

Analizando la historia de la moda y el traje con la intención de encontrar cuándo se establece la división bigénero que caracteriza la institución de la moda actualmente, Zambrini enmarca la misma dentro de la etapa denominada como la “Gran Renuncia del siglo XIX”, en la que la incipiente Revolución industrial junto con la época victoriana transforma la cotidianidad.

Remitiéndose al Renacimiento y, como podemos ver en la imagen, hasta mediados del siglo XIX, se observa una intención de decoro y exceso tanto en la indumentaria masculina como femenina. Esta indumentaria quizás no bebía tanto de una intención generizadora de los cuerpos sino más bien de una intención de lucha de poder, de diferenciación económica y de pertenencia. Es a partir de la Revolución industrial para los historiadores del traje y de la moda, cuando se establecen los patrones opuestos de vestimenta que regirán de ahí en adelante la estética. La indumentaria masculina se hace más sobria, se simplifica y elimina casi todo elemento decorativo, frente a una indumentaria femenina que sigue procesos mucho más complejos, mayor decoro y riqueza en tejidos y formas.

La indumentaria masculina pasó a estar regida por la rectitud, elegancia y formalismo, atributos que constituyen de ahora en adelante, distinción social masculina. Podemos establecer una comparativa de los mismos adjetivos con las “características” que ha de poseer un hombre según el análisis que hemos realizado anteriormente.

En este momento, se establece el modelo masculino del *dandy*, caballeroso, pulcro y burgués. Podemos considerar el dandismo como uno de las primeras manifestaciones de tribu urbana y una clara exposición de lo que al constructo masculino se refiere. Los dandis eran o buscaban ser personas fuertes de carácter, con dotes de liderazgo y actitud altiva, se sentían y hacían ver a los demás que estaban en posesión del poder, muchas veces recurriendo a actos groseros o violentos. La mayoría de ellos terminaron por no enca-



Fig. 1 Retrato de Luis XIV realizado por Hyacinthe Rigaud, 1701



Fig. 2 Imagen del dandy, 1831

jar en el sistema, lo que les llevó a la ruina.

Gracias a figuras como esta, se estableció el buen vestir como atributo de masculinidad, puesto que ésta determinaba estatus y poder, atributos ligados de manera directa con el constructo masculino.

La moda femenina en cambio vivió todo lo contrario. Se marcó la silueta, se recuperó el uso del corsé, los grandes escotes y los adornos excesivos. La moda en la mujer tenía un destino claro, la seducción. Junto con todos estos elementos, surgió la asociación de lo femenino con muchos otros, como abanicos, chales, guantes, carteras... Lo femenino en definitiva resulta complementario, decoroso. Además, todas estas formas sumaban en cuanto a volumen pero no en cuanto a funcionalidad, puesto que dificultaban la movilidad, lo cual relegó a las mujeres de la productividad.

4.3.2 Las nuevas masculinidades. Relaciones con la indumentaria

Tal y como hemos mencionado en los apartados anteriores, el nacimiento de los estudios de género masculino se desarrolla a partir de los años 70 y está ligado en todo momento con la lucha feminista y el movimiento por los derechos LGTB.

Tal y como afirma Carabí, A. (2003) es a mediados de los 70 cuando en universidades como la de California comienza a dar curso a los estudios de masculinidad, los cuales no son comprendidos como campo de estudio académico hasta los años 90.

Podríamos por tanto, y aplicando la concepción de indumentaria como marca cultural tomada de la obra de Zambrini, establecer un paralelismo entre este nuevo nacimiento de sujeto de estudio con la historia de la moda. Cabe destacar que el cambio más notable que se produce en la indumentaria masculina, pudiendo considerarse casi revolucionario, se efectúa de manera análoga a la introducción de los estudios de género masculino en las instituciones más liberas estadounidenses.

En cambio, alineando las dos temáticas, moda y nuevos estudios de género masculino, podemos ver un desfase de aproximadamente una década, puesto que es en la década de los 60 cuando se produce el verdadero cambio en el modo de vestir masculino.

En la década de los 50 se produce un contraste muy marcado en términos de moda entre ambos géneros, siguiendo la estela que ha caracterizado la moda desde la "Gran renuncia del siglo XIX".



Fig. 3 Conjuntos unisex 1960

Fig. 4 Conjuntos de Pierre Cardin 1960

Fig. 5 Conjuntos de moda hippie 1960

Es en los años 60 surgen cuando asistimos a una ambivalencia de los género establecidos. Los hombres ya no ocultan sus formas en prendas rectas, sobrias y de colores neutros sino que estrechan los cortes y sacan a relucir multitud de colores.

Mientras que entre las mujeres, tal y como nos dice Lehnert (2000) la tendencia sigue la estela de los años 20 y el cabello se “masculiniza”, en los hombres ocurre todo lo contrario, las melenas se alargan. Este cambio estuvo marcado por la detración, tachándose de afeminado y descuidado.

La moda de la nueva década vive por y para la juventud. Los jóvenes son la generación más fuerte y con más ansias de buscar maneras de expresar un sentido recién descubierto de libertad. La libertad de los jóvenes apoya nuevos movimientos feministas, de liberación sexual y por los derechos civiles. Son jóvenes que, empiezan a tener dinero, y deciden canalizar todos esos sentimientos en la moda, la música y un nuevo estilo de vida, constituyendo una brecha generacional cada vez más fuerte.

La nueva juventud se opone a normas de todo tipo, por lo que no es de extrañar que se oponga a las normas del vestir como ocurrió en los disturbios de Stonewall, bar que servía de refugio para personas LGTB, en una época en la que la policía tenía órdenes de detener a todo aquel sujeto que no llevara, al menos, tres prendas que pertenecieran a su género asignado.

Y ese fluctuar entre géneros y la oposición al orden natural, están presentes en la nueva moda y sobre todo estilo de vida, surgido a raíz del movimiento hippie. Asistimos a una revolución pacífica que replantea desde el consumismo, la política, el amor libre hasta los modos de vida tradicionales. La vestimenta que caracteriza a este nuevo movimiento no distingue en géneros. Tanto mujeres como hombres andaban descalzos, llevaban melenas largas, bisutería y vestidos vaporosos, así como vaqueros, camisetas y cualquier tipo de prenda con estampado floral o psicodélico. A su vez, encontramos una tribu paralela que recibe el nombre de beatnik, con una apariencia no tan agenerizada pero sí con ideales similares. (Lehnert, 2000)

Tal y como afirma Federico Bietti (2012), la moda es capaz de definir constantemente aquello que la sociedad acepta como suyo y definir así el rechazo en admiración. Así pues, tanto los hippies como los beatniks no tardaron mucho en constituirse como una tendencia global, llegando a la capitalización de sus ideas en formato prendas de ropa, participando en la construcción de los nuevos modelos de moda masculinos y femeninos de la década de los 60. (Lehnert). Es, a partir de ésta década, cuando la moda comienza a cobrar una importancia cada vez mayor en la construcción de las identidades masculinas contemporáneas, alejándose de una definición hegemónica de la misma.

5. REFERENTES:

A continuación plantearemos los referentes del proyecto, los cuales se incorporarán al mismo a nivel conceptual y formal, perteneciendo tanto al campo de la obra gráfica como a la moda.

5.1 HAL FISCHER

La obra de Fischer *Gay semiotics*, originalmente publicada en 1977 y recientemente reeditada, es una guía práctica y un clásico de culto del estilo y la comunicación homosexuales documentado a través de la fotografía.

Presentada de una forma analítica y expositiva, nos encontramos ante una publicación de carácter documental de la comunidad gay de los años 70 en San Francisco. En ella, podemos ver un análisis estructuralista de las semióticas que conforman el panorama homosexual del distrito de Castro en una época en la que la represión obligó a codificar la sexualidad mediante la moda.

Por medio de imágenes acompañadas de texto, muchas veces con intenciones humorísticas, disecciona el atuendo habitual de, como podemos ver en la imagen, un “street fashion basic gay”. “El look gay básico estaba adoptando ciertas señas de masculinidad, como las camisetas de franela y los tejanos”, dice Fischer. “Fuera de contexto, quizás si te hubieras vestido así en Billings (Montana, EE.UU) no se habría interpretado necesariamente como algo gay, porque todos estos detalles se habían adoptado de la cultura popular”.

En la obra también desglosa la simbología propia empleada para codificar las relaciones y deseos sexuales por medio de la indumentaria. Por lo que refiriéndonos y enmarcándola en el contexto de este proyecto, ocupa un lugar evidente, puesto que relacionado con el marco teórico, la negación de la homosexualidad es una de las máximas dentro del constructo de masculinidad occidental.

5.2 DAVID WOJNAROVICK

La obra de David Wojnarowicz (1954-1992) estuvo muy marcada por una conceptualidad rigurosa en contraposición con una estilística muy diversa. Desde finales de los 70 hasta su muerte a causa de sida, empleó la fotografía, el collage y la adopción de la pintura como elementos de posición crítica y política. En sus creaciones abordó problemáticas *queer* y de identidad desde un punto de vista personal.

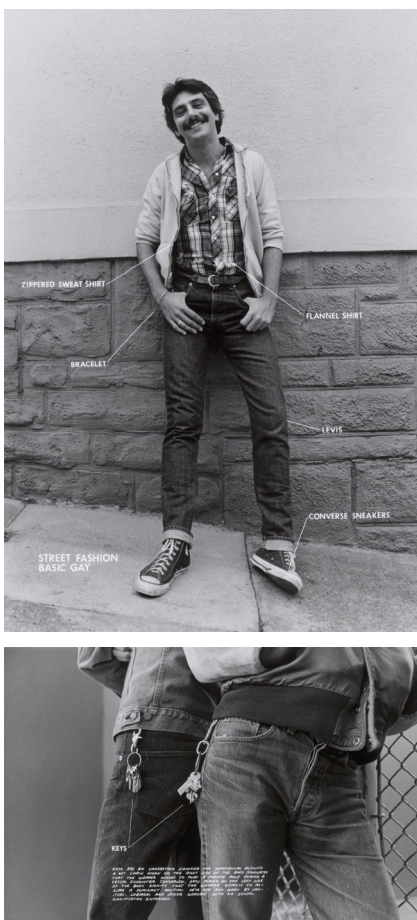


Fig. 6 Hal Fischer: *Gay semiotics*, 1977

Wojnarowicz era un creador muy consciente de su papel político, haciendo de lo personal, su homosexualidad y seropositivismo, objeto principal de su reivindicación, un altavoz para los marginales. En su iconografía abundan escenas de sexo explícito, imágenes religiosas, referencias a la naturaleza y elementos bélicos.

Sin duda, su obra *Sin título (Un día este chico)*, datada en 1990-1991, nos presenta de manera autobiográfica y a la vez informativa la realidad futura a la que tendrá que enfrentarse un niño, representado por una fotografía del mismo autor de 1950, al enterarse y enfrentarse a las consecuencias que supone ser homosexual. La composición de la obra, con el texto rodeando el contorno del retrato, podría recordarnos a un artículo de periódico, simulado además por el monocromo y el tratamiento impersonal de la misma. La imagen del autor, en su pre adolescencia, es similar a la que podríamos encontrar en cualquier publicidad de los 50, con un niño sonriendo, o también a una fotografía de carácter escolar.

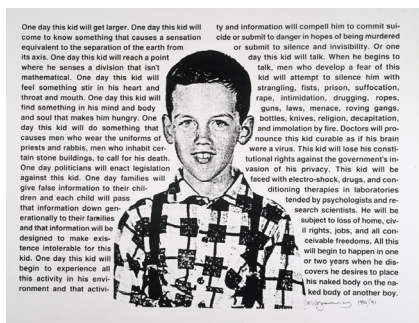


Fig. 7 David Wojnarowicz: *Untitled (One day this kid)*, 1990

El texto comienza con las palabras “Un día este niño se hará mayor...” pasando a relatar tanto las consecuencias como los abusos físicos y psicológicos a los que será sometido por su entorno y por las instituciones políticas y religiosas al darse cuenta de su sexualidad disidente. El resultado de la obra es impactante, tanto a nivel formal como sobre todo conceptual, recalando las consecuencias violentas contraponiéndolas con su rostro aún inocente. Cabe destacar la relación de la obra con el proyecto en términos conceptuales, puesto que ésta no hace más que reafirmar uno de los caracteres propios de la masculinidad más tóxica, la imposibilidad de la homosexualidad y el castigo total por parte de familiares e instituciones a la disidencia.

5.3 PETER DE POTTER

La obra del artista belga Peter de Potter es tan reconocible como difícilmente clasificable. Presenta un trabajo multicapa, en el que incorpora su propia fotografía, apropiacionismo de imágenes, diseño gráfico, collage y dirección artística. El artista ha pasado a convertirse en todo un icono en los suburbios de *Tumblr*¹ y a colaborar con diseñadores de la talla de Raf Simons² o de cantantes como Kanye West³.

Los gráficos de la obra de de Potter son imponentes y rotundos a primera vista, pero invitan a una segunda mirada en la que esa rotundidad juega con

1 Plataforma de microblogueo que permite a sus usuarios publicar textos, imágenes, vídeos, enlaces, citas y audio.

2 Diseñador de moda belga considerado uno de los máximos referentes en cuestiones de moda masculina contemporánea.

3 Rapero, cantante, compositor y productor estadounidense. Peter de Potter participó en el diseño de la portada de su disco “The life of Pablo” publicado en 2016.

la emoción y la sensualidad. Recoge los mismos en publicaciones a la venta, la última de ellas con modelos de castings abiertos en Instagram⁴, haciendo participe al público de su obra y reafirmando el carácter digital y masivamente *millennial*⁵ de su trabajo. Llama la atención que la mayoría de los modelos que emplea suelen ser jóvenes atléticos, a lo que el propio artista afirma no es una de las cualidades necesarias, puesto que determina su casting en torno a la personalidad de los participantes.

La indumentaria en la obra de Potter está presente en términos de ausencia. Para el artista, la desnudez genérica que se observa en sus obras no tiene una intención sexualizadora, sino más bien roza ideas naíf, jugando con la simpleza y el lienzo en blanco que supone un cuerpo desnudo y cargado a la misma vez de simbología.

La razón de ser de la obra de de Potter no reside en un objeto de estudio en cuestión sino más bien en un diálogo del propio artista a través de las obras. Podemos encontrar en todas y cada una de ellas caracteres de consumo rápido, imágenes con mucha fuerza gráfica que representan a la perfección conceptos de masculinidad y sexualidad combinados con toxicidad y evolución. Apuesta por estéticas e iconos normativos, descontextualizándolos y subvirtiendo su simbología, tratando problemáticas de un mundo digital para un mundo digital. El propio artista quedó sorprendido por la edad de su público, jóvenes en los últimos años de su adolescencia, al realizar el casting para su última publicación. Sin embargo, podría resultar más que evidente que las obras de de Potter transmiten una esencia de “síndrome de Peter Pan decadente”⁶, una expresión de represión masculina adolescente que supura agresividad con toques melancólicos y románticos.

A nivel referencial, tanto la gráfica como la conceptualidad de la obra de Peter de Potter suponen un objeto de estudio a tener en cuenta. La incorporación de texto en las obras, combinado con imágenes altamente tratadas, la crudeza y agresividad, así como la mixtura de materiales y la interdisciplinariedad son los elementos que se extraen del artista para el proyecto, constituyendo uno de los pilares fundamentales de mi imaginario personal.

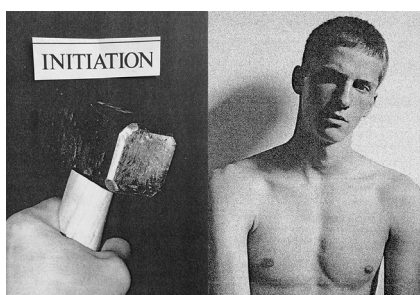
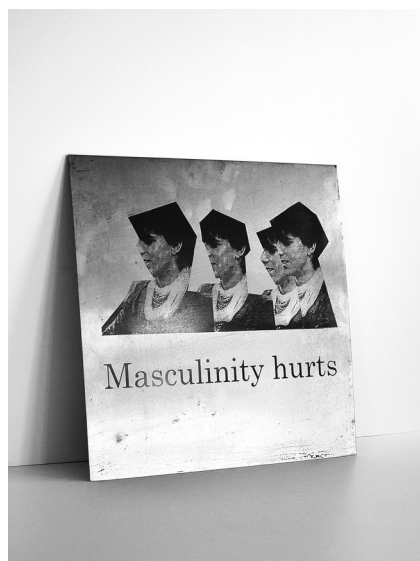


Fig. 8 Peter de Potter: *Tinfoil Activist* (Lucas), 2016

Fig. 9 Peter de Potter: *Masculinity hurts*, 2005. Fotografía de 2015

Fig. 10 Peter de Potter: *All Statues Sing Protest Songs*, monograph book, 2017

4. Aplicación y red social de origen estadounidense, propiedad de Facebook, cuya función principal es poder compartir fotografías y vídeos con otros usuarios.

5. Generación con nacimientos comprendidos entre finales de los 80 y finales de los 90, marcada por un mayor uso y familiaridad con las comunicaciones y las tecnologías digitales.

6. Término acuñado por la psicología popular para referirse a sujetos, tradicionalmente masculinos caracterizados por la inmadurez en términos sociales, el narcisismo, la arrogancia o la cólera.

5.4 MARTIN MARGIELA



Izq. **Fig. 11** Chaleco de porcelana y alambre de la colección FW89

Dch. **Fig. 12** Chaleco construido con guantes de la colección SS01



Fig. 13 Chaleco hecho con una bolsa de supermercado, colección SS90



Fig. 14 Guía del propio diseñador para crear un jersey a partir de calcetines, una de sus piezas de la colección FW92. Enfatizando el deconstructivismo y el reciclaje

La obra de Martin Margiela puede enmarcarse dentro de los pilares de la moda contemporánea. Supone un emblema del diseño conceptual y de la reflexión intelectual sobre el utilitarismo de la indumentaria.

Diseñador Belga formado en la Real Academia de Bellas Artes de Amberes, fundamenta su identidad en la deconstrucción, los acabados “inacabados”, la reutilización de tejidos y la apropiación como recurso artístico. Considerar su obra como su máxima es otra de sus premisas, llevándole a mantener el anonimato absoluto, por ello, su rostro es prácticamente desconocido, habiendo sido fotografiado en escasas ocasiones, la más reciente en 1997. El diseñador sostenía que su ropa era, por su propia naturaleza, un lenguaje que incitaba al diálogo, no necesitaba ser incluso ni personificada.

Por ello, identificamos al creador en sus prendas gracias a la experimentación llevada al extremo, el rupturismo y la abstracción. Presentó sus primeras colecciones bajo el nombre de su marca homónima en el panorama elegante y de consumo masivo de la moda parisina de finales de los 80, en discotecas decadentes o estaciones de metro abandonadas, sirviendo a los asistentes vino barato en vasos de plástico mientras asistían a una auténtica performance de modelos *nomodels*⁷. Bautizó su primera colección, bajo el nombre de “Destroy fashion”.

La obra de Margiela se enmarca dentro de la antimoda, aquella “moda” o estilo de personas que deciden de manera consciente y voluntaria dejar de lado la moda y las tendencias. Este movimiento surge a finales de los 70 gracias a la contracultura, por parte de los jóvenes disconformes con el sistema social, teniendo un gran impacto en la moda posterior sobre todo de los años 90. Además, enmarcamos a Margiela en el deconstructivismo, filosofía cuestionada por el filósofo Jacques Derrida, que entendida en términos de moda, cuestiona toda la formalidad de la industria, el porqué una manga ha de cubrir un brazo y no puede tener cabida en otra parte del cuerpo, cambiando la funcionalidad y la estructura. En Margiela este rupturismo va mucho más allá. Desmontó las prendas dándoles la vuelta, mostrando y dando importancia a la construcción de las mismas, dejando visibles forros, hombreras, hilvanes... Los escritos de Derrida pueden haber influenciado también el empleo del bricolaje en la moda. La obra de Margiela muchas veces se ha considerado bricolaje, convirtiéndose en un referente en el ready-made de objetos transformados en prendas, la descontextualización total de los mismos, el reciclaje y el *upcycling*⁸.

7. El proceso de selección de sus modelos se realizaba eligiendo mujeres al azar por las calles.

8. También llamado reciclaje creativo.

En sus prendas, podemos observar el empleo de plástico, cuerdas, vidrio, cabellos... En la imagen podemos ver una de las piezas de su primera colección, un chaleco de alambre y fragmentos de porcelana, estableciendo las bases de todo lo anterior, suponiendo un referente para el proyecto a nivel conceptual y formal. Obtenemos de él y su obra un cuestionamiento de la necesidad ergonómica y funcional de las prendas, así como de la desestructuración y el empleo de materiales no convencionales dentro de la industria de la moda. A su vez, la sensibilidad y simbología que del empleo de este tipo de materiales se puede deducir, juega un papel muy favorable para la conceptualización de ideas, por lo que en la fase de creación, se seguirá este modelo de diseño, incorporando elementos externos a las prendas.

5.5 HELMUT LANG

La influencia de Helmut Lang en la moda de los 90 y en la concepción contemporánea al igual que la de Margiela es incalculable. Lang llevó la moda minimalista y el utilitarismo al siguiente nivel, mediante la creación de su marca homónima en 1986 y el abandono de la misma en 2005 para dedicarse de lleno a su carrera como artista plástico.

En términos generales y vinculándolo con el movimiento artístico minimal de los 60, el minimalismo es uno de los términos más tergiversados en moda, puesto que se banaliza y se reduce al empleo de líneas puras, paletas monocromáticas, simplicidad... Sin embargo, esta filosofía va mucho más allá, el minimalismo en moda promete anonimato. Las prendas minimalistas han de despojar al sujeto que las lleve de toda característica identificativa, haciéndolo difícil de clasificar, ya sea en términos de género, clase social, etc.

Esta consideración, casi con caracteres uniformizadores, es una de las premisas fundamentales para entender la obra de Lang. El icónico diseñador trajo a las pasarelas y a la calle la androginia más minimalista, los cortes rectos y la sastrería más pura con toques de y reconstruidos. Todo ello aderezado con una capa secundaria de significado, más oscuro, un guiño al BDSM por medio del látex, chalecos antibalas, arneses, metales, cuchillas...

Helmut Lang, junto con sus contemporáneos, cambió la idea del lujo en un panorama de moda colorido y ostentoso en el que la figura del diseñador anónimo se imponía ante la imperante del ego creador. Cabe destacar que alguna de las piezas más icónicas de la época de esplendor del diseñador, a día de hoy y como consecuencia del auge de la moda de archivo⁹, se han convertido en prendas fetiche, totalmente destinadas al culto.

9. En los últimos años hemos asistido al nacimiento de la figura del coleccionista de moda, interesado en diseñadores o prendas icónicas con gran carga simbólica que supusieron un rupturismo o cambiaron el rumbo de la moda contemporánea.



Fig. 15 Detalles de la colección SS03 de Helmut Lang



Fig. 16 looks 9, 21 y 23 de la colección FW 03 de Helmut Lang

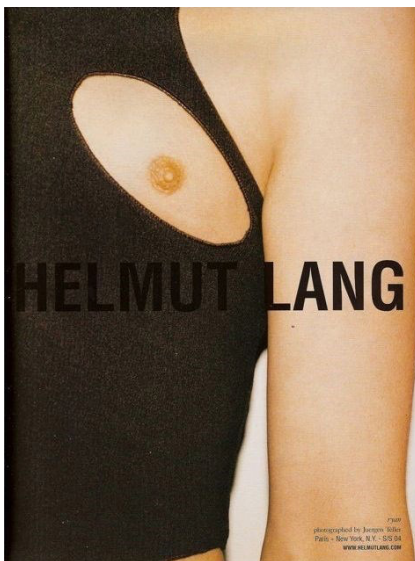
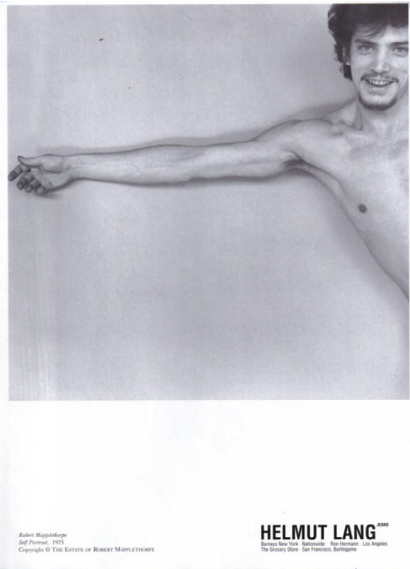


Fig. 17 Campaña Helmut Lang 1997 en colaboración con Robert Mapplethorpe

Fig. 18 Campaña Helmut Lang fotografiada por Juergen Teller, 2004

Otro de los grandes aportes de Helmut Lang al mundo de la moda fueron las campañas publicitarias y de marketing de guerrilla. Las prendas constituían muchas veces una excusa para realizar una determinada campaña, no un motivo per se. Es por ello que en muchas de sus propuestas publicitarias más icónicas ni aparecen prendas. Mediante la fotografía, el casting de modelos y la tipografía, era capaz de construir un imaginario claramente identificable con sus intenciones y filosofía de marca. En ellas, colaboró con artistas tales como Juergen Teller, fotografiando la icónica camiseta de tirantes que deja a la vista un pezón, David Sims o Robert Mapplethorpe, con el que podemos establecer una clara analogía en cuanto a estilo.

La trayectoria de Lang supone un gran y claro referente para el proyecto en términos conceptuales y de forma. Tanto la gama cromática/acromática y los caracteres de despersonalización casi total a través de las prendas, así como la uniformización y el utilitarismo, componen un imaginario que se puede relacionar de manera clara con el objetivo y concepto de este trabajo. Abogando por un estilo sobrio, recto, puro y utilitario, referenciamos los conceptos o atributos de masculinidad expuestos en el apartado teórico. Además, el empleo de dicha linealidad o pureza en contraste con elementos drásticos o con connotaciones subversivas, enfatiza la dureza del proyecto y lo vincula además con la descontextualización objetual que se extrae de Margiela, el referente anterior.

5.6 HELIOT EMIL

Heliot Emil es una marca danesa afincada en Copenhague fundada por lo hermanos Julius y Victor Juul presentada por primera vez en Milán en la temporada primavera verano de 2017.

Los dos hermanos han conseguido establecer una imagen de marca muy sólida, desarrollando un prêt-à-porter tanto masculino como femenino y, en la mayoría de las ocasiones unisex, que explora las líneas entre la forma y la función dejando también lugar a la experimentación.

Siguiendo y a la vez contraponiéndose al minimalismo escandinavo, presentan una estética monocromática y subversiva, combinándola con nuevos materiales creados por ellos mismos, tales como nuevos tejidos, fornituras, etc. Cada una de estas nuevas aportaciones no solo está pensada desde el punto de vista estético sino también formal, lo que recalca la línea o posicionamiento de diseño en el que se mueve el estudio, en el que nada está colocado al azar.

Esta forma de creación esta muy ligada con el funcionalismo asociado a la arquitectura y el diseño moderno del siglo XX. Si observamos el movimiento

arquitectónico de la primera parte de este siglo, podemos observar similitudes formales con la obra de la marca Heliot Emil. De esta manera, podemos ver cómo en sus prendas no se oculta la estructura. A través de recursos como cintas, cordones o fornituras metálicas se puede ver o intuir la construcción y sujeción de las prendas. Elementos que a su vez permiten una desestructuración y deconstrucción de las mismas. Así pues, por ejemplo, la solapa de una americana ahora puesta en diagonal sujeta y sirve de cierre para la chaqueta. Además llama la atención el empleo de elementos totalmente ajenos a la moda, tales como cadenas, mosquetones, cinchas industriales... no solo a modo decorativo sino también funcional, replanteando nuevas formas de vestimenta y ergonomía.

Otra de las características más notables es la combinación de formas clásicas, racionales y sobrias, como podría ser la sastrería, con elementos propios de la moda *streetwear*¹⁰, tales como tejidos técnicos¹¹, gomas, cremalleras vistas, impermeables... En una misma colección se presentan desde americanas hasta chubasqueros, muchas veces combinados en un mismo look, lo que recalca el rupturismo entre ocasiones de uso y por ende del frenesí estacional al cual está acostumbrado la moda actual. El universo en el que nos sumerge Heliot Emil está ambientado en un brutalismo aséptico y a la vez decadente e impersonal. Las prendas se presentan y viven en ambientes industriales, articulando todo su imaginario de marca en torno a esa idea.



Arriba **Fig. 19** Escáneres de la colección SS20 de Heliot Emil

Derecha **Fig. 20** Looks de la colección AW 2020 de Heliot Emil

10. Traducido del inglés como ropa casual. Estilo que se convirtió en global en la década de 1990.

11. Tejidos confeccionados con fines específicos, ya sean sanitarios, deportivos, etc. que se caracterizan por ser transpirables, hipoalergénicos...

6. FASE DE CREACIÓN

En el siguiente bloque desarrollaremos la práctica del proyecto, en la que se materializará de manera simbólica el marco teórico siguiendo las premisas de trabajo expuestas en el marco referencial. Cabe destacar que la práctica se va a presentar a continuación de manera ordenada pero, como ya se ha apuntado en la metodología al inicio del proyecto, esta ha sufrido variaciones y revisiones constantes, nutriéndose una parte del feedback de la otra.

6.1 FASE EXPERIMENTAL TEXTIL Y GRÁFICA

Siguiendo uno de los objetivos del proyecto, véase encontrar una metodología de trabajo propia, el proyecto comenzó de manera totalmente distinta a la habitual. El procedimiento de diseño que siempre se ha seguido constituía en su primera fase la búsqueda de concepto, referencias y posterior bocetaje. Sin embargo, esta experimentación se realizó incluso antes de definir un concepto para el proyecto. Buscábamos crear o generar textiles o aplicaciones gráficas para los mismos mediante la hibridación de materiales, el sometimiento de éstos a distintas técnicas o procedimientos. El interés residía en la acción en sí y la capacidad de diferenciación que de ello podría surgir. Realizando nuestros propios tejidos o tratamientos constituiríamos un buen punto de partida para dar lugar a un diseño personal independientemente de la forma en que fuese aplicado.

De esta manera, comenzamos a interesarnos por el tratamiento del plástico y su aplicación al textil. En una de las asignaturas del grado en diseño de moda pudimos ver los procesos de laminado al cual se somete un tejido para dotarle de características impermeables, por lo que queríamos experimentar cómo podríamos obtener resultados similares de manera manual y con materiales asequibles o que pudieran ser reciclados. Comenzamos mediante el tratamiento de plásticos protectores “cubretodo” y de bolsas de basura a los que aplicábamos calor por medio de una plancha doméstica cubierta por un papel sulfurizado, que evitaba que éstos se pegaran a la misma. El calor aplicado y la superposición de varias capas de plástico, al tratarse de un termoplástico, daba lugar a una retracción y endurecimiento de los mismos, otorgándoles más cuerpo y haciendo posible su confección mediante máquina plana. Además, en el caso de los plásticos “cubretodo”, las arrugas que se generaban al superponer varias capas creaban un patrón gráfico interesante.

Posteriormente nos planteamos implementar lo que se había conseguido al textil, obteniendo así la gráfica y textura que daba el plástico pero con las capacidades aislantes y cubrientes de un tejido, que además aportaría flexibilidad. Surgía el problema de adherir el plástico al tejido. Tras varios

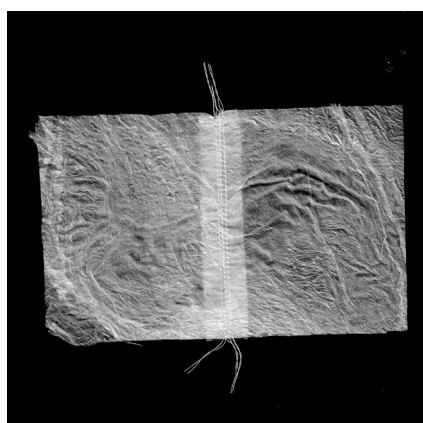


Fig. 21 y 22 Pruebas de plástico superpuesto mediante calor y su posterior pespun-teado en máquina plana.

intentos determinamos la forma correcta de aplicación, mediante el uso de un pegamento de contacto en spray y el posterior pegado y la aplicación del calor por medio de plancha, lo cual realizamos en exteriores debido a los gases. Además, al contar ya con las cualidades de cobertura y durabilidad que daba el tejido, el plástico únicamente suponía un aporte impermeabilizante pero más estético, por lo que pudimos centrarnos en la creación de texturas y patrones por medio del calor. El resultado final no es lavable, pero al tratarse de una colección sin fines comerciales la durabilidad o ergonomía de las prendas no son las máximas a tener en cuenta, si bien sí están presentes en el resto de propuestas.

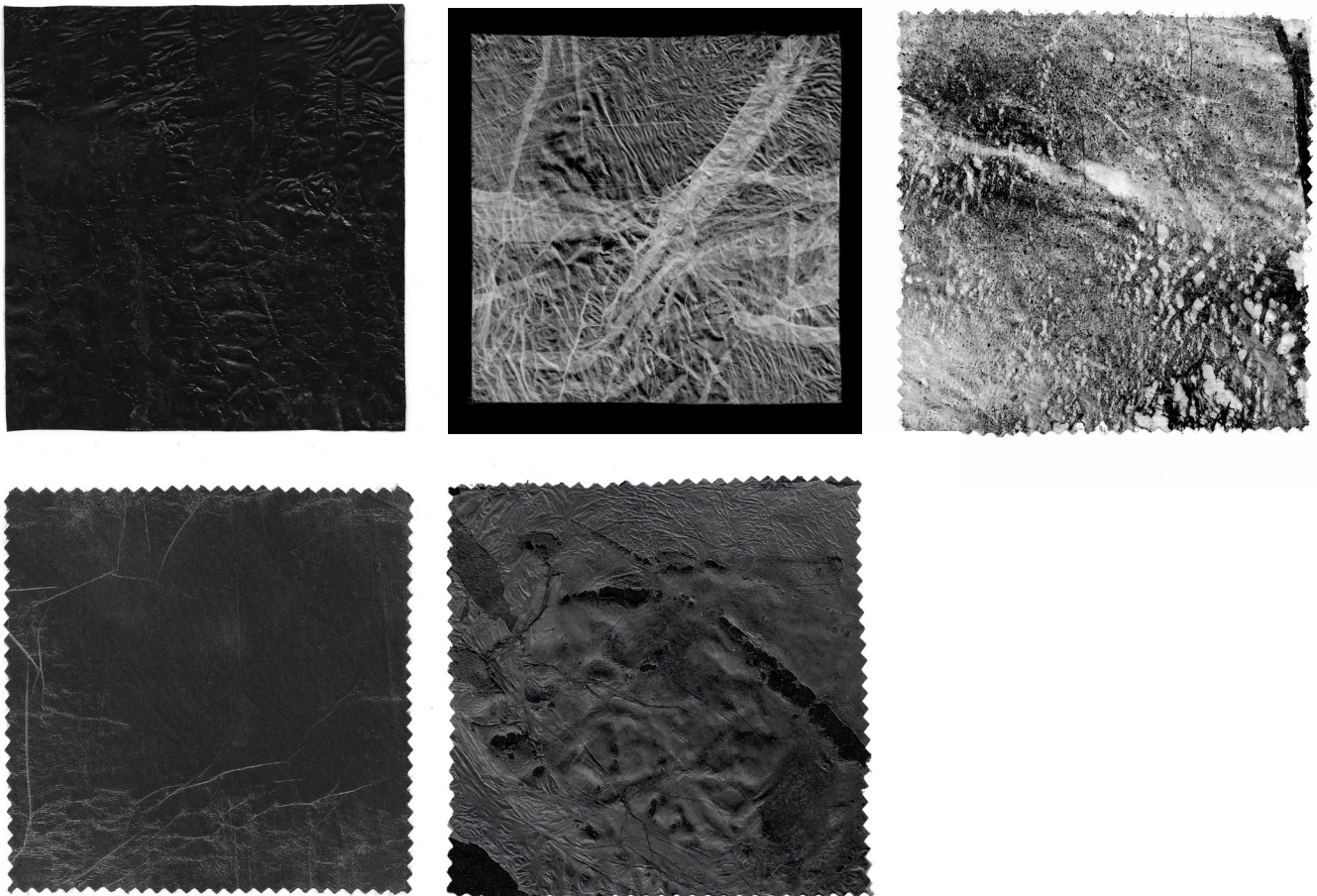


Fig. 23 Pruebas de plástico superpuesto mediante calor e incorporación al textil

Una vez definido el concepto de la colección se podía trabajar atendiendo a una linealidad más concreta. De esta forma y ahora en adelante, trataremos toda la práctica en base al concepto de la masculinidad y su constructo, concretamente a la idea que da nombre al proyecto “¿Qué construye a un hombre?”

6.2 ELECCIÓN DE TEJIDOS Y CARTA DE COLOR

La elección de los tejidos así como la experimentación con los mismos es una de las primeras fases presentes en nuestra metodología de diseño. A través de la búsqueda de éstos, se pueden explorar posibilidades que no se plantearían sino se tuviera en cuenta la existencia de ellos. Así pues, la gama cromática a seguir durante toda la colección responde, atendiendo al marco teórico, a un carácter monocromático y acromático, con colores negro y blanco en consonancia con metales pulidos como el aluminio. De esta manera, generamos una estética totalmente neutra, apersonal y aséptica, dando a entender además consecuencias uniformizadoras, representando lo masculino como neutro y a la vez contrastado y agresivo.

La colección se desarrolla mayoritariamente con un único tipo de tejido, en complementariedad con otros. El tejido principal, tafeta, generalmente presenta una composición 100% seda, en este caso la composición del tejido en ambos tonos es de 100% Poliéster. La malla de la tafeta es muy cerrada, teniendo los hilos tanto en trama como urdimbre bastante torsionados, lo que da lugar a un tejido que pese a ser fino tiene mucho cuerpo y es moldeable, logrando generar volúmenes sin necesidad de estructura interna. En apariencia es un tejido empleado para vestidos de noche, sin embargo puede recordar a un tejido técnico¹² debido a su estructura, por lo que jugaremos con esa dualidad al igual que lo hacen los referentes anteriormente expuestos. Encontraremos el tejido en la colección tanto en blanco como en negro.

El resto de tejidos complementarios a la tafeta son el tul elástico, de composición 100% poliamida, la lycra 80% poliamida 20% elastano y la gasa 100% seda.



Fig. 24 De izquierda a derecha: gasa, tafeta blanca, tafeta negra, lycra y tul elástico.

¹². Tejidos confeccionados con fines específicos, ya sean sanitarios, deportivos, etc. En este caso, la apariencia recuerda a un tejido técnico deportivo. Por lo que juega con las formas tradicionales.

Mediante el empleo de una gama limitada de tejidos conseguimos crear una narrativa coherente en la colección.

A su vez, apoyaremos éstos con otros elementos textiles de refuerzo, tales como forros y entretelas de distintas durezas según necesidad, además del empleo de gomaespuma de 4 cm de grosor, que estará bastante presente en la colección aportando narrativa a nivel conceptual y formal.

Complementaremos los tejidos con el uso de fornituras y apliques metálicos que desarrollaremos en apartados siguientes.

6.3 BOCETAJE Y DISEÑO

Una vez definidos los tejidos e investigado el concepto y las posibilidades de diseño que se pueden obtener, pasamos a definir las formas con las siluetas. Cabe destacar que este proceso no es determinante o está cerrado, puesto que se permite la entrada y salida de diseños, ideas, formas, recursos... Observar en todo momento si los pasos que se están dando tienen sentido en relación con un todo es primordial para conseguir unidad. Es por ello que el proceso de bocetaje comenzó con ideas básicas, la definición y la materialización de las imágenes mentales que ya tenían una construcción más avanzada. No se determinó desde el primer momento toda la colección ni tampoco se pretendía. Como ya se ha adelantado en este proyecto se buscaba crear y experimentar una metodología propia, por lo que determinar unas ideas, ceñirse a ellas y no dar lugar al cambio o la nutrición no era lo que se buscaba.

Plantear una colección exige unión de ideas, por lo que en todo momento se ha tenido claro que, por ejemplo, no tenía sentido que existiera un recurso que sólo apareciera una vez o que si se decidía proceder de determinada manera para realizar, por ejemplo, una costura visible, todas las prendas tenían que estar acabadas de la misma manera. Así pues podemos encontrar en la colección elementos repetidos, como pueden ser las fornituras metálicas, el nombre de la colección en diferentes formas de estampación o grabado, formas similares, talles, cortes...

De esta manera, habiendo realizado esta ilustración a posteriori, llegamos a esta colección compuesta por 8 looks¹³ todos confeccionados siguiendo un mismo proceso, que veremos en los apartados siguientes. Para la posterior explicación y desglose de los elementos que componen cada conjunto, agruparemos la colección en tres líneas o salidas, atendiendo a criterios formales y de inspiración.

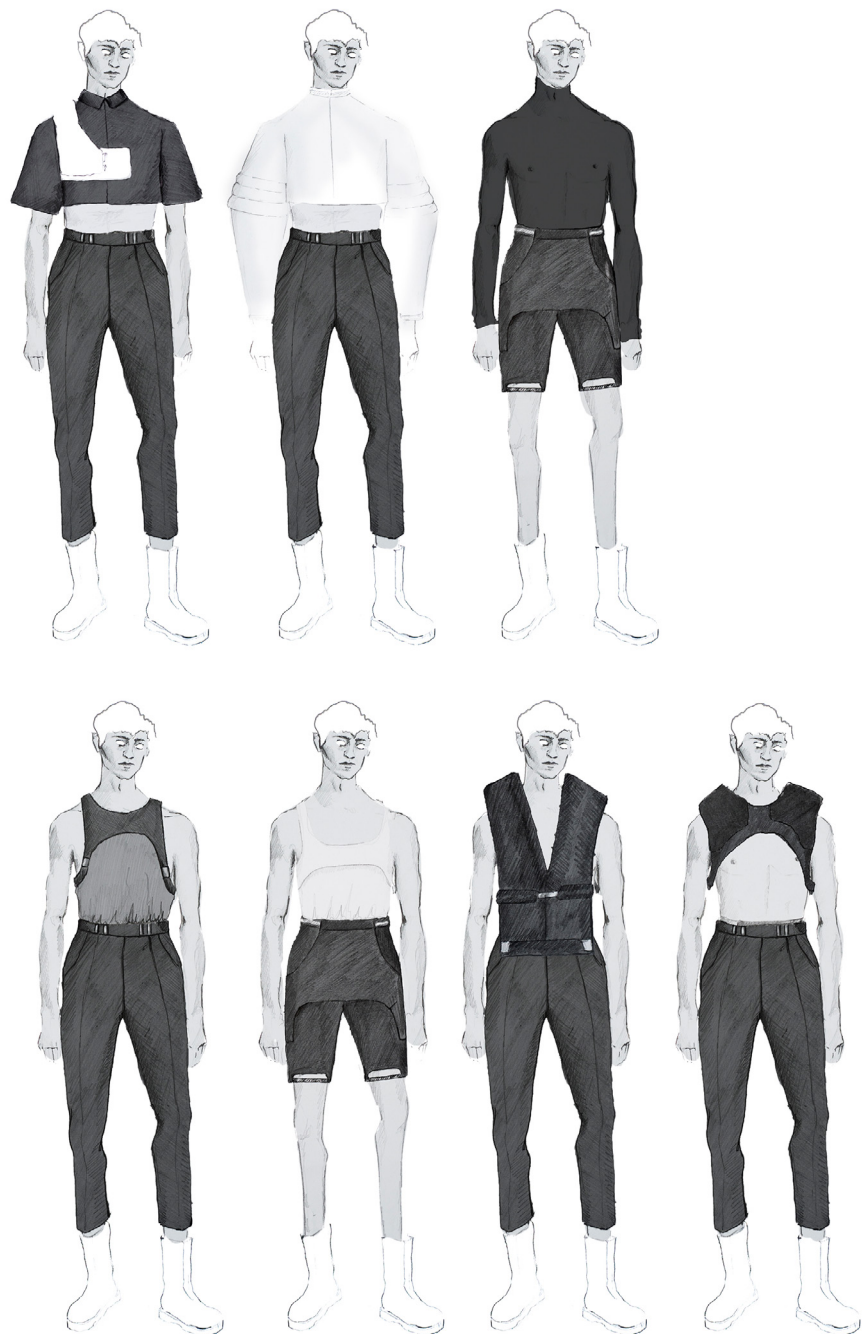


Fig. 25 Ilustraciones de la colección

13. De ahora en adelante nos referiremos a los conjuntos como *looks*, debido a que es el término empleado en la industria.

6.4 PATRONAJE Y MOULAGE

El proceso de materialización de las prendas es el mismo para todas y cada una de las que componen la colección. Es por ello, que en los dos apartados siguientes ejemplificaremos cómo se han producido todas las prendas en una sola, siendo capaces así, de ver claro cómo son las fases por las que han pasado todos los prototipos que componen el proyecto.

El primero de los pasos puede ser o bien patronaje o bien moulage.

Un patrón es una plantilla plana realizada en papel, desglosada en tantas partes como sea necesario, que se copia al tejido para fabricar una prenda de vestir. En este proyecto no se ha seguido un sistema de patronaje concreto sino una mixtura de varios a los que, experiencia añadida, se han corregido defectos o alteraciones. Se han realizado siguiendo patrones todas las prendas inferiores y algunas de las prendas superiores.

Las prendas superiores que no se han realizado mediante patrones se han realizado por *moulage*. El *moulage* es una técnica de modelado directo que trabaja el tejido sobre un maniquí preparado anteriormente con betas¹⁴ que marcan las líneas principales del cuerpo, véase centro delantero y espalda, cadera, cintura, pecho, hombros... Generalmente trabajamos con tejidos como la recorta, un tejido de algodón en crudo bastante económico y de características genéricas¹⁵. El modelado de prendas permite un visionado más directo de los diseños materializados ya en tejido sin necesidad de hacer patrones y confeccionarlos posteriormente. Además, contando con un maniquí de la misma talla que el modelo elegido para el proyecto, podemos ver sin necesidad de realizar ningún *fitting*¹⁶ cómo puede quedar la prenda.

Después de modelar la prenda en el maniquí podemos obtener los patrones desmontándola, afinando las líneas curvas, perfeccionando las rectas y calcando a papel las partes que la componen.

6.5 TOILE Y CONFECCIÓN

Después de realizar los patrones del prototipo ya sea por modelado o por patronaje, pasamos a realizar una *toile*. La *toile* es una prenda de prueba



Fig. 26 Modelado directo sobre el maniquí del arnés del look 8 de la colección



Fig. 27 Modelado directo sobre el maniquí del arnés del look 1 de la colección

14. Cintas de algodón de 4 mm de grosor.

15. Véase un tejido de calada, de ligamento tafetán y cuerpo medio, generalmente blando, similar al de una sábana.

16. Pruebas de una prenda realizadas al modelo durante el proceso de prototipado o producción con el fin de realizar ajustes.



Fig. 28 Toile camisa y arnés look 1

realizada en un tejido mucho más económico que el tejido definitivo, generalmente retorta, con el fin de probar, ajustar y realizar todos los cambios oportunos en cuanto a diseño y ergonomía. Asimismo, en la *toile* también se pueden probar diferentes tipos de acabados, por ejemplo costuras, o variaciones en el largo de una manga en comparación con la otra.

En la imagen podemos ver la *toile* de una camisa de la colección así como la estructura acolchada superior. Mediante ella se determinó finalmente el largo de las mangas y del bajo, se dio menos profundidad al fuelle trasero y se determinó la necesidad de realizar respuntes de carga en todas las costuras.

A su vez, al realizar la *toile* de una prenda base, como en este caso han podido ser los pantalones, podemos trazar sobre ella para realizar modificaciones y generar otros diseños, sin necesidad de volver a patronar la prenda o de realizar los mismos sobre los patrones, siendo esta forma mucho más visible e intuitiva.

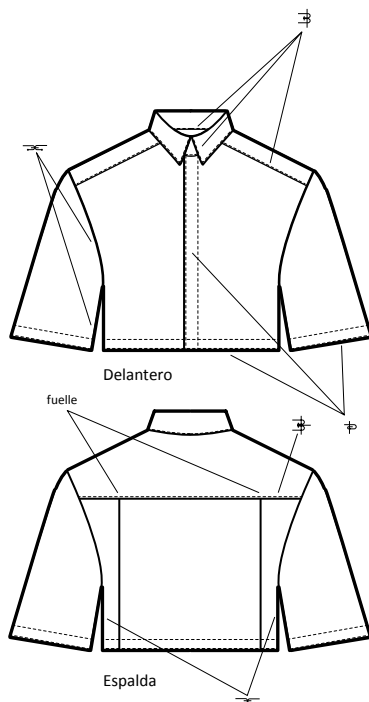


Fig. 29 Dibujo en plano de la camisa look 1, con simbologías de costura.

Tras las pruebas y ajuste de cada prenda se realizó la confección, para la cual se empleó una máquina plana doméstica, con largo de puntada ajustado según necesidad, empleando en todo momento hilo al tono del tejido. En el dibujo en plano de la prenda, realizado con Adobe Illustrator, podemos observar la simbología de confección, con los gráficos pertenecientes a cada una de las costuras que la conforman, con la intención de ser reproducibles por una confeccionista, en caso de que se quisiera en un futuro, puesto que todo el proyecto se confeccionó personalmente. Los bordes internos de las prendas están sobrehilados con la misma máquina plana con una puntada en zig zag de ancho y largo 2mm, evitando el deshilachado de los mismos.

6.6 FORNITURAS Y ACCESORIOS

Tomando como referencia los diseñadores expuestos en el apartado de referentes, se desarrollaron una serie de fornituras y accesorios con materiales no convencionales o no pertenecientes al mundo de la moda.

De esta manera, se trabajó el metal como elemento accesorio a las prendas. El material elegido, debido a su facilidad de manipulación y maleabilidad fue el aluminio. Para integrar el aluminio a modo decorativo y a su vez desarrollar otra técnica que permitiera una customización íntegra del proyecto, se realizaron transferencias con el nombre de la colección a placas de diversos tamaños (11x4 cm, 8x3 cm y 6x 3 cm) posteriormente cosidas a las prendas. La transferencia se realizó a través de una impresión del texto invertido en acetato y el posterior aplicado de calor por medio de plancha doméstica, de esta manera, la tinta se “despega” del acetato y se adhiere a la superficie de aluminio. Una vez transferida, es necesario emplear un barniz protector, en este caso incoloro y mate, que permite el lavado de las



Fig. 30 Placa de aluminio de 6 x 3 cm con transferencia por medio de calor y cosida a la cinturilla del pantalón

Fig. 31 Disco de sierra con texto transferido por medio de calor



Arriba **Fig. 32** Pulsera con transferencia sobre metal

Abajo de izquierda a derecha **Fig. 33** Bolso *Carry your gender bag*, 2020. Ladrillo de 8 cm de grosor, cuero y aluminio

Fig. 34 Bolso *Carry your gender bag*, 2020. Ladrillo de 4 cm de grosor, cuero, aluminio y abrazadera metálica

prendas sin desgastarlo. Como podemos ver en la imagen, el resultado no es tan pulcro como el que se pudiera obtener con una serigrafía, sin embargo, y debido al cierre de las infraestructuras a causa del COVID-19, se tuvo que optar por esta solución, lo que a su vez resultaba más óptimo en cuanto a precio, al no tener que invertir en tintas serigráficas específicas para metal. El mismo proceso de transferencia se llevó a cabo para la elaboración de las perchas para la comunicación de la colección, como veremos más adelante.

Además, el aluminio también se empleó como conector o estructura en las prendas, siguiendo la idea tomada del referente Heliot Emil en el que toda forma o forniture tiene su función específica. Así pues, encontramos placas de aluminio que sirven para unir dos partes en una prenda. Además, se realizaron dos brazaletes también de metal.

También se incorporó a las prendas elementos tales como tubos de aluminio, elegidos de este material por su ligereza y facilidad de corte por medio de una mini radial, abrazaderas de tubería, bridas metálicas, mosquetones, discos de sierra con el mismo proceso de transferencia... El proceso de aplicación de los mismos tampoco se planteó en un primer momento en el proyecto y muchos de ellos fueron insertados con posterioridad a la hora de realizar el estilismo para la sesión fotográfica.

Se realizaron para la colección dos accesorios, dos “bolsos” formados por dos ladrillos, uno de 8 cm de grosor y otro de 4 cm, pintados con spray de color gris perla y forrados con cuero negro reciclado. Uno de ellos tiene un asa formada por media abrazadera de tubería metálica con una junta de goma negra y la sujeción del segundo se realiza mediante dos cordones de cuero y un tubo de aluminio de 4mm de diámetro. Ambos presentan en el centro una placa de aluminio con el nombre de la colección grabado mediante el procedimiento de transferencia anterior. El objetivo de estas piezas era representar, de un modo casi caricaturizado y performático, el peso de un género y sus consecuencias.



6.7 SERIGRAFÍA Y GRABADO LÁSER

Aprovechando tanto las infraestructuras como los conocimientos aprendidos en las asignaturas de serigrafía y gráfica experimental e interdisciplinar, decidimos aportar al proyecto dos vertientes que nutrieran más la práctica.

En primer lugar desarrollamos experimentación serigráfica, ya teniendo en mente el concepto de la colección y centrándonos en una composición tipográfica simple a una tinta. El objetivo de la estampación, realizada desde el primer momento en soporte textil, no tenía como finalidad la representación seriada sino más bien generar gráficas basadas en la relación estampación-tejido. De esta manera, estampamos sobre tejidos como la gasa de seda, casi muselina debido a su transparencia, el crepe de satén, el tul de elástico o tejidos lisos con tintas del mismo tono. De este modo buscábamos generar distintas aproximaciones a, por ejemplo, una estampación de tinta mate sobre un tejido brillante, o una estampación de tinta negra sobre negro.



Fig. 35 Detalle de la serigrafía sobre tul elástico en el top del look 4



Fig. 36 Grabado laser sobre gasa de seda. Top sin mangas del look 5

Finalmente incorporamos al proyecto la estampación sobre tul elástico, teniendo en cuenta el elastano del mismo a la hora de estampar, realizando la serigrafía con la prenda ya confeccionada y puesta sobre una tabla de madera para que la malla se estirase. Quedó pendiente realizar estampaciones en tinta negra sobre tejidos negros, como se puede observar en el anexo, pero que tuvieron que ser descartadas por falta de infraestructuras.

También se experimentó con el grabado y corte láser sobre textil, en concreto sobre cuero reciclado y sobre gasa de seda, incorporando la última al proyecto en una de las prendas. El resultado era interesante puesto que la imagen grabada, o en este caso el texto, solo es visible por una de las caras del tejido, además de dar lugar a una imagen sutil, no tan rotunda como la que se obtiene en serigrafía.

6.8 LA COLECCIÓN

A continuación realizaremos un desglose de los looks que conforman la colección, destacando los rasgos más notorios y el porqué de los mismos. El orden de presentación sigue el orden que se establecería a la hora de realizar un desfile con la misma, en la que podemos observar una consonancia o relación entre un conjunto, por lo que dividiremos la explicación de los mismos en las 3 líneas en las que se podría dividir la colección, cada una de ellas inspirada en 3 aspectos distintos relacionados.



6.8.1 Primera línea

Camisa de manga corta de tafeta negra, cierre en delantero por medio de botones automáticos metálicos, largo por la cintura. Arnés o aplique superior de tafeta blanca relleno de gomaespuma de 4cm de grosor. Pantalón chino de cintura alta y ralla marcada, pinzas en delantero y trasero.

La inspiración general de este look reside en los uniformes de profesiones tradicionalmente masculinas. La camisa presenta una estructura muy rígida y recta, así como dos pliegues en la espalda que enfatizan la forma cuadrada de la misma. El largo deja a la vista el abdomen, con la intención de enseñar los abdominales, debido al afán masculino sobre todo millennial, de demostrar su valía masculina por medio de un físico esculpido. El aplique blanco superior sigue la idea de enfatizar la zona de los hombros, enmarcándola y elevándola, simulando exageradamente unas hombreras. Esta idea está presente en casi todos los looks.



El segundo look cierra lo que podríamos considerar la primera línea o grupo de la colección. En este caso, una camisa blanca, de estructura similar a la primera, con mangas acolchadas y en este caso. Añade además al pantalón una pernera acolchada con el aplique de una hoja de sierra en la que podemos ver grabado el nombre de la colección.

En cuanto al tercer look, este está compuesto por una camiseta de manga larga y cuello alto de tul negra con el nombre de la colección serigrafiado en blanco, además de un pantalón corto con abrazaderas metálicas de tubería en los camales y la cinturilla. Este look se considera de transición entre la primera y segunda línea.



Fig. 37 Look 1

Fig. 38 Look 2

Fig. 39 Look3

6.8.2 Segunda línea

El cuarto look comienza la segunda línea de la colección en la que la inspiración reside más en las formas curvas extraídas de la tradicional camiseta interior de tirantes blanca, con espalda nadadora, que deja a la vista la mayor parte del cuerpo. Está compuesta por un arnés superior de tafeta con aplicaciones metálicas y una camiseta sin mangas de gasa de seda con un el nombre de la colección grabado mediante láser.

El quinto look de la colección lo compone una camiseta de tirantes de tafeta blanca, con una aplicación metálica en el centro de la espalda y un pantalón corto de tafeta negro con una sobrefalda y apliques de abrazaderas de tubería metálicas a modo de cinturón y en los camales.



Fig. 40 Look 4



Fig. 41 Look 5



6.8.3 Tercera línea

La tercera línea de la colección la abre un look compuesto por un chaleco deconstruido en tafeta negra, de dos capas acolchadas ambas con gomaespuma de 4cm de grosor, sin costados ni espalda, sujeto mediante un cinturón. La inspiración reside en un chaleco salvavidas, dando lugar a entender la soledad y falta de apoyo que un hombre puede tener a la hora de enfrentarse ante cualquier situación complicada, en la que su propio ego masculino le impide pedir ayuda. En la zona de los hombros, hay una barra de aluminio que obliga a mantener una postura erguida, a modo de corrector postural, enfatizando lo remarcados que están los mismos por las hombreras y siguiendo la postura tradicional masculina.

Cierra la colección un arnés que sigue totalmente la idea del look anterior, presentando igualmente tanto una zona acolchada con gomaespuma elevando la zona de los hombros, como una barra de aluminio para mantenerla recta, consiguiendo un arnés para corregir la postura caída.



Cabe destacar como todas las piezas acolchadas no consiguen más que aumentar la presencia corporal, estableciendo una “extensión del yo”¹⁷ y remarcando el espacio ocupado por los hombros.

Fig. 42 Look 6

Fig. 43 Look 7

17. Citando a Squicciarino, (2012) “La extensión del yo se entiende a través de aquellos elementos de la indumentaria que mantienen una estrecha relación con el cuerpo, nuestras percepciones visuales y táctiles se prolongan más allá de nuestra figura creando una ilusión de aumento (...) La transmisión de nuestras percepciones corporales sobre los objetos modifica el nivel de percepción general de modo más o menos relevante en función de la extensión y la forma del elemento ornamental, así como de la rigidez o movimiento que éste proporcione”.

6.9 PRESENTACIÓN Y COMUNICACIÓN DE LA COLECCIÓN

La presentación y comunicación de la colección se planteó de una forma muy sencilla. La narrativa de la misma no exigía la realización de una sesión de fotos de carácter editorial, sino más bien se optó por una sesión tipo *look-book*¹⁸, en la que las prendas fueran visibles. La posterior edición de las imágenes destacaría sobre la composición o ubicación de las mismas.

Para realizar la sesión se optó por interior de ambiente neutro pero a la vez desgastado, de paredes y suelo blanco en el que en algunos puntos eran visibles elementos de la instalación tales como tuberías, cables...

Para obtener buenos resultados en esta fase es vital tanto la planificación como el delegar. Por ello, se contó tanto con una maquilladora, una estilista, una asistente de fotografía y una fotógrafa, acreditados en los agradecimientos y el anexo del trabajo, permitiéndonos así tomar las riendas de la dirección de la misma a modo de planificación y acting del modelo, controlando el estado de las prendas y los tiempos.

La elección del modelo, de la agencia Carmen Duran, sigue las premisas del proyecto y personifica tanto el *target*¹⁹ como las ideas que se presentan, al tratarse de un chico joven de apariencia similar a la mía en cuanto a tipología corporal, alto, delgado y sin mucha musculatura, por lo que continua la idea defendida en todo momento en el marco teórico acerca de la representación personal de la masculinidad. Se optó por un único modelo por cuestiones de optimización de tiempo y del tipo de sesión. Si se hubiera realizado otra de carácter más editorial el número aumentaría a, preferiblemente, un modelo por look.

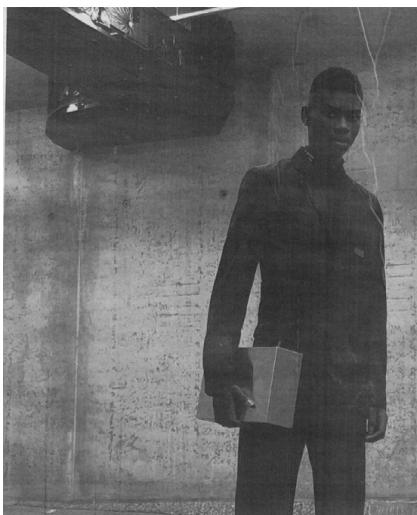


Fig. 44-46 Referencias de *acting* y edición para la sesión fotográfica

18. Recopilación de imágenes para mostrar una colección de moda. A diferencia de una sesión dirigida a prensa, llamada editorial, el lookbook tiene un carácter más bien documental, aunque actualmente se está empleando este tipo de fotografías también en publicaciones o redes sociales.

19. Público objetivo al que se destina un producto o en este caso una colección.

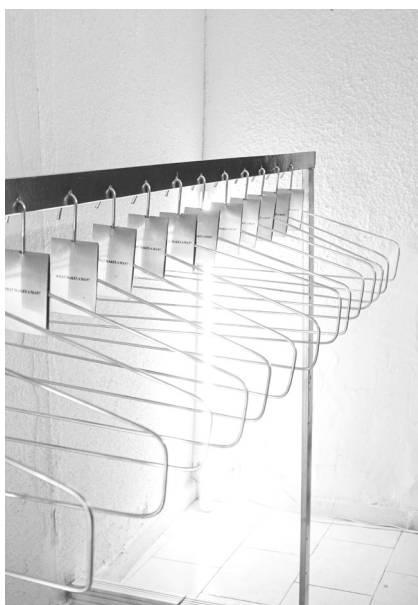
En cuanto al estilismo y el maquillaje y peluquería, se optó por un estilismo más experimental y dinámico, incorporando elementos y jugando con los accesorios tal y como ya se ha especificado en el apartado de diseño. El maquillaje buscaba una piel “sana” y jugosa, con apariencia sudada y brillante, así como el peinado, efecto mojado y desaliñado. Se completaron los looks con unas botas de polipiel acharolada y suela gruesa.

Además, a modo de disposición de las prendas, también se realizó una barra o perchero a través de un somier de muelles desechado. Se retiró la estructura de muelles con una radial y se pintó de plateado, siguiendo la estética pulida del aluminio presente en la colección. Las perchas se realizaron con varillas de aluminio de 1m de largo y de 4mm grosor, doblándolas a mano e incorporando placas de aluminio similares a las de las prendas, con una transferencia sobre metal igual que la explicada en el apartado anterior con el título del proyecto. Todo esto unido mediante soldadura fría. Se realizaron un total de 14 perchas, acoplándose así a los agujeros que sostenían la estructura de muelles del somier y que ahora servían para introducir las perchas.

La sesión tuvo lugar en dos días, el primero de ellos, en el que se fotografió la colección dispuesta en el perchero. El segundo, convocando a todo el equipo y fotografiando la colección puesta en el modelo.



Fig. 47-48 Perchas diseñadas para la disposición de la colección así como detalle de las mismas



Arriba Fig. 49 Detalle de las 14 perchas dispuestas sobre la estructura de metal
Derecha Fig. 50 Estructura metálica empleada a modo de perchero.



6.10 LOOKBOOK FINAL

A continuación mostraremos la colección completa con todo el proceso de comunicación llevado a cabo, empleando fotografías tipo *lookbook* y algunas otras de detalle.

Acreditaciones sesión fotográfica:

Modelo: Brendon Reilly agencia Carmen Duran

Fotografía: Anna Alegre

Asistente de fotografía: Elena Perelló

Asistente de estilismo: Carla Ruiz

Maquillaje y peluquería: Elena Perelló

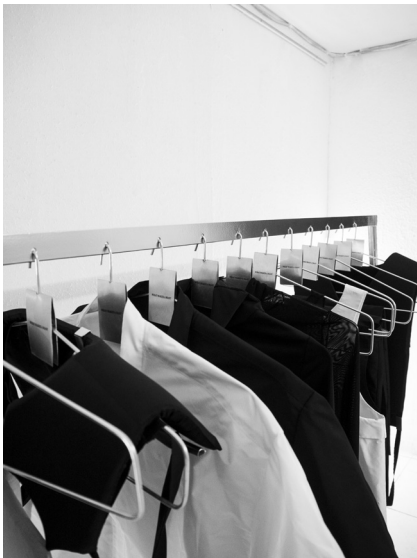


Fig. 51-53 Instalación de la colección a modo de *showroom*



Fig. 54-58 Comunicación y detalles look 1

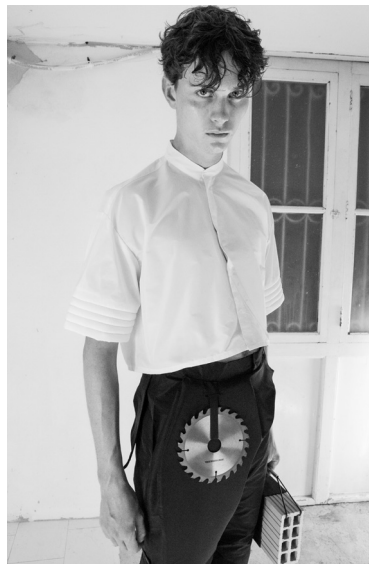
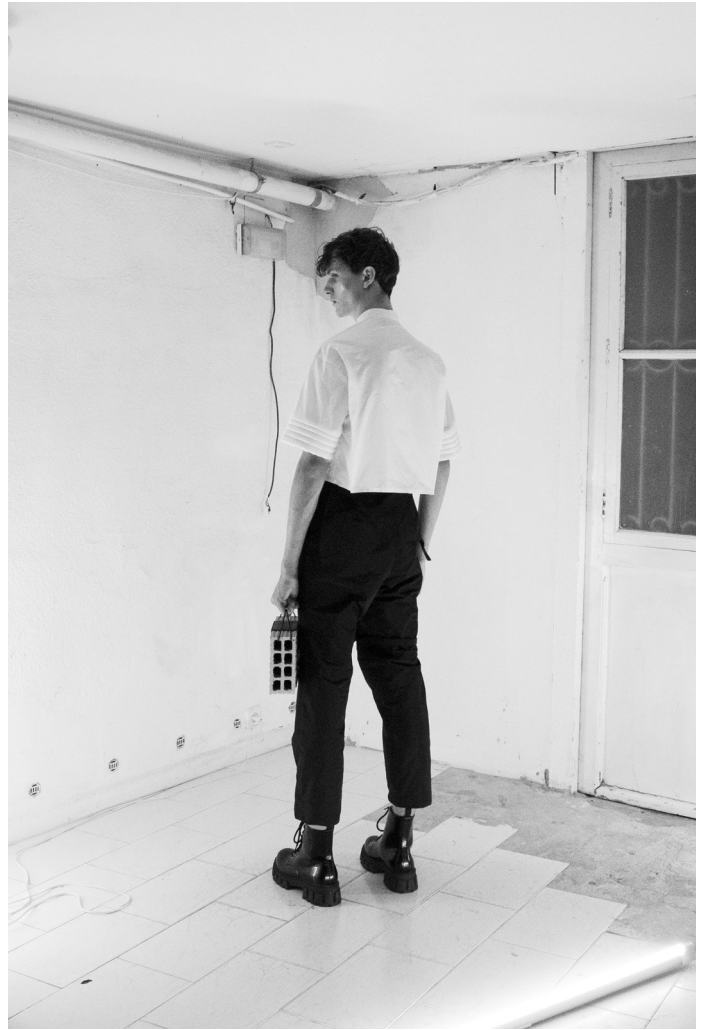


Fig. 59-63 Comunicación y detalles look 2



Fig. 64-68 Comunicación y detalles look 3



Fig. 69-73 Comunicación y detalles look 4



Fig. 74-78 Comunicación y detalles look 5



Fig. 79-83 Comunicación y detalles look 6



Fig. 84-87 Comunicación y detalles look 7

7. CONCLUSIONES

En primer lugar e introduciendo las conclusiones a las cuales se ha llegado tras la realización del proyecto, reiterar que la práctica desarrollada ha seguido unas premisas enmarcadas en un contexto personal. Al hablar de un constructo performático y cambiante, como es el género masculino, considero importante recalcar el punto de vista desde el cual se realiza ese análisis. Durante el proceso de documentación hemos sido conscientes de todos los cabos que han quedado sueltos y que de alguna manera se han tenido que “ignorar” en pos de establecer un camino más cerrado. Si bien es cierto, y una vez habiendo concluido el mismo, considero que el discurso podría haber sido más personal, quizá ejemplificando vivencias o situaciones que remarquen las ideas expuestas de manera genérica en el marco teórico del proyecto. Sin embargo, al no estar defendido por mí mismo en la comunicación y al tratarse finalmente de un producto como es la moda, quizá ese discurso personal habría perdido fuerza y capacidad de empatía.

Es importante además, como ya se ha apuntado al inicio del proyecto, que en ningún momento se pretende ni ha pretendido la romantización de las ideas tóxicas expuestas. El proyecto surge a raíz de un análisis de las mismas y realmente, una observación personal de cómo en concreto en el mundo de la moda, cuando se habla de masculinidad realmente se habla de masculinidades, en búsqueda, muchas veces de manera banal, de un nuevo modelo de hombre. Esto se realiza sin tener en cuenta aspectos como la raza, sexualidad o disidencia en general, optando por un modelo masculino normativo con toques “feminizados”. En ningún momento dentro del ámbito de la moda se analizan o se plantean las características que en ese mismo mundo están implícitas y que conforman el imaginario masculino en términos de indumentaria.

En términos generales, considero que se han cumplido los objetivos expuestos al inicio del trabajo, el principal desarrollar un portafolio profesional enfocado al mundo de la moda y a su vez crear una dinámica o metodología de trabajo propia. Este último, considero que siempre va a estar en construcción y cambio, sin embargo, mediante este proyecto he podido observar un claro avance a nivel procesual en mis métodos de trabajo, con la finalidad de enfocar de una mejor manera proyectos futuros. Cabe destacar dentro de este contexto, las limitaciones que ha supuesto la cuarentena a causa del COVID-19, teniendo que replantear el grosor del proyecto y la mayoría de prendas e ideas generales, descartando casi la totalidad de la experimentación previa realizada por falta de infraestructuras. Sin embargo, estas experiencias suman en cuanto a conocimiento y sin duda serán aplicadas en proyectos futuros. Además, contando con limitaciones se ha tenido que optar por vías

alternativas para obtener resultados similares, por lo que sin lugar a dudas, la práctica se ha enriquecido y, además, ahora cuento con más recursos de creación.

Hilando con ello, la comunicación del proyecto también sufrió cambios en torno a cómo se pretendía plantear en un primer momento, ya que se ideó también la realización de un vídeo a modo de *fashion film*, idea descartada por falta de tiempo ya que la organización de la sesión, el espacio y el reunir un equipo humano suficiente, estuvo determinado en todo momento por el avance del COVID-19, sin poder organizar nada hasta que se normalizara la situación. Es por ello que lo que se ha planteado en esta memoria no es más que una aproximación a un proyecto que no está cerrado. La comunicación se revisará y se realizará una segunda edición de las imágenes, en las que entrarán en juego referentes del proyecto como Peter de Potter o la comunicación de Heliot Emil. La finalidad de esta misma es la publicación en prensa digital.

Para finalizar, me gustaría concluir agradeciendo una vez más a las personas implicadas en el proyecto. Destacando que mediante la realización de este tipo de trabajos, soy consciente de mis propias limitaciones, de lo mucho que puedo aprender de aquellos que me rodean y de la necesidad tanto de contar con diferentes puntos de vista como de delegar en un equipo en el que se pueda confiar.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Badinter, E. (1994). *XY La identidad masculina*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Beauvoir, S. (2002). *El Segundo Sexo*. Madrid: Cátedra.
- Bietti, F. (2012). La industria cultural del vestir, hacia una fenomenología de la moda. *VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. "Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales" La Plata, Argentina.
- Bonino, L. (2000). *Varones, género y salud mental: Reconstruyendo la "normalidad" masculina*. Barcelona: Icaria.
- Butler, J. (2004). *Deshacer El Género*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Carabí, A. (2003). *Construyendo nuevas masculinidades: la representación de la masculinidad en la literatura y el cine de los estados unidos (1980-2003)*. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Instituto de la Mujer, Barcelona.
- Fogg, M. (2004) *Moda. Toda la historia*. Barcelona: Blume.
- Gilmor, D. (1994). *Hacerse hombre. Construcciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Guasch, Óscar (2006). *Héroes, científicos, heterosexuales y gays. Los varones en perspectiva de género*. Barcelona: Bellatera.
- Jociles, M. I. (2001). *El estudio sobre las masculinidades. Panorámica general*. *La Gazeta de antropología*, 17, 27. Recuperado <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=3316>.
- Lehnert, G. (2000). *Historia de la moda del siglo XX*. Colonia: Könemann.
- Seeling, C. (2000) *Moda. El siglo de los diseñadores*. Alemania: H.F. Ullman.
- Squicciarino, N. (2012). *El vestido habla*. Madrid: Cátedra.
- Subirats, M. (2007). *Mujeres y hombres. ¿Un amor imposible?*. Madrid: Alianza Editorial.
- Viveros, M. (1998) *La masculinidad como objeto de investigación y preocupación social*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.
- Zambrini, L. (2010) *Modos de vestir e identidades de género. Reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo*. Nomadías. doi: 10.5354/0719-0905.2010.15158

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 Retrato de Luis XIV realizado por Hyacinthe Rigaud, 1701

Fig. 2 Imagen del dandy, 1831

Fig. 3 Conjuntos unisex 1960

Fig. 4 Conjuntos de Pierre Cardin 1960

Fig. 5 Conjuntos de moda hippie 1960

Fig. 6 Hal Fischer: Gay semiotics, 1977

Fig. 7 David Wojnarovicz: Untitled (One day this kid), 1990

Fig. 8 Peter de Potter: Tinfoil Activist (Lucas), 2016

Fig. 9 Peter de Potter: Masculinity hurts, 2005. Fotografía de 2015

Fig. 10 Peter de Potter: All Statues Sing Protest Songs, monograph book, 2017

Fig. 11 Chaleco de porcelana y alambre de la colección FW89

Fig. 12 Chaleco construido con guantes de la colección SS01

Fig. 13 Chaleco hecho con una bolsa de supermercado, colección SS90

Fig. 14 Guía del propio diseñador para crear un jersey a partir de calcetines, una de sus piezas de la colección FW92. Enfatizando el deconstructivismo y el reciclaje

Fig. 15 Detalles de la colección SS03 de Helmut Lang

Fig. 16 looks 9, 21 y 23 de la colección FW 03 de Helmut Lang

Fig. 17 Campaña Helmut Lang 1997 en colaboración con Robert Mapplethorpe

Fig. 18 Campaña Helmut Lang fotografiada por Juergen Teller, 2004

Fig. 19 Escáneres de la colección SS20 de Heliot Emil

Fig. 20 Looks de la colección AW 2020 de Heliot Emil

Fig. 21 y 22 Pruebas de plástico superpuesto mediante calor y su posterior pespunteado en máquina plana.

Fig. 23 Pruebas de plástico superpuesto mediante calor e incorporación al textil

Fig. 24 De izquierda a derecha: gasa, tafetá blanca, tafeta negra, lycra y tul elástico.

Fig. 25 Ilustraciones de la colección

Fig. 26 Modelado directo sobre el maniquí del arnés del look 8 de la colección

Fig. 27 Modelado directo sobre el maniquí del arnés del look 1 de la colección

Fig. 28 Toile camisa y arnés look 1

Fig. 29 Dibujo en plano de la camisa look 1, con simbologías de costura.

Fig. 30 Placa de aluminio de 6 x 3 cm con transferencia por medio de calor y cosida a la cinturilla del pantalón

Fig. 31 Disco de sierra con texto transferido por medio de calor

Fig. 32 Pulsera con transferencia sobre metal

- Fig. 33 Bolso Carry your gender bag, 2020. Ladrillo de 8 cm de grosor, cuero y aluminio
- Fig. 34 Bolso Carry your gender bag, 2020. Ladrillo de 4 cm de grosor, cuero, aluminio y abrazadera metálica
- Fig. 35 Detalle de la serigrafía sobre tul elástico en el top del look 4
- Fig. 36 Grabado laser sobre gasa de seda. Top sin mangas del look 5
- Fig. 37 Look 1
- Fig. 38 Look 2
- Fig. 39 Look 3
- Fig. 40 Look 4
- Fig. 41 Look 5
- Fig. 42 Look 6
- Fig. 43 Look 7
- Fig. 44-46 Referencias de acting y edición para la sesión fotográfica
- Fig. 47-48 Perchas diseñadas para la disposición de la colección así como detalle de las mismas
- Fig. 49 Detalle de las 14 perchas dispuestas sobre la estructura de metal
- Fig. 50 Estructura metálica empleada a modo de perchero.
- Fig. 51-53 Instalación de la colección a modo de showroom
- Fig. 54-58 Comunicación y detalles look 1
- Fig. 59-63 Comunicación y detalles look 2
- Fig. 64-68 Comunicación y detalles look 3
- Fig. 69-73 Comunicación y detalles look 4
- Fig. 74-78 Comunicación y detalles look 5
- Fig. 79-83 Comunicación y detalles look 6
- Fig. 84-87 Comunicación y detalles look 7

10. ANEXO

LOOKBOOK

DISEÑOS DESCARTADOS

SERIGRAFÍA Y GRABADO LÁSER



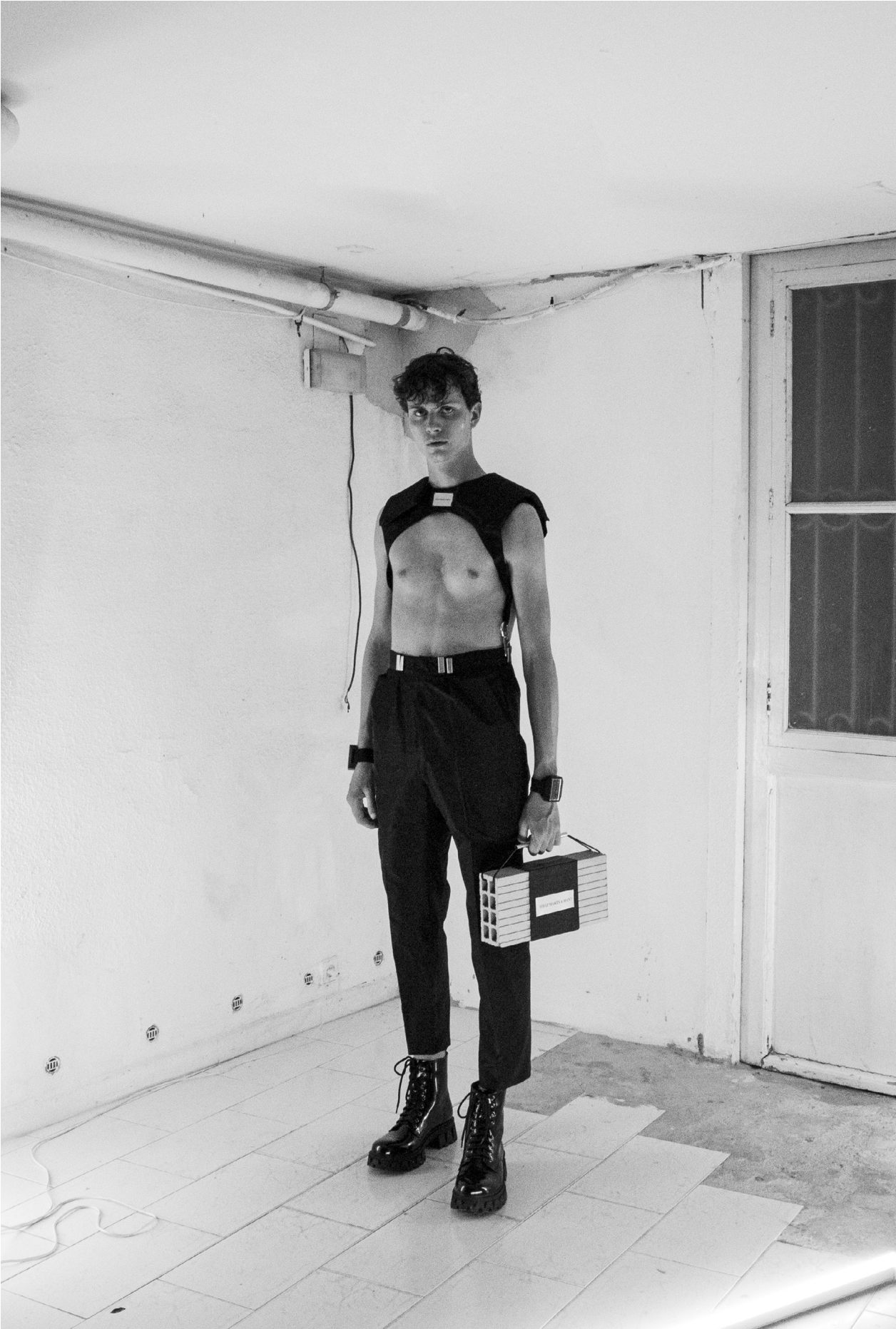










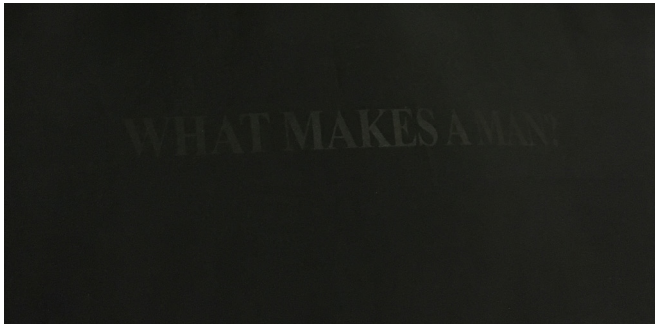


DISEÑOS DESCARTADOS



SERIGRAFÍA Y GRABADO LÁSER

Pruebas de serigrafía y grabado láser sobre textil que no se han podido llevar a cabo debido al cierre de infraestructuras a causa del COVID-19



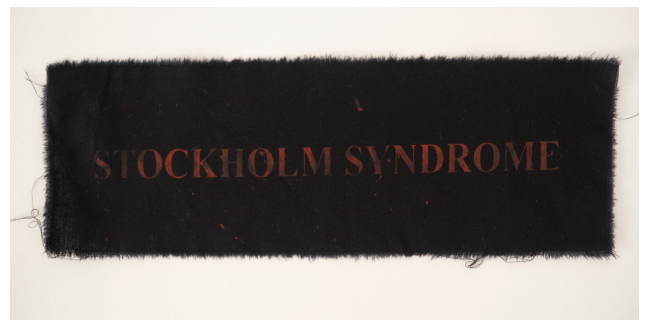
Serigrafía negro sobre negro



Serigrafía negro sobre crepe de satén



Serigrafía sobre plástico "cubretodo"



Serigrafía a dos tintas en una misma pantalla



Serigrafía sobre cinta de persiana



Serigrafía negro sobre punto simple de camiseta



Serigrafía sobre cinta de persiana



Serigrafía negro sobre crepe de satén



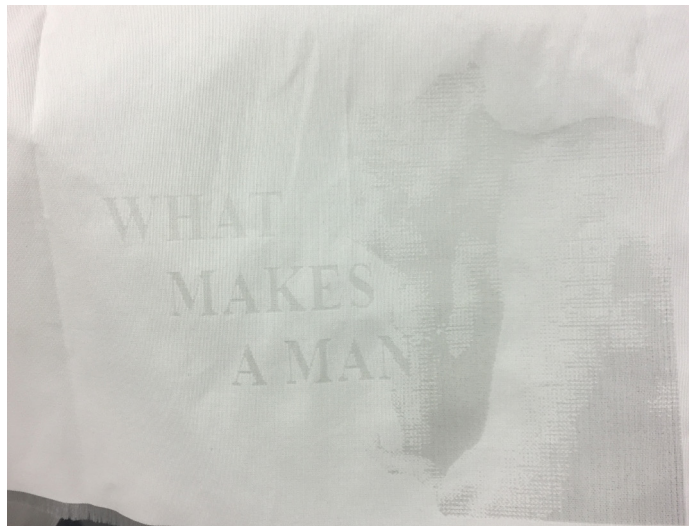
Serigrafía negro gasa de seda



Grabado láser sobre tafeta de poliéster



Serigrafía blanco sobre negro



Grabado láser sobre tafeta de poliéster



Serigrafía negro sobre blanco

