









La Comunidad de Madrid, consciente de la importancia de la moda como una de las industrias culturales más importantes de nuestro país y de la incardinación de esta en el ámbito de las bellas artes, ha puesto en marcha una serie de líneas de trabajo con el objetivo de fomentar el sector y reconocer la labor de nuestros grandes maestros y creadores. Entre las iniciativas programadas destaca la realización de varios proyectos expositivos sobre reputadas figuras de la historia de la moda en España, cuya finalidad es promover la investigación y difusión de sus creaciones, para potenciar así su reconocimiento e importancia en el contexto internacional.

Jesús del Pozo, proyecto organizado por la Dirección General de Promoción Cultural, presenta la primera retrospectiva de este creador mediante una selección de piezas pertenecientes en su mayoría a la Fundación del Pozo. La muestra permite conocer y apreciar el proceso creativo de este maestro, resultado de la síntesis y la abstracción de formas, texturas y colores, y de la suma de referentes culturales que aúnan tradición y modernidad o, dicho en una sola palabra: belleza.

Este catálogo pretende profundizar en el autor, en su obra y en el lugar que ocupan sus creaciones dentro de las artes. Para ello presenta una exhaustiva investigación a través del análisis y de las distintas miradas de una serie de especialistas, como Esperanza García Claver, comisaria de la exposición, profesora y experta en diseño de moda; Jaime M. de los Santos, Director General de Promoción Cultural e historiador del arte; Estrella de Diego, académica de Bellas Artes de San Fernando, escritora, crítica y catedrática de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense; Alberto Martín, comisario e investigador, y Mariano Mayer, comisario, poeta y editor. El resultado es un elaborado compendio de reflexiones, datos y referencias bibliográficas sobre Jesús del Pozo y sobre las relaciones, las influencias y la simbiosis entre la moda y las bellas artes.

Desde la Comunidad de Madrid queremos expresar nuestro agradecimiento a todas las personas que han participado en este proyecto; su esfuerzo, dedicación y empeño han hecho posible esta importante y necesaria retrospectiva sobre uno de los maestros fundamentales en la historia de la moda en España.

MODA

Hace tiempo que la Moda entró en los museos. Primero, como parte intrínseca a la historia universal del arte, en forma de pigmentos aglutinados formando sayas, mantos y dalmáticas, verdugos, diademas y chapines, sobre cuerpos humanos y divinos e, incluso, amontonada en estantes como los de *La tienda* de Paret¹; después, con el advenimiento de la moderna museografía y la llegada de las primeras experiencias expositivas. La de 1944 en el MoMA² se concibió como «un intento de fomentar el pensamiento creativo sobre los problemas de la ropa moderna»³. Además de incidir en los préstamos, en las corrientes continuas entre Moda y disciplinas artísticas como la danza o el teatro, Bernard Rudofsky, su *curador*, decidió vestir los muros con estampados que abarcaban los últimos cuatrocientos años y que parecían «trabajos abstractos de Miró o Arp»⁴.

En pleno siglo XVI, cuando en España se estampaban las prendas con dibujos de ataurique y lacería, grutescos renacentistas y escenas hagiográficas —como las que diseñara Bartolomé Bermejo para la capa pluvial de su *Santo Domingo de Silos*⁵—, pintura y escultura seguían siendo consideradas, muerto ya Petrarca (que con su ascenso al Mont Ventoux había conectado al hombre sensible con la modernidad), como disciplinas menores, artesanía, trabajo mecánico. Un siglo después, a pesar de que tratadistas como Carducho y Pacheco hablen de la representación de la Idea —«verdadera realidad» según Platón—, «alegatos, todos, a favor de la liberalidad y dignidad de la pintura»⁶, la inmovilista intelectualidad occidental continuará negando eso que, siglos más tarde, Ortega y Gasset definiría como «hartazgo de belleza, de poesía [...] ansia de prosa»⁷. Es sorprendente comprobar aquella simplificación del hecho creativo, aquella negación del principio artístico, de la urgencia espiritual de pintores y escultores;

1. Pintada en 1772 para el infante Don Luís, *La tienda* está ambientada en uno de los establecimientos más exclusivos del siglo XVIII madrileño, el del italiano José Geniani, ubicado en la calle de la Montera.

2. *Is Fashion Modern?*, que formará parte de la colección permanente del museo a partir de 2017, parece la continuación de aquella *Are Clothes Modern?* de 1944. Más de setenta años en los que ninguna otra exposición ha tenido la Moda como eje vertebrador en la institución neoyorquina.

3. Monroe Wheeler, Director de Exposiciones del MoMA en 1944.

4. *Ibidem*, Monroe Wheeler.

5. *Santo Domingo de Silos entronizado como obispo*, 1474-1477, Museo Nacional del Prado.

6. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, *Pintura Barroca en España*.

7. José Ortega y Gasset, *Papeles sobre Velázquez y Goya*.

8. Génesis III, 21.

9. James Laver, *Style in Costume*.

10. Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*.

11. Honoré de Balzac, *Una hija de Eva*.

pero, sorprende más aún que una sociedad tan libre como la nuestra batalló hoy por el justo posicionamiento de otros hombres, de otras mujeres que, partiendo también de la Idea, del lienzo crudo, han transformado el mundo a base de creaciones en tela, gracias a la moda.

Dice el Génesis que fue Yahveh el primero en confeccionar a sus hijos túnicas de piel⁸, conscientes estos de su desnudez como consecuencia del pecado original —el de la soberbia—, por la necesidad de conocimiento. Lo condenatorio del cuerpo desnudo, toda la moral de siglos de historia en occidente hunden sus raíces en la Biblia, en su libro más antiguo. Desde ahí, el hombre se ha defendido del clima, de la vergüenza, a través de creaciones más o menos complejas, por medio de ese «mogliario de la mente hecho visible»⁹; se ha decorado y significado gracias a otras pieles que han confeccionado su imagen social, que le cualifican ante los ojos de los demás.

En 1863, faltaban treinta y dos años para que naciera Balenciaga y ochenta y tres para que lo hiciera Jesús del Pozo, Charles Baudelaire, el escritor, el poeta, el filósofo, el «pintor de la vida moderna», no dudaba al situar la Moda como epicentro no solo de la vida estética, sino también de la moral de su tiempo: «Tengo frente a mí una serie de grabados de modas. Esos trajes, que hacen reír a mucha gente irreflexiva, a esa gente grave pero sin verdadera gravedad, presentan un encanto de naturaleza doble, artístico e histórico. A menudo son bellos e ingeniosamente dibujados; pero lo que en la misma medida tiene tanta importancia para mí, y lo que me hace feliz encontrar en todos ellos, es la moral y la estética de una época».¹⁰ Ese mirar libre, nuevo, convertía esos «trajes» en algo más que testigos de la historia, en epítome de lo bello. Ya Balzac, algunos años antes, había asegurado que la moda no era sino «una manifestación continua de los pensamientos más íntimos, un lenguaje, un símbolo»¹¹. Reflexiones, ambas, que se sumarán con el tiempo a las de otros románticos que nunca dudaron del valor de aquellas construcciones que construían al hombre y su entorno, que reivindicaban su valor simbólico desde todas las perspectivas. «No es que Shakespeare apreciase el valor de los bellos trajes por la parte pintoresca que añaden a la poesía, sino que comprendió su

gran importancia como medio de producir ciertos efectos dramáticos»,¹² escribía Oscar Wilde, cuyo interés por la Moda se ve a lo largo de toda su obra, en la importancia que da al hecho suntuario como generador de experiencias, recreando atmósferas sublimes, reivindicando el valor de unos vestidos que, como en el caso de Proust, adquieren vital importancia como constructores de sus personajes: «De todos los vestidos o batas que llevaba la señora de Guermites, los que parecían deberse más a una intención determinada, estar provistos de un significado especial, eran los que Fortuny había hecho a partir de antiguos dibujos de Venecia. ¿Será su carácter histórico o más bien el hecho de que cada uno de ellos es único lo que le infunde un carácter tan particular, que la postura de la mujer que los lleva mientras nos espera... adquiere una importancia excepcional, como si ese traje hubiese sido el fruto de una larga deliberación...?».¹³

Si, como Baudelaire, nos enfrentamos a las obras de pintores como Velázquez, a sus grandes retratos de aparato, con una mirada nueva, libre, encontraremos un complejo sistema de signos «donde quedan perpetuadas intenciones»¹⁴ que dotan al representado, muchas veces un miembro de la familia Real, la nobleza o el clero, de una enorme dignidad, que le afianzan en su divina filiación, que consolidan su estatus. Ahí está la reina doña Mariana de Austria convertida en mayestático tótem, cubierta de negro, plata y rojo, transformada en icono; la infanta Margarita, con su jubón y basquiña, con su guardainfante ensanchado, siendo adorada por sus *Meninas*.

España, su imagen, sus Modas, ha copado la estética mundial a lo largo de la historia. Felipe II impondrá en su Imperio, ese en el que no se ponía el sol, la etiqueta de su padre, un manto negro atravesado, en ocasiones, por el instante seco y blanco de una gorguera, por el oro de una cruz pendiendo de una cadena cerca del pecho. La conciencia contrarreformista poco deja al ornato y el abstracto negro de campeche ensombrece la Corte¹⁵. Con Carlos III, abanicos, peinas y mantillas, volantes y blondas de seda fascinan al mundo entero, lo hechizan¹⁶. Balenciaga, «el Picasso de la moda porque, como el pintor, guarda un profundo respeto por la tradición y posee un depurado estilo clásico que subyace a todos sus experi-

12. Oscar Wilde, *La verdad sobre las máscaras. Apuntes sobre la ilusión*.

13. Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*.

14. José Ortega y Gasset, *op. cit.*

15. A Felipe II lo retratarán «a la española» Sofonisba Anguissola, El Greco, Tintoretto o Sánchez Coello, «sin luto pero vestido de negro».

16. Mantillas «de muselina lisa o floreada, de gasa linón, crespón o tafetán» que «flota sobre su cabeza y ondea en torno a su persona». Alexandre Laborde, *A View of Spain*.

17. Cecil Beaton, *El espejo de la moda*.

18. Washington Irving, *Cuentos de la Alhambra*.

19. Jesús del Pozo, *La Movida*, cat. exp., Comunidad de Madrid, 2007.

mentos con lo moderno»¹⁷, y su arquitectura textil nos situarán de nuevo en el centro del interés mundial, como ejemplo indiscutible de belleza, de genialidad. La misma España que fascinó a escritores como Washington Irving, esa que vibra en los lienzos de Sorolla, la misma que a lo largo de la historia se ha constituido como fuente inagotable de inspiración para el complejo pero excelso mundo de la Moda. Un catálogo que va más allá de las constantes referencias de maestros *couturiers* como Christian Dior, Lacroix o Saint Laurent, que rebasa todo localismo; unas creaciones que hunden sus raíces en la imaginaria española, en todo lo que de mágico hay en nuestro país. Un viaje de ida y vuelta que ha contribuido, sin duda, a la imagen que de nosotros, de nuestras fiestas, de nuestra cultura, tienen en otras latitudes. Una imagen que sigue siendo mágica, heredera de los susurros de la Alhambra con esa «dorada tradición que se transmite de generación en generación»¹⁸; que no abandona su filiación con los toros, con las Vírgenes que, apostadas en altares sobredorados, se cubren de terciopelo negro bordado en plata; con el eterno luto de legiones de mujeres que abandonaban la iglesia veladas de encajes, con nuestro mar, con nuestra abrupta tierra. Una España profundamente teatral, viva, exultante, que deslumbra en los pliegues blancos de las golas, en los celajes de El Greco, en la realidad hiperbólica de manolas, majas y celestinas. También Jesús del Pozo bebió en esas mismas fuentes, que eran las suyas. Se condujo por entre esas otras telas, las que colgaban, las que cuelgan, de las paredes del Museo del Prado y encontró jubones que interpretar, extenuados volúmenes que le sirvieron de base unas veces, otras, solo de eco lejano. Pero, a la vez, también definió un nuevo mundo, ese (neo) Barroco de *La Movida* donde «la moda ya no servía solo para exhibir, sino que formaba parte de ti», cuando «la fusión de todas las disciplinas artísticas hizo desaparecer sus límites y, con ello, la Moda pasó a ser un integrante más del mundo cultural»¹⁹. De un golpe, aquel *paragone* por el que lucharon Cennini o Dürero parecía abrirse a la Moda, esa que nos define, que nos sirve de nexos con el mundo que nos rodea mientras nos reafirma, nos resume. Que, como un abrazo, se funde con nosotros hasta convertirse en prolongación de nuestros sueños, de nuestras metas.



Imagen del estudio de Jesús del Pozo
Javier Biosca, septiembre 2011

JESÚS DEL POZO



Abrigo de rafia natural sin tratar.
Colección PV, 1989



Abrigo de rafia natural sin tratar.
Colección PV, 1989 (detalles)

Chaqueta *Seda en bruto*. Capullos
de gusano de seda vacíos entretejidos
con fibra natural. Colección PV, 1999

14 - 15





Chaqueta *Seda en bruto*. Capullos de gusano de seda vacíos entretnejidos con fibra natural. Colección PV, 1999 (vista lateral y frontal)

Chaqueta de punto artesanal con
doble hilatura, oro y lana, ocre natural.
Colección OI, 2011 – 2012

18 – 19



Vestido *Milhojas*. Bandas verticales de tejidos al corte, rasgadas a mano, *beige* y crudos. Tafeta, organza rústica, organza plisada, arrugada, popelín de seda, sarga de algodón, lino, gasa satinada y retor. Colección PV, 2010



Camisa *Lechuguilla*. Tafetán
tornasolado plisado a mano verde
musgo. Colección OI, 2005-2006



Vestido *Papel*. Capas de papel
termofijadas en diferentes azules
teñidos. Colección PV, 1997

24 - 25



Vestido *Acuario*. Troquelado en organza de cristal con base de tul elástico, teñido en degradados de azul índigo. En el pecho trabajo de conchas, espejos y pedrería. Colección PV, 2000.
Prestador: Salvador Mateu



Vestido de novia *El sueño de una noche de verano*. Seda salvaje sin forrar con capa de flores de tela, organza y algodón. Colección PV, 1988

28 - 29





Vestido *Zurbarán*. Malla de metal
plisado manualmente color oro envejecido.
Colección OI, 1995 – 1996



Vestido *Zurbarán*. Malla de metal plisado
manualmente color oro envejecido. Colección
OI, 1995 - 1996 (vista posterior y lateral)



Vestido *Duende*. Plisado con organza matizada de efecto de oro cobrizo con adorno de plumas en la espalda. Colección OI, 2000 - 2001



Vestido de seda pesante lavada en
color *beige*. Cuerpo drapeado con nudo.
Colección OI, 2006 – 2007

36 – 37



Vestido - Mono de terciopelo de algodón con aplicaciones de pasta en las mangas, inspirado en Fortuny. Colección OI, 1989 - 1990

38 - 39





Abrigo *Klimt*. Brocado de lana en color negro. Colección OI, 2007-2008





Abrigo lazada con canutillos bordados
en forma de espiga con gran lazada en el
cuello. Colección OI, 2010-2011

Vestido de gasa bordada con *paillettes*
color *nude*. Colección PV, 2008

44 - 45





Vestido de gasa bordada con
paillettes color *nude*. Colección PV,
2008 (vista frontal y posterior)

JESÚS DEL POZO: «MY MAN»¹

SECUENCIA 1. INTERIOR. TARDE.
DESPACHO DE JESÚS DEL POZO

Julio de 2004. Jesús me cita a las 17.00 h. Busca una directora de comunicación con conocimientos sobre cultura que pueda teorizar una narrativa que ponga en valor su proceso creativo. Nos presenta el figurinista Salvador Mateu.

Me saluda. Serio. Expectante. Me mira, quiere ver cómo voy vestida y, así, ver cómo soy por dentro.

Él sabía por su forma de vestir cómo era la actitud y el mundo de a quién observaba.

«El hábito no hace al monje pero ayuda mucho [...] Yo veo a una persona vestida y de alguna manera casi me imagino su casa, de qué tipo de cosas le gusta rodearse [...] y esto te da mucho de cómo es esa persona». (J. P.)²

Jesús del Pozo nació en Madrid. En la calle del Almirante su familia tenía un establecimiento de cestería y bambú en el que estuvo trabajando hasta el año 1971, cuando decide romper con todo y marcharse fuera de España. Primero a Colonia, donde estuvo a punto de montar un estudio de decoración y antigüedades, después, Londres, Turquía y Grecia fueron los lugares que visitó durante dos largos años, hasta que decidió volver a Madrid y dedicarse profesionalmente a la moda. Abrió su primera tienda de diseño para hombre en 1974 en la misma calle Almirante, núcleo de la vida bohemia y artística de aquellos años.

1. *My Man*. Título de la canción de Barbra Streisand para la película *Funny Girl* (1968), que se utilizó en el primer desfile sin Jesús del Pozo en septiembre de 2011.

2. Palabras extraídas de la entrevista a Jesús del Pozo con motivo del Premio Balenciaga en 1989. Arantxa Martín, «La elegancia del trapo», revista *Gran Reserva*.

3. Véase nota 2.

4. Catálogo de la exposición 25 años de Aguja de Oro, octubre-noviembre de 2005.

«Tuve la suerte de poner la tienda en un sitio donde la gente que pasaba era gente muy especial [...] Creo que el gran acierto fue ponernos en un sitio donde nos veía la gente que queríamos que nos viese [...] Por las tiendas de mis padres sabía el tipo de cliente que venía, mucho arquitecto, mucho decorador, mucho actor, gente de profesiones liberales, muy abierta [...] eran realmente los que se entusiasaban con lo que hacías [...] te daban ánimos y te lo decía esa gente que tú admirabas y eso me interesaba mucho más que cualquier cosa [...] Esto es lo que me dio fuerza para luchar durante muchos años, con muchas complicaciones [...]». (J. P.)³

En España los ochenta fueron tiempos de contrastes y el interés por la cultura de la moda, casi inexistente, se va fortaleciendo.

«Recuerdo el carácter desenfadado de la sociedad en general en medio de los acontecimientos políticos de los primeros años y el surgimiento de una nueva cultura, que integraba a artistas, músicos, cineastas y diseñadores. La célebre «movida madrileña», que tenía en la calle Almirante uno de sus puntos clave y fue testigo de la presentación de mis primeras colecciones [...]». (J. P.)⁴

Estos años marcarán la personalidad del diseñador, tranquilo en apariencia pero visceral y apasionado de la vida.

«Tengo el punto de austeridad del caballero castellano, a la que comparo con la austeridad del samurái japonés». (J. P.)

SECUENCIA 2. INTERIOR. TARDE.

SALA DE COSTURA DE JESÚS DEL POZO. RONDA DE TOLEDO

Primavera de 2006. Jesús está con una amiga en la Sala de Costura. Quiere llevar uno de sus diseños en el Festival de Cine de Málaga.

Suena el teléfono. Jesús: «Espe, por favor, búscame en el archivo la falda aquella que me fotografió Vallhonrat a principios de los ochenta». Con

esas «precisas» premisas me adentro en el archivo. Me gustaba hacerlo y adivinar con tan pocos detalles lo que él quería. Veinte minutos, treinta minutos después. Vuelve a sonar el teléfono. Jesús: «¿Encontraste la foto de la falda?». «He encontrado una parecida porque esa sesión no la tenemos completa, puedo llamar a Javier». «Si no es esa, no puede ser otra».

La moda es un símbolo de la evolución histórica y social pero también es un reflejo de la cultura contemporánea. Como decía él mismo, «un lenguaje con el que nos expresamos y con el que se muestra la necesidad de cambio».

A finales de los años setenta y principios de los ochenta, en un contexto desbordante de creatividad y diversión inteligente, aparece en Europa la primera generación de creadores de moda, conocida como los Nuevos Creadores (*Les Nouveaux Créateurs, The New Creators*).⁵

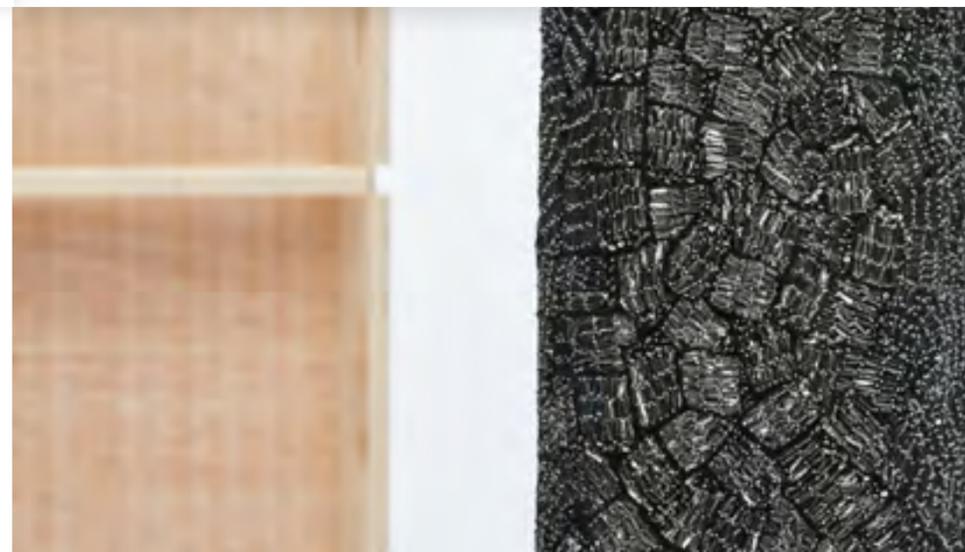
Estos diseñadores desarrollan principalmente un trabajo artístico, en búsqueda de una identidad con mayor libertad, sin limitaciones ni prohibiciones y en consonancia con los nuevos tiempos políticos, religiosos, económicos o culturales que les ha tocado vivir.

Los objetivos prioritarios de estos creadores pasan a ser la investigación y la experimentación, la originalidad, la calidad de la idea y su materialización creativa.

Se comienza a trabajar con materiales poco habituales para el diseño de moda, con estampados inspirados en la cultura contemporánea, con tradiciones artesanales o antropológicas adaptadas a un uso estético y con una interesantísima experimentación de volúmenes a través de un profundo estudio de la historia de la indumentaria.

Jean-Charles de Castelbajac y sus vestidos lienzo; Popy Moreni con los vestidos homenaje a Jackson Pollock; Claude Montana con su estética grandilocuente y las nuevas siluetas creadas a través de volúmenes arquitectónicos «80's excess» como los de Thierry Mugler o la fantasía barroca de Christian Lacroix; la reivindicación de la artesanía, cuando aún no estaba de moda, de Jean Paul Gautier; Anne-Marie Beretta y sus estampados artísticos; Issey Miyake uniendo la indumentaria tradicional japonesa con la occidental; Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto. En Es-

5. Françoise Boucher, *Historia del Traje en Occidente*, Gustavo Gili.



6. José G. Birlanga Trigueros, «Baudelaire y la moda: notas sobre la gravedad de lo frívolo», *Bajo palabra. Revista de filosofía*. Época II, n.º 2, 2007, pp. 13-21.

paña, Jesús del Pozo, Antonio Miró, Sybilla o Manuel Piña realizan un trabajo en sintonía con esta generación.

Desde finales de los años setenta, el desfile de moda saldrá de los salones de las *maison* para trasladarse a otro tipo de escenarios más democráticos, como salas de Café Teatro, que acogían espectáculos teatrales muy cercanos a las performance. Entran a formar parte de estas acciones los directores artísticos, los músicos, los iluminadores... e incluso las maniqués, que tienen que interpretar las piezas de moda que llevan. Hasta las invitaciones para acudir a estos primeros *happenings* de moda son realizadas por pintores o fotógrafos, por lo que pasan a adquirir la condición de obras de arte.

El desfile-performance «El cuerpo liberado» de Jesús del Pozo, de 1976, es ejemplo de este contexto cultural, pues reivindica «mucho alegría, luminosidad y un regreso a lo natural». Será el comienzo de muchas acciones de este tipo llevadas a cabo junto a grandes artistas del momento, como Javier Vallhonrat, Juan Gatti, Manolo Mompo, Miguel Ríos, Bernardo Bonezzi...

La moda recupera su actitud moderna como talante del pensamiento, del sentir y actuar; así lo reflexionó Charles Baudelaire en el siglo XIX, un vehículo de la dinámica modernizadora. «La moda como tarea que destila lo eterno desde lo transitorio, como modo de correspondencia en la transfiguración del lugar común».⁶

Asistimos a la creación de una nueva estética que da dinamismo a lo interior, a la intuición y a la imaginación confiriéndole alma a las piezas diseñadas, un concepto de arte asociado a la belleza, al sentimiento, a la elegancia, a la actitud, a la originalidad...

SECUENCIA 3. INTERIOR. TARDE.

SHOWROOM DE JESÚS DEL POZO. CALLE DEL ALMIRANTE, 9

Son las 9.00 h. Una fría y lluviosa mañana de noviembre de 2004. Ese día es la presentación de la colección de la temporada primavera-verano 2005 a la prensa especializada. Mi primera presentación de moda.

«Hola, Espe, buenos días, está lloviendo y los estilistas llevarán paraguas». Yo, encantada con el detalle de su recordatorio, le apunto: «Gracias, Jesús, ¡pondremos un paraguero!». Jesús, tras el teléfono, deja pasar unos largos segundos, como si estuviera pensando no lo que quería decir, sino cómo decirlo: «Sí, me parece estupendo, pero no puede ser cualquier paraguero [...] Piensa en la limpieza de formas y color del palacio de El Escorial».

«Desde que nací recuerdo haber hecho cosas con las manos, haber dibujado y pintado: recuerdo haberme educado con el arte, intentando entender lo que no entendía [...] esto me ha dado un poso que se refleja en mis diseños». (J. P.)⁷

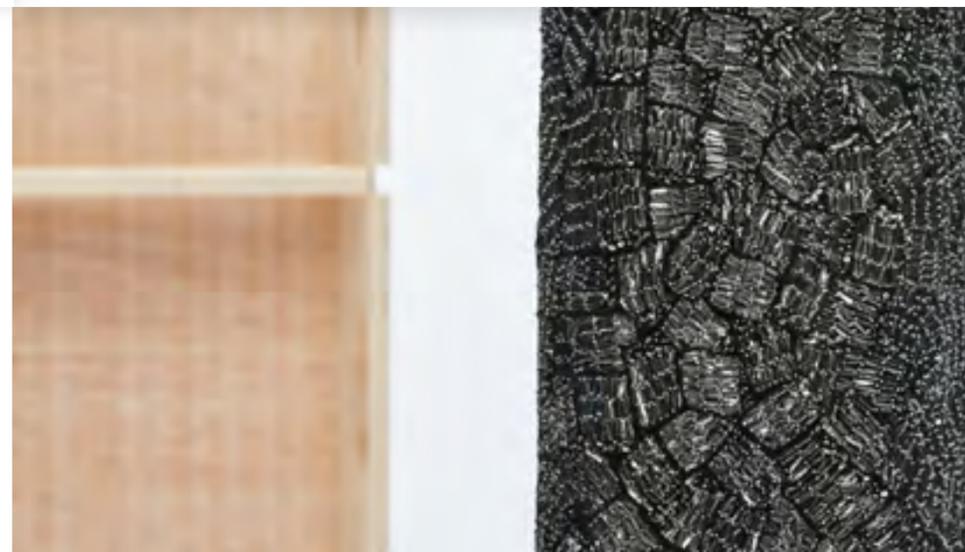
En sus comienzos, las referencias artísticas de Jesús del Pozo fueron las corrientes experimentales del Informalismo de los años sesenta y setenta, la misma expresión de la materia a través de una investigación plástica personal.

Las arpilleras de Manolo Millares, los alambres de Manuel Rivera —principalmente—, la pintura matérica y simbólica de Antoni Tàpies y, en fin, los densos pigmentos, los grafismos, la pincelada espontánea, los goteos y manchas de pintura de tantos artistas que impactan sobre el soporte de manera improvisada y azarosa la mayor parte de las veces.

Jesús del Pozo visitó en marzo de 1963 los escaparates que realizaron algunos de los protagonistas de este movimiento —Millares, Manrique, Rivera, Rueda, Sempere y Pablo Serrano— para un centro comercial del centro de Madrid donde, entre otros materiales, unos bidones de alquitrán y unas alpargatas eran el *leitmotiv*.

Consiguió crear un lenguaje propio a través de una nueva dimensión matérica con el uso de materiales externos al diseño y técnicas, en muchas ocasiones, inventadas e inéditas. Esta personalidad propia tan plástica se extiende al uso del color que, junto a unos volúmenes estudiados consciente o inconscientemente de manera orgánica, consiguen una pieza cercana al proceso conceptual del arte.

7. Entrevista a Jesús del Pozo en Cadena Ser, febrero de 2011.



8. Catálogo de la exposición *Brancusi-Serra*, 8 de octubre de 2011-15 de abril de 2012, Museo Guggenheim de Bilbao.

9. *Ibidem* nota 2.

10. Véase nota 7.

Existe una intención en cada arruga, en cada textura, en la manipulación del tejido para potenciar o enriquecer el mismo; terciopelos envejecidos, rafas teñidas o pintadas a mano, arpilleras de escultor, tafetas, sedas artesanales con desconchones en pan de oro que se han agrietado y craquelado con el paso del tiempo...

Otros artistas a los que Jesús admiró por semejanzas estéticas fueron Constantin Brancusi y a Richard Serra. Ambos combinaban materiales humildes y sencillos con otros más nobles para conseguir el equilibrio, como en el caso de Brancusi —«La belleza es la armonía de los opuestos»—, o para potenciar el carácter y el valor del mismo material, en el caso de Serra.

Los aforismos como herramienta filosófica para reflexionar sobre las verdades esenciales fueron otro de los puntos fuertes del diseñador, al igual que para el escultor rumano. «La simplicidad no es un fin en el arte, pero uno alcanza la simplicidad, a pesar de uno mismo, al acercarse al verdadero sentido de las cosas», Brancusi.⁸

«En el equilibrio está la virtud». (J. P.)⁹

«No sé muy bien qué es crear. Trabajo con cosas que ya están creadas y yo las pongo de otras formas. Crear es partir de la nada y yo no parto de la nada [...] Nosotros solo procreamos. Lo de diseño o creación es una manera de expresarse, no es algo real. Yo prefiero hablar de hacer que de crear». (J. P.)¹⁰

La cultura clásica española será otro gran referente para el creador, y, en especial algunos de sus grandes protagonistas: Velázquez, Zurbarán, Goya o Mariano Fortuny. Los retratos de Felipe IV, donde lo dominante es la austeridad, la sobriedad y la elegancia; las estructuras de verdugados y guardainfantes; el color negro; los «abullonamientos» y las formas de pliegues ahuecados; los plisados de los cuellos lechuguilla; los terciopelos renacentistas, las sedas, los óxidos metálicos y tintes de Fortuny...

«Rescatar lo clásico para poder innovar y trasgredir». (J. P.)

SECUENCIA 4. INTERIOR. MAÑANA.
SHOWROOM DE JESÚS DEL POZO. CALLE DEL ALMIRANTE, 9

Octubre 2004. Jesús quiere que retome uno de los textos que le presenté durante el proceso de selección como directora de Comunicación, hace tres meses. Un texto donde exponía de manera poética la plasticidad de su diseño.

Nos sentamos juntos y comenzamos a leerlo. Jesús: «Me gusta, pero aquí tienes que quitar, tiene que ser más esencial». Según me lo dice, me asombro, «¡pero si tengo que contar muchas cosas!». Jesús me mira y sonrío: «No te pongas cervantina y, siempre, simplicidad, simplicidad».

Y aquella mañana comenzó todo; habló sobre la depuración de la forma y de la línea, la esencialidad como principio, la síntesis y abstracción de las formas, de lo matérico y los colores.

Como consecuencia de aquellas conversaciones fueron muchos los textos en los que aplicábamos estas premisas, unas veces reflexiones, otras entrevistas, notas de prensa, textos de catálogos, etcétera.

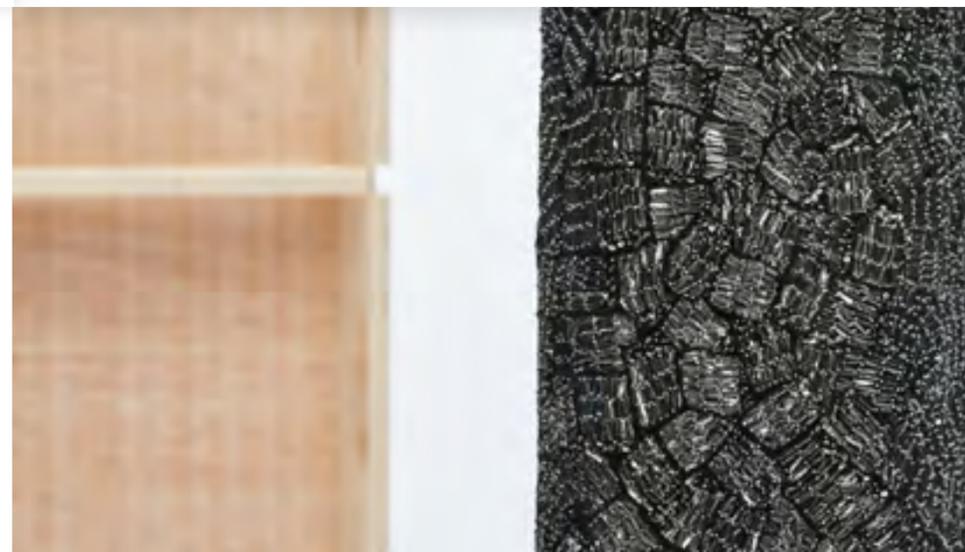
LA PLASTICIDAD DEL DISEÑO
EN JESÚS DEL POZO

Cada creación de Jesús del Pozo es el resultado de un proceso de síntesis y abstracción de las formas, los colores y las texturas. Como consecuencia de esta combinación armónica entre formas y materiales se concibe el diseño como proceso creativo.

Con la depuración de líneas, el culto al detalle y la pasión por los acabados la imagen final es sencilla y esencial. Estructura y artesanía.

La búsqueda de lo esencial es su criterio estético, que transmite a todos sus diseños y lo convierte en una filosofía de vida.

La moda como una forma de expresión cultural más. Su diálogo espontáneo con otras disciplinas artísticas, tomando como punto de encuentro la creación.



SECUENCIA 5. INTERIOR MUSEO DEL TRAJE. TARDE.
EXPOSICIÓN GENIO Y FIGURA

11. Palabras de Jesús del Pozo durante la Mesa redonda «Museos de moda: la perspectiva de los creadores», mayo de 2005.

30 de noviembre de 2006. Jesús y yo acudimos a la inauguración de *Genio y Figura*. La exposición muestra la influencia de la cultura española en la moda y Jesús ha seleccionado de su archivo una maravillosa pieza de malla metálica dorada con plisado manual de 1995, que dialoga con la *Santa Isabel de Portugal*, de Zurbarán.

Estamos frente a la pieza. Jesús la mira atentamente. La rodea. No parece convencerle algo. Quiere entrar en el espacio expositivo para modelarla él mismo. «¡Jesús, no puedes!, deberíamos avisar al conservador». «De acuerdo, pero mañana lo hacemos para que quede como el de la Santa».

«Para mí los Museos de Moda deberían partir de la valoración de la indumentaria como un lenguaje de expresión con dos variantes bien diferenciadas: La puramente antropológica y la artística». (J. P.)¹¹

La exposición que hubiera querido Jesús no habría sido concebida bajo un exacto desarrollo cronológico, ni bajo el uso de una técnica o estética determinadas, sino en función de unos referentes, de un estado de inspiración y, sobre todo, que dialogara con el público para provocar una emoción.

Las piezas de Jesús no chillan ni son estridentes para que pueda tener lugar esta emoción, como decía el propio diseñador: «Mis prendas no gritan ni han gritado jamás». Cada pieza tiene valor por sí misma, su propia alma, en su autonomía de proceso creativo: volumen (modelado y forma), texturas (matérico) y color (experimentación), está todo.

Al creador le interesaba mucho aprender a contemplar la tradición, la belleza natural y los grandes contrastes, las culturas con mestizaje, la historia, la variedad de matices estéticos, todo para conseguir sensaciones subjetivas y evocadoras.

Por ello, ver y descubrir una pieza de Jesús del Pozo es despertar la memoria y la percepción de la belleza.





Vestido *Medieval*. Lentejuelas con piezas metalizadas y mostacilla haciendo bordados sobre gasa negra a modo de malla medieval. Colección OI, 2008-2009

Vestido *Movida Madrileña*. Cuerpo de algodón
rústico con aplicaciones en cristal y metal, falda
en organza satinada. Colección OI, 1980-1981

52-53





Vestido *Movida Madrileña*. Cuerpo de algodón rústico con aplicaciones en cristal y metal, falda en organza satinada. Colección OI, 1980-1981 (detalles)



Vestido interior y exterior de organza de seda granate, acolchada-guateada que logra un efecto de luz en rojo coral. Nervaduras o pespuntos en dos tonos realizados a mano. Colección OI, 1996 - 1997 (vista lateral y posterior)



Vestido interior y exterior de organza de seda granate, acolchada-guateada que logra un efecto de luz en rojo coral. Nervaduras o pespunte en dos tonos realizados a mano. Colección OI, 1996 - 1997 (vista lateral y frontal)

Vestido de tafeta tornasolada color
cobre con delantero plisado a mano.
Colección OI, 2005 – 2006

60 – 61



61 – 61

Vestido *Pavo Real*. Gazar montado sobre seda
salvaje endurecida color morado con brillo púrpura.
Cola pavo real. Colección PV, 2006

62-63





Vestido *Pavo Real*. Gazar montado sobre seda salvaje endurecida color morado con brillo púrpura. Cola pavo real. Colección PV, 2006 (detalles)

Vestido *Verdugado*. Chaqueta y falda de seda gris con cordones a modo de verdugado.
Colección OI, 1989 - 1990. Prestadora: Ana Belén

66-67





Vestido *Verdugado*. Chaqueta y falda de seda gris con cordones a modo de verdugado. Colección OI, 1989 - 1990 (detalles). Prestadora: Ana Belén

Vestido *Velázquez*. Vestido recogido en la parte delantera con piezas de tul que lo ahuecan produciendo un efecto similar al del guardainfante. Y pantalón. Seda salvaje color «rosa velazqueño». Colección OI, 1989–1990



Falda globo de raso doble de seda brillante azul. Colección OI, 2005 - 2006

72 - 73





Capa *Arpillera de artista*. Tafeta de seda color caldero sobre arpillera de forma ovalada, «cascarón», en la espalda. Colección OI, 1995 - 1996





Chaqueta *Michélin*. Seda *jacquard* con piezas de resina de color ámbar bordadas acolchada. Colección OI, 1992 - 1993



Chaqueta *Michélin*. Seda *jacquard* con piezas de resina de color ámbar bordadas acolchada. Colección OI, 1992 - 1993 (detalles)

EL ARTE DE LA MODA

En 1858 Théophile Gautier publicaba un texto breve e irónico sobre el desnudo, la moral, la ropa y sus funciones que iba a convertirse, como el resto de sus escritos, en una discusión crucial para entender el concepto mismo de modernidad en esa segunda mitad del siglo XIX. «¿Por qué el arte de la indumentaria se ha abandonado por entero a los caprichos de los sastres y las modistas, en una civilización donde la ropa tiene gran importancia [...]?»», escribía.

En efecto, si todos vamos vestidos, si el desnudo no es algo socialmente aceptado en nuestra sociedad occidental —tal y como reflexiona el autor de *Mademoiselle de Maupin*—, entonces la ropa será un subtexto fundamental en la tarea de definir cada periodo histórico, sus carencias y aspiraciones, sus gustos, sus maneras de aproximarse al mundo.

Muy presente en las artes visuales, la moda ha recorrido junto a estas últimas un camino paralelo que se ha ido delineando a lo largo de los siglos. La historia de la moda y de los complementos es, por ejemplo, una forma elocuente de asomarse al apasionante siglo XVI inglés a través del cuadro de Isabel I de Inglaterra, pintado por Marcus Gheeraerts el Joven a finales de 1500 y conservado en la National Portrait Gallery de Londres. La monarca, apasionada coleccionista de abanicos y retratada con frecuencia con dicho objeto en la mano, afirmó en una ocasión cómo el abanico era el único regalo que se podía hacer a una reina. Cuántas veces la indumentaria sirve incluso como documento para datar una obra concreta —algunas a partir de algo en apariencia banal como el largo de una falda— o determi-

nar las formas de pensar en un determinado momento histórico. La moda traza los cambios sociales, el establecimiento del lujo —y hasta el ocio— en la sociedad y su posterior popularización a partir de productos de masas.

Aunque no solo. A menudo la moda —entendida como ropa y como definiciones históricas de los cuerpos y sus ideales en cada época— se ha adelantado a las costumbres que más tarde se han impuesto a gran escala. Así, dibujantes como Penagos o fotógrafos como Lartigue plasman a unas mujeres deportistas, esbeltas y modernas que vaticinan un cambio de paradigma más allá de las escasas Nuevas Mujeres «reales» de la década de 1920. El ideal que representaban las «penaguitos» en la España de 1920 poco tiene que ver con las mujeres «reales» retratadas en las revistas del momento, *Blanco y negro* o *Nuevo mundo*.

Sonia Delaunay, una de las primeras artistas en crear *prêt-à-porter* y en trabajar en unos grandes almacenes; los futuristas Balla o Depero; y las rusas Goncharova, Popova o Stepanova diseñaron modelos que revisaban las tradicionales divisiones entre alta y baja cultura, llevando a la ropa también sus investigaciones formales, las que hablaban de una sociedad nueva que las posteriores vanguardias transformarían en sueños deslumbrantes, como ocurría con Dalí. Junto a él, Elsa Schiaparelli ideaba una ropa que iba mucho más allá de evitar el temido desnudo al cual alude Gautier: se trataba de fabricar una realidad paralela que llevara el cuerpo de las mujeres al paroxismo, convertido dicho cuerpo en una pieza artística en sí misma. Un buen ejemplo es la fotografía de Gala luciendo el sombrero-zapato de Schiaparelli, la prenda que haría las delicias de las surrealistas más chic.

El *art to wear*, trasvase siempre estimulante entre dos áreas a menudo divididas por el prestigio y la jerarquía —el gran arte y la moda, subsidiaria—, sería un fascinante camino de ida y vuelta, cuando Yves Saint Laurent se convertía en un artista «apropiacionista» en sus extraordinarios «homenajes» a los grandes pintores. El popula-

rísimo vestido dedicado a Mondrian —aspiración de toda elegante subversiva— ocupó las portadas de *Vogue* y *Life*, una revista de información general en cuyas páginas se gestó la mismísima Escuela de Nueva York en la década de 1950.

Luego vendría Warhol, epítome del trasvase entre alta y baja, que vio sus cajas de brillo, a su vez apropiadas del estante del supermercado, convertirse en vestidos. Las cajas habían pasado de la baja a la alta y de vuelta a la baja otra vez —o casi— al transformarse en prenda de vestir. Vaivenes inesperados, imperdible para sujetar la falda —uso corriente—, secuestrado por lo punk —símbolo contracultural— y diseñado en oro y brillantes por Gaultier —otra vez arriba—, adorno de las atrevidas seguidoras de Madonna que se lo podían permitir. No en vano el punk dio grandes momentos a este trasvase constante con los juegos de Westwood y su amante Malcolm McLaren —capaz de sacar en cada ocasión ese *cash from chaos* que tanto le gustaba—. Sus tiendas y proyectos de moda crearon una saga muy próxima y muy mezclada con las artes visuales que, desde muchos puntos de vista —y después de las varias relecturas—, está en la base de la cultura de los góticos.

Porque la moda, lo vaticinaba Gautier, es mucho más que la ropa que tapa: es una manera de dictar leyes y cambiar los modos de mirar. La moda es, en primer lugar, sociología de las visualidades —estudios culturales se llamarían hoy— que a cada rato nos interpela sobre nuestra propia naturaleza como colectivo. Lo supo Baudelaire en su pasión por la vida moderna: al final todo es moda y, más aún, todo forma parte del mismo sistema de representación, donde conceptos como alta y baja cultura se diluyen hasta desaparecer casi por completo. Si Barthes y Eco escribieron también de moda fue para entender mejor cómo se iba construyendo el mundo actual.

Por este motivo llamaba mucho la atención cierta puesta en escena que se organizó a raíz de la exposición celebrada en el Metropolitan Museum de Nueva York hace algunos años, y en la cual se enfrentaban dos grandes nombres de la moda: Miuccia Prada y la

mencionada Elsa Schiaparelli. La idea básica de la muestra —en un museo que ha sido, además, pionero en exponer y conservar la moda y su historia— era tratar de encontrar las diferencias justo a partir de las supuestas afinidades, una sugerencia en principio muy seductora, en especial para los aficionados a las interacciones entre «arte» y moda y la manera en la cual se relacionan a partir de los mencionados conflictos de la alta y baja cultura y los mecanismos y estrategias de representación en la modernidad.

Bien es cierto que las coincidencias de la muestra —por otro lado muy especial—, a veces eran tan llamativas como tramposas: si en una vitrina se contraponían diseños de corte «oriental», al buscar las fuentes en cada uno de los casos quedaban claras las diferencias más allá de lo formalista. Eran las diferencias entre dos épocas: Schiaparelli y sus diseños de chaquetas para mujeres que pasaban sentadas la mayor parte del tiempo, y las faldas de Prada, pensadas para mujeres siempre de un lado a otro. Era aquello que, según decían los organizadores, se buscaba enfatizar: un juego sobre cómo cosas semejantes significan cosas diferentes dependiendo desde dónde se lean.

En cualquier caso, lo realmente problemático de esta muestra se hallaba justo a la entrada el recorrido. Allí se proyectaba un curioso vídeo en el cual las dos diseñadoras mantenían una animada conversación. Claro que en el caso de Schiaparelli se trataba de una actriz, Judy Davis, pues la creadora murió en 1973, si bien el malentendido perverso estaba servido para aquellos que no estuvieran familiarizados con las protagonistas de esta muy problemática puesta en escena. El espectador se paraba delante de una conversación simulada —preparada a partir de entrevistas de Miuccia Prada y de la autobiografía que Schiaparelli escribió al retirarse, en 1954— que enfatizaba la originalidad de Prada al decir que nunca se había inspirado realmente en Schiaparelli.

Sin embargo, no era esta manipulación y confusión para los espectadores respecto a la veracidad —bastante grave— lo que ponía en guardia al visitante entrenado, pues se veía que las protagonis-

tas pertenecían a épocas diferentes por su forma de vestir. La verdadera pregunta que parece necesario hacerse es la conveniencia —o no— de esta «dramatización», de esta conversación imposible en el contexto actual y en un museo que desde siempre ha apoyado la historia de la moda: ¿se hubiera atrevido a hacer la misma maniobra un museo como el Metropolitan en otro tipo de muestra? ¿Se hubiera atrevido alguien a hacer creer al espectador medio que estas dos mujeres se conocieron y mantuvieron esta conversación si la muestra hubiera sido de pintura o fotografía? De hecho, las explicaciones al lado del vídeo eran poco claras, dejando a la ambigüedad y el malentendido su lectura.

Me pregunto si el Metropolitan hubiera hecho algo semejante con Berthe Morisot, la pintora impresionista, y Mary Kelly, la artista conceptual, comparando sus versiones de la maternidad, hablando de esa maternidad, «inventando» una posible conversación entre ambas que jamás se conocieron. Si lo hubiera hecho con Dürero y Warhol hablando de sus autorretratos. ¿Cómo hubiera reaccionado entonces el público? ¿Les habría parecido poco serio? Dicho de otro modo, ¿se toman licencias innecesarias en cuestiones de la moda que no se tomarían en «el gran arte» dentro de los propios museos, se hacen puestas en escena que llevan a la confusión y que nadie se atrevería a poner en práctica con «los grandes maestros»?

Quizás se sigue viendo la moda como un fenómeno de masas donde todo está permitido porque debe entretener. Entonces, ¿qué hace en el museo y, más aún, cómo debe plantearse su propuesta de exhibición en un museo para que sea fiel a la veracidad histórica, tal y como ocurre siempre en ese escenario? ¿O debe ser todo lo contrario? ¿Puede la moda plantear alternativas de exposición que busquen fórmulas diferentes de acercarse al relato y que nos ayuden a visitar otras formas artísticas?

Seguramente, el vídeo no era necesario para acercarse a aquellas piezas maravillosas y las conversaciones que se establecían entre ellas —unas más acertadas que otras, pero como ocurre siempre—.

Al final, parecía formar parte de esa frivolidad sobre la cual me estaba preguntando. ¿Es que el público interesado en la moda es más permisivo con estas «licencias poéticas», aunque las encuentre en un museo? En todo caso, ¿quién es ese público en el momento actual? ¿No somos acaso ya todos, porque la moda ha entrado a formar parte de nuestro patrimonio cultural?

Sin lugar a dudas, el establecimiento de la moda —y los diseñadores— en los museos y las salas de exposición ha obligado a pensar en las propuestas museográficas en sí mismas. Por ejemplo, en la conveniencia, o no, de arropar los trajes con patrones o muestrarios de tejidos o hasta con *memorabilia* y fotografías del modisto, como ocurrió en la reciente exposición de Yves Saint Laurent. Desde el punto de vista del apasionado de la moda es, claro, maravilloso tener acceso a esos materiales, de una belleza incluso inusitada, como la que desvelaba el conjunto de retales en la mencionada muestra. Y ver la ropa sola, sin vídeos, sin las caras parlantes de Gaultier, *memorabilia*, fotos y patrones, debería bastar: no es tan frecuente mostrar dibujos preparatorios en las exposiciones de pintores clásicos.

¿Es lo mismo un cuadro acabado que un vestido acabado? ¿Tiene el mismo valor icónico? ¿Necesita el vestido de un cuerpo? Es en estas preguntas, en estos malentendidos, en estos retos a la museografía que plantea la moda donde se vislumbra el camino que dicha moda ha recorrido para encontrar su propio sitio en el entramado museal como estrategia de presentación —el estatus ya lo ha alcanzado, me parece—. La moda cuenta historias siempre: sobre el momento histórico y las miradas vigentes —incluso sobre sí misma.

Por eso se recuerdan con frecuencia los espectaculares abanicos que Oscar Wilde utilizaba para los vestuarios de algunas de sus comedias, y no solo en la más directamente relacionada con el objeto, *El abanico de Lady Windermere*. Eran tan increíbles que Kaplan y Stowell llegan a afirmar cómo buena parte del atractivo de las representaciones del autor inglés radicaba en los comentarios que los críticos de moda dedicaban al vestuario, y el abanico de doce plumas

blancas de avestruz sostenidas en un mango de carey y salpicado de diamantes de Lady Windermere parece un excelente ejemplo.

No obstante, aquellos abanicos provocaron mucho más que el comentario frívolo, el deseo loco de las espectadoras que quisieron por un momento ser las Salomé de Beardsley, videntes, quiromantes... Aquellos abanicos registraron las transformaciones en la vida de unas mujeres que cambiaron la prudencia victoriana por la extravagancia de fin de siglo y, al cabo de muy poco, por la libertad. Los modistas, proclamaban, diseñan mucho más que trajes: plasman y anuncian las innovaciones. Así, más allá de las formas que presenta la moda en diferentes contextos, esta tiene algo de asombroso proyecto biográfico para cada época, en especial la moda femenina. Narra los logros, las pérdidas que se van sucediendo. Por esa razón, confrontar a Schiaparelli con Prada en aquel vídeo no tenía mayor sentido que el anecdótico entretenimiento de unos supuestos visitantes poco instruidos: ninguna necesitaba a la otra, en realidad, para sostener sus diseños e, incluso, para sostener las a veces dudosas comparaciones, porque los vestidos de los grandes modistas, como las obras de los maestros clásicos, no necesitan de estrategias, entretenimiento ni dibujos preparatorios. Basta con mirar la prenda —el cuadro— para entrar en su universo creativo.





Chaqueta de paño negro con forma ovalada en la espalda. Colección OI, 1992 - 1993 (vista lateral y frontal)

Chal kimono de seda acolchada
tornasolada tonos granate.
Colección OI, 2005 – 2006

84 – 85





Chal kimono de seda acolchada
tornasolada tonos granate. Colección
OI, 2005 - 2006 (detalles)

Traje *Abanico Negro*. Dos piezas, en franela de lana negra con un abanico abierto y plisado en satén negro abierto en el delantero. Colección OI, 1981 – 1982



Gabardina escalonada de algodón
satinado. Colección OI, 1992 - 1993

90 - 91





Gabardina escalonada de algodón
satinado. Colección OI, 1992 - 1993
(detalles)



Vestido con cuerpo de tul con diferentes
teñidos, color caldero, y falda con estructura de
tules de ballena. Colección OI, 1995 - 1996





Vestido *Vaso*. Cuerpo de gasa bordada con mostacilla con falda de bandas de tul endurecido. Colección OI, 1995 – 1996



Vestido *Flor*. Vestido de terciopelo granate en forma de flor para la gira *Rosa de amor y fuego*, 1989. Prestadora: Ana Belén





Vestido *Flor*. Vestido de terciopelo granate en forma de flor para la gira *Rosa de amor y fuego*, 1989 (vista posterior y lateral). Prestadora: Ana Belén



Abrigo *Medieval*. Lana fieltada azul marino a modo de hábito con dos finas capas que generan el volumen en la parte superior. Colección OI, 2008 – 2009





Abrigo *Medieval*. Lana fieltada azul marino a modo de hábito con dos finas capas que generan el volumen en la parte superior. Colección OI, 2008 – 2009 (detalles)

Vestido *Vaso*. Cuerpo de terciopelo con aplicaciones de cristal engarzadas en metal y bordadas a mano. La parte inferior con bandas de tul termofijadas y endurecidas en color granate. Colección OI, 1995-1996

106-107





Vestido *Vaso*. Cuerpo de terciopelo con aplicaciones de cristal engarzadas en metal y bordadas a mano. La parte inferior con bandas de tul termofijadas y endurecidas en color granate. Colección OI, 1995 - 1996 (detalles)



Camisa *Origami*. Algodón blanco con vivos en seda. Inspiración japonesa en costadillos y rombos que recuerdan trabajo de papiroflexia. Colección PV, 2006



ENVOLVIENDO EL ESPACIO

UN CONTEXTO PARA EL DIÁLOGO
ENTRE MODA Y ARQUITECTURA

Un doble punto de partida a mediados del siglo XIX. En 1858, el inglés Charles Frederick Worth abre en París la primera casa de alta costura, erigiéndose no solo en el padre de esta, sino también en la figura precursora de la independencia y la autonomía creativa del modisto. Poco antes, Gottfried Semper, en *Los cuatro elementos de la arquitectura* (1851), plantea el origen textil de la arquitectura y enuncia el principio del revestimiento, abriendo la vinculación o asimilación entre vestido y arquitectura.¹ Dos líneas cuyo desarrollo y evolución a lo largo del siglo XX, con sus consiguientes cruces, delimitan y configuran en buena medida la relación entre moda y arquitectura.²

De un lado, Worth, Poiret, Schiaparelli, Chanel, Balenciaga, Dior, Yves Saint Laurent..., en un camino de estructuración de la alta costura como campo de producción³ que, a su vez, comienza a relacionarse, estableciendo intercambios y homologaciones con el campo artístico. Una línea que pasa también por el carisma y la autoridad específica del modisto, y su traslación al prestigio de la firma, configurándose así, progresivamente, la figura del creador volcado en un trabajo permanente de innovación estética y experimentación. Es lo que se ha definido como proceso de personalización de la moda en el creador y su firma. Las modificaciones que tienen lugar a partir de los años sesenta, con el auge de las marcas y el consumo —lo que Lipovetsky denomina fragmentación del sistema de la moda—, curiosamente no hacen sino acentuar o radicalizar a medio plazo (una vez que la alta costura se rehace en los ochenta) ese papel de los creadores como actores centrales, convertidos ahora también en verdaderos iconos y en figuras mediáticas. Una línea de creación que se

1. Sobre la obra de Gottfried Semper y su recepción, así como sobre la problemática del revestimiento, ver Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *El principio del revestimiento*, Akal, Madrid, 1999.

2. Este texto se centra fundamentalmente en el ámbito de la alta costura, en especial en lo que respecta a la creación de Jesús del Pozo.

3. Se utiliza aquí el concepto «campo» desarrollado por Pierre Bourdieu. Sobre su aplicación a la alta costura se puede ver Pierre Bourdieu, «Alta costura y alta cultura», *Sociología y cultura*, Grijalbo, México, 1990, pp. 215-224.

4. Sobre estos temas se puede ver Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Anagrama, Barcelona, 1990, en especial pp. 112-126; Frédéric Godart, *Sociologie de la mode*, La Découverte, París, 2010, en concreto el capítulo IV sobre la personalización de la moda, p. 67 y ss.; Catherine Ormen-Corpet, *Modes XIX^e-XX^e siècles*, Hazan, 2000, p. 517 y ss.; *Penser la mode* (Frédéric Godart, ed.), Institut français de la Mode/ Les Éditions du Regard, París, 2011; y sobre el creador y la firma Pierre Bourdieu, «Alta costura y alta cultura», *op. cit.*, y sobre todo Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut, «Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie», *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, (enero, 1975), pp. 7-36.

5. Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *op. cit.*

6. David Leatherbarrow, Mohsen Mostafavi, *La superficie de la arquitectura*, Akal, Madrid, 2007.

7. Luis Fernández-Galiano, «Obras tejidas», *Arquitectura Viva*, 174 (mayo, 2015), p. 3.

acerca, como dice también Lipovetsky, a la lógica del arte moderno, a su experimentación multidireccional: en los efectos de la materia, en los textiles, en los volúmenes y formas.⁴

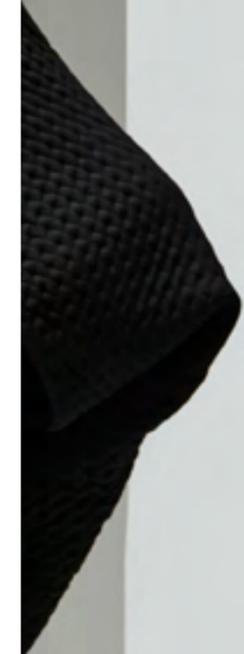
De otro, Semper, Adolf Loos, Otto Wagner, Frank Lloyd Wright, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Auguste Perret... y la cuestión de la envoltura delimitadora del espacio a lo largo del siglo XX, enfrentándose a la dialéctica entre revestimiento y construcción, entre enmascarar o revelar la estructura.⁵ La problemática de la superficie de la arquitectura, «punto central de la relación entre estructura y piel» en palabras de David Leatherbarrow y Mohsen Mostafavi, es una cuestión que llega con plena vigencia hasta nuestros días.⁶ En un pequeño texto titulado «Obras tejidas», denominación muy pertinente para el tema de este texto, Luis Fernández-Galiano utiliza los términos huesos y piel para referirse a este asunto: «Los edificios tienen huesos y piel, y la prioridad otorgada durante tanto tiempo a su esqueleto no debe hacer olvidar que es su piel la que se expone a la mirada, y que su lógica interna es el soporte de la seducción espacial».⁷ Seducción, efectos espaciales a través de los cuales se comunica la arquitectura, envoltura del espacio, son expresiones que apuntan sin duda al sustrato que cimienta la relación entre los dos campos: moda y arquitectura.

Precisamente esa conocida expresión de Mies van der Rohe retomada por Luis Fernández-Galiano, «piel y huesos», es también el título de la influyente exposición realizada en el MOCA (The Museum of Contemporary Art) de Los Ángeles en 2006, *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. Una muestra que analiza, a partir de los años ochenta, los cruces, contactos e intersecciones entre ambos campos, tanto en el ámbito de los conceptos y el vocabulario como en el de las técnicas constructivas. Una exposición que contaba con un importante antecedente fue la que organizó el MIT (Massachusetts Institute of Technology) en 1982, bajo el comisariado de Susan Sidlauskas, con el nombre de *Intimate Architecture: Contemporary Clothing Design*. Si esta última profundizaba solo en los

aspectos arquitectónicos que podía ofrecer el trabajo de ocho diseñadores de moda, *Skin + Bones* lo hace ya en ambas direcciones, presentando y contrastando a arquitectos y modistos, obras arquitectónicas y diseños de ropa. Una diferencia que da cuenta de la evolución de la arquitectura desde los años ochenta, del progresivo interés por las superficies y el revestimiento, por las formas inéditas y las texturas, en un rápido proceso facilitado por el desarrollo de las herramientas digitales, que no obstante también vuelve a poner en primera línea la cuestión del ornamento superficial. En cualquier caso, dicha evolución supone un punto de inflexión, ya que a partir de este momento el diálogo o la intersección que se establece es de doble vía, algo que hasta entonces funcionaba preferentemente desde la asimilación del trabajo del modisto al del arquitecto. En cierto modo, podría decirse que hasta entrados los años setenta las referencias a la arquitectura y a la profesión de arquitecto desde el ámbito de la moda, y especialmente desde la alta costura, respondían bien a esa necesidad que tiene un campo de producción de buscar legitimarse en otro considerado mayor.⁸ De ahí el uso corriente de metáforas alusivas a la arquitectura para definir y describir las creaciones de moda, o la transferencia y homologación de intereses y problemáticas de un campo al otro (el espacio, el volumen, las líneas, la estructura).

La situación, sin embargo, ha progresado considerablemente, en parte también por la propia evolución de la arquitectura, generándose un acercamiento entre ambos campos especialmente a través de la ampliación de las líneas de intersección. Si antes se caía con frecuencia en esas estrategias de búsqueda de homologación o legitimación a través de comparativas, de metáforas, de símiles verbales o visuales, del uso de términos prestados, dirigiendo la atención fundamentalmente hacia las similitudes en los resultados, ahora se afronta el diálogo entre moda y arquitectura desde un plano que, afortunadamente, parece responder bien al antiguo pero vigente enunciado de Umberto Eco: «Si es cierto que todo arte tiene sus propias leyes normativas, determinadas por el material con el cual y sobre el cual

8. Pierre Bourdieu, Yvette Delsaut, *op. cit.*, p. 16.



9. Umberto Eco, *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1983, p. 193.

10. Para este resumen de los contenidos de la exposición se ha seguido la amplia y exhaustiva guía de la exposición que puede consultarse en http://www.somersethouse.org.uk/documents/skinbones_exhibition_guide.pdf.

11. Hal Foster, *El complejo arte-arquitectura*, Turner, Madrid, 2013, p. 104.

trabaja [...] cuando distintas artes se ponen a desarrollar la misma temática y a observar las cosas con la misma intención, nunca resulta de ello una coincidencia de resultados. Los mismos experimentos formales realizados de acuerdo con técnicas distintas llevan siempre a una ampliación de horizontes, a una evolución de la sensibilidad, a nuevas expectativas del gusto. Entonces la historia de las formas [...] da siempre un paso adelante».⁹

La mencionada exposición *Skin + Bones* constituye casi un decálogo de la relación entre moda y arquitectura en los últimos años, y permite vislumbrar tanto los puntos de conexión constructivos y temáticos o las resonancias entre uno y otro campo como esos nuevos umbrales, esa ampliación de horizontes, en la historia de las formas. Algunos de esos territorios compartidos en una u otra dirección dominante son: el innovador uso de la geometría para generar formas y espacios; pieles estructurales que sintetizan estructura y superficie; nuevas tecnologías que aportan texturas, formas y volúmenes que desafían las convenciones; el uso de la suspensión y de las formas voladizas, pliegues, plisados y drapeados como herramientas para crear superficies, construir volúmenes y dar forma y estructura, o el entrelazado y el trenzado. Actualmente, es sin duda en la arquitectura donde se perciben con mayor fuerza los ecos de la moda, en el modelaje de los materiales, en esos mismos plegados y drapeados, en la envoltura del cuerpo del edificio.¹⁰ Por encima del a menudo cuestionado exceso ornamental, de la proeza tecnológica en los revestimientos, de lo icónico de algunos resultados, podría señalarse como interés común al que aspiran ambos campos en este nuevo horizonte en torno a la superficie, a la envoltura del espacio y al diálogo entre piel y huesos, algo que apunta Hal Foster a propósito de la arquitectura de Zaha Hadid, «que las formas parecieran ser las generadoras espontáneas de sus estructuras y espacios».¹¹

En el ámbito de las formas y volúmenes, materiales y texturas, estructuras y superficies, pliegues y drapeados en que se mueven las relaciones y conexiones entre el trabajo del arquitecto y el del

modisto, es posible abordar la obra de Jesús del Pozo y plantearse, como señalaba Umberto Eco, qué intenciones y qué horizontes creativos se comparten al enfrentar el reto de envolver la espacialidad. Si hay un primer elemento al que se pueda aludir, probablemente sea a la *hapticidad* que reclama Juhani Pallasmaa a la arquitectura en su influyente *Los ojos de la piel*, «formas y superficies moldeadas para el tacto placentero del ojo».¹² Se trata de una reivindicación de la sensorialidad, de la «veracidad» de la materia, de conseguir que nuestra vista penetre en la superficie de los materiales, de la capacidad para construir una experiencia plástica y espacial alejada del ornamento, de la superficialidad, de la persuasión instantánea. En un determinado momento, Pallasmaa cita en su texto a Henry Moore para ilustrar el concepto de resonancia en el espacio: «Pensar en la forma y utilizarla en su completa totalidad espacial [...] consciente de su volumen y del espacio que la forma desplaza en el aire».¹³ Algo que también tiene que ver con la hapticidad, que a su vez se encuentra y desarrolla en el proceso de trabajo que conlleva la construcción con las manos (el modelado en el caso del modisto, el dibujo a mano o la construcción de maquetas para el arquitecto), estableciéndose un fundamental contacto háptico con el objeto o el espacio.¹⁴ Sin duda, hay eco de todo ello en las creaciones de Jesús del Pozo: el modelado directamente sobre el cuerpo del modelo o el maniquí, la construcción sin patrones previos, el despliegue de formas y volúmenes en el espacio, la gráfica espacial que dibujan sus piezas, las estructuras reforzadas que se muestran a la superficie como nervaduras o surcos, los efectos de la materialidad a través de la experimentación con los tejidos y la recuperación de materiales nobles (como equivalente de los materiales naturales), o la elegancia y la belleza sin ostentación.¹⁵

Se puede apelar también a algunas nociones presentes en la cultura contemporánea y que recorren las últimas décadas, como sustrato común a la labor del modisto y el arquitecto. Así ocurre con lo efímero. Lo efímero, siguiendo a Christine Buci-Glucksmann¹⁶, como la vibración sensible del tiempo, la captura de lo fugaz, lo fluido, los

12. Juhani Pallasmaa, *Los ojos de la piel*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 46.

13. *Ibidem*, p. 66.

14. *Ibidem*, p. 12.

15. Estas referencias e informaciones sobre la obra de Jesús del Pozo se han tomado de la tesis doctoral (leída en 2007) de Luis Casablanca-Migueles, *La moda como disciplina artística en España. Jesús del Pozo y la generación de los nuevos creadores*, especialmente de la parte III, pp. 343-476. Se ha consultado en <http://hera.ugr.es/tesisugr/16681022.pdf>.

16. Christine Buci-Glucksmann, *Estética de lo efímero*, Arena Libros, Madrid, 2007.

17. *Ibidem*, p. 56.18. Referencias tomadas de Luis Casablanca-Miguel, *op. cit.*19. Hal Foster, *op. cit.*, pp. 77-93.20. *Ibidem*, p. 81.

intervalos, las vibraciones, las ondulaciones, las inflexiones. Pliegues, plegados y drapeados que metamorfosean la estabilidad de las formas¹⁷ y exploran la estratificación de la materia, superposiciones de materiales, actuaciones sobre los tejidos, resquebrajamientos, o efectos efímeros de texturas y matices de color, presentes también en las creaciones de nuestro modisto.¹⁸ Quizás sea aquí precisamente donde se expresa con mayor fuerza esa proximidad del universo de Jesús del Pozo con respecto a la cultura y la estética oriental, y específicamente a la japonesa. Flujos, inflexiones, ondulaciones, texturas, transfiguraciones de las superficies, igualmente perceptibles en la arquitectura de los últimos tiempos.

Un tercer y último contexto de lectura. El intento de poner en diálogo el trabajo de Jesús del Pozo con el de un arquitecto, Renzo Piano. Siguiendo el análisis que de su obra lleva a cabo Hal Foster en un texto titulado «Modernidad y levedad»¹⁹, podemos sintetizar muy genéricamente algunos elementos de interés. El hincapié en las particularidades de los materiales, a menudo tradicionales como la piedra o la madera, y el uso refinado que hace de ellos. Un lenguaje que recurre a analogías naturales: el motivo de las hojas, la forma toroidal como figura geométrica más común en la naturaleza, las velas. Una estética de la pureza en la que se intenta una integración de lo orgánico, lo mecánico y lo clásico —curiosamente, Hal Foster establece a partir de este aspecto una afinidad de Piano con Brancusi, el escultor preferido de Jesús del Pozo—. Y un último elemento especialmente interesante, su noción de *pieza*, «un componente repetido de un edificio, a menudo un elemento estructural [...] que Piano pone a la vista de tal modo que ofrece un sentido de la construcción en su conjunto».²⁰ Pieza repetida que otorga especificidad, claridad o transparencia tectónica y cualidad táctil, y que en ocasiones adquiere un sentido metafórico. En relación a la obra de Jesús del Pozo, se ha hablado ya de los materiales, de los tejidos, pero podemos insistir ahora en esas analogías naturales, en esas formas de la naturaleza presentes en muchas de sus piezas: flor, corola invertida, crisálida, figuras ovoides

o globo, el mar, etcétera. La depuración, la austeridad, la sobriedad son sin duda una forma de pureza, de esencialidad no muy lejana a la de Piano, del mismo modo que en su obra aparece también un diálogo entre lo clásico, lo orgánico y lo mecánico: las referencias a la tradición o a modelos o creadores anteriores, las referencias orgánicas, las formas naturales, la alusión abstracta en líneas, cortes, aperturas y perforaciones, el recurso a formas y volúmenes básicos como el globo o el trapecio, o la compleja geometría de plisados y pliegues.²¹ Y por último la pieza, la repetición estructural de un elemento que conforma y otorga especificidad al modelo, como ocurre con algunos de sus trabajos más destacados: el vestido vaso, el vestido troquelado o el vestido milhojas y la gabardina escalonada, que probablemente sean sus dos creaciones más arquitectónicas.²²

El diálogo planteado aquí con la obra de un arquitecto concreto no persigue encontrar similitudes en los resultados o coincidencias visuales, sino sensaciones, recursos, conceptos y sensibilidades compartidas. Las que aparecen al fin y al cabo involucradas en la principal problemática de fondo común a ambos campos: envolver la espacialidad.

21. Referencias tomadas de Luis Casablanca-Miguel, *op. cit.*22. Estos modelos aparecen reproducidos en VV. AA., *Jesús del Pozo. 1946-2011*, Fundación Jesús del Pozo/Turner, Madrid, 2014. Esta publicación ha servido de fuente de información visual para la elaboración de este texto.



PÁGINA ANTERIOR
Capa guateada en seda color negro
y festoneada con hilo de oro en la parte
delantera. Colección OI, 2010 - 2011

PÁGINA DERECHA
Capa *Oruga*. Seda bambulada y acolchada
con efecto de nervadura orgánica en la
superficie. Colección OI, 2010 - 2011



Kimono de capas de tul termofijadas con aplicaciones de gesto gráfico manipuladas sobre el mismo tul. Colección PV, 1993

116-117





Camisa *Acuarela*. Bandas de organza satinada pintada a mano, entrelazadas entre sí haciendo efecto de aguada. Degradado de tonos del verde nenúfar al azul índico. Colección PV, 2000



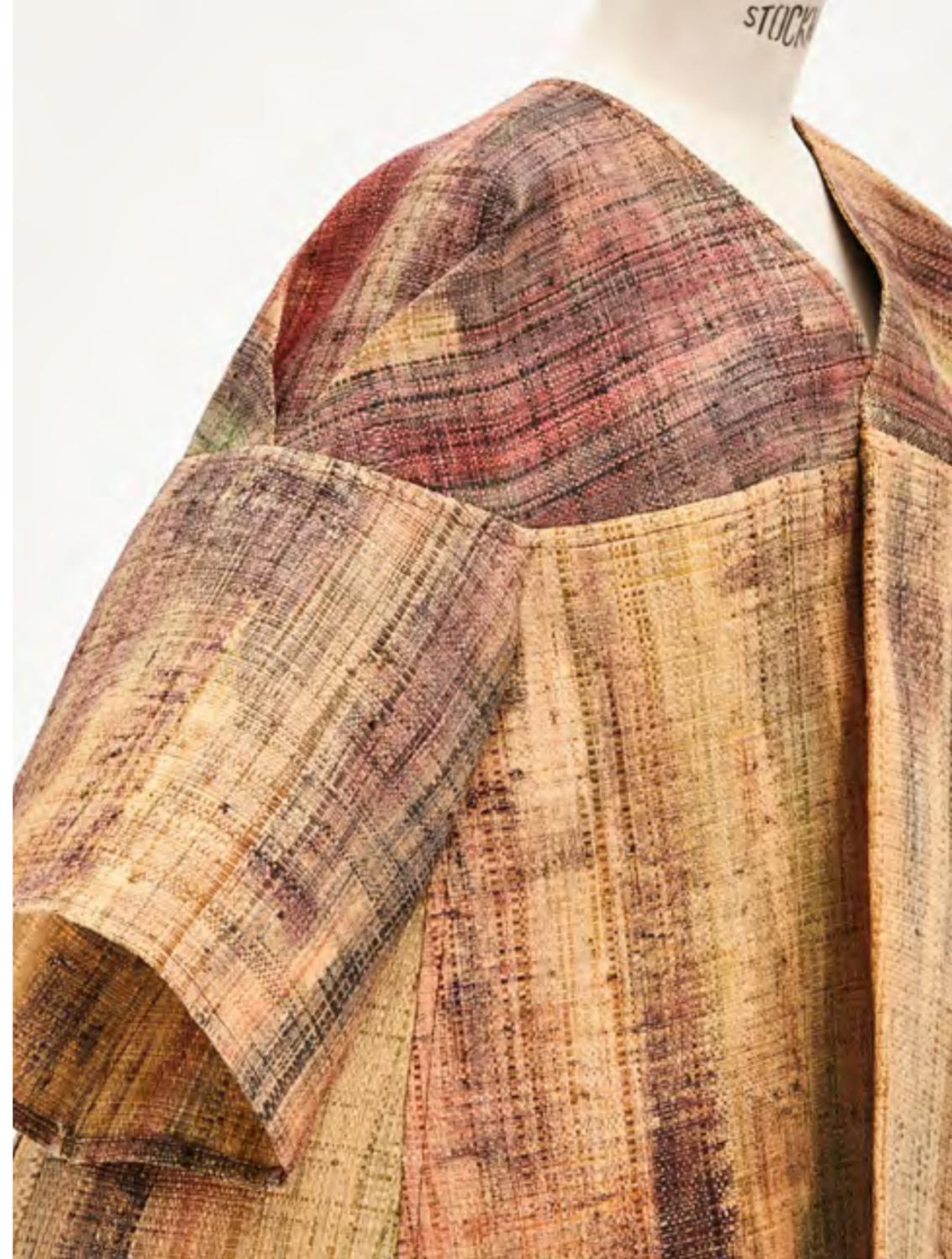
Kimono de rafia con aplicaciones de gesto gráfico en tul. Colección PV, 1997.
Prestador: Salvador Mateu



Chaqueta de rafia pintada a mano.
Colección PV, 1991

122-123





Chaqueta de rafia pintada a mano.
Colección PV, 1991 (detalles)

Vestido de rafia teñida montada
sobre tul negro en forma de ánfora.
Colección PV, 1996

126-127





Abrigo *Poiret*. Abrigo de *cashmere* con rombos ocre y negro. **Años ochenta**

Chal y chaleco *Oriente*. Dos piezas,
chaleco y echarpe-kimono de raso con
destellos bronce en punto pintado a mano
color dorado. Colección OI, 2012-2013

130-131



Falda *Trapezoidal*. Seda salvaje «azul renacentista» con estampado en oro y cobre en una pieza geométrica y envolvente. Colección PV, 1991

132-133



Abrigo de algodón estampado efecto
envejecido con forro de seda *pongee*.
Vestido de tul plisado a mano color morado.
Colección OI, 1995 – 1996

134 – 135





Abrigo de algodón estampado efecto
envejecido con forro de seda *pongee*.
Vestido de tul plisado a mano color morado.
Colección OI, 1995 - 1996 (detalles)

Abrigo kimono. Raso doble
color verde. Colección OI,
2005-2006

138-139





Abrigo kimono. Raso doble color verde. Colección OI, 2005-2006 (vista frontal y posterior)



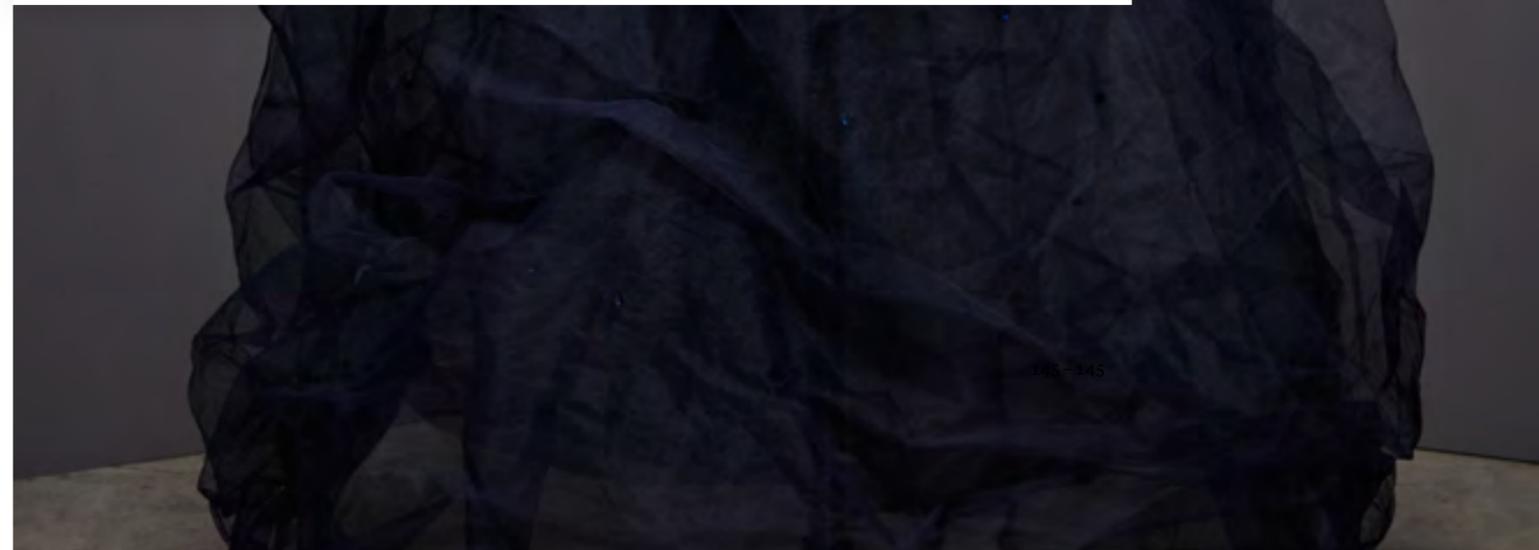
Abrigo *Balenciaga*. Gazar de seda con mangas acuchilladas. Colección OI, 1995-1996



PULSIÓN ESCÓPICA

La moda es anticipación y de una manera próxima a lo que puede hacer el arte capta con cierta premura una realidad perceptible. Pero esta realidad no tiene que ser necesariamente verdadera. Lo inverosímil y lo nuevo son parte del peaje que es necesario atravesar para que el tipo de construcciones que la moda facilita pueda alcanzar situaciones cotidianas, más allá de lo utilitario. Su duración, que no su alcance, en mi caso tiene forma de inspiración. Una forma particular de atención que permite ocupar el tiempo de un modo epicúreo y a su vez facilita las herramientas para descubrir procedimientos capaces de ser extrapolados. Estos estímulos migratorios conforman un bloque de sensaciones donde las prendas, esos objetos que la moda produce, son apenas una parte de su centro de mediación. Las imágenes son un modo de acceder a ese *infra-saber* barthesiano que la fotografía es capaz de proporcionar («Puedo descender aún en el detalle, observar que muchos de los hombres fotografiados por Nadar llevaban las uñas largas: pregunta etnográfica: ¿cómo se usaban las uñas en tal o cual época?»).

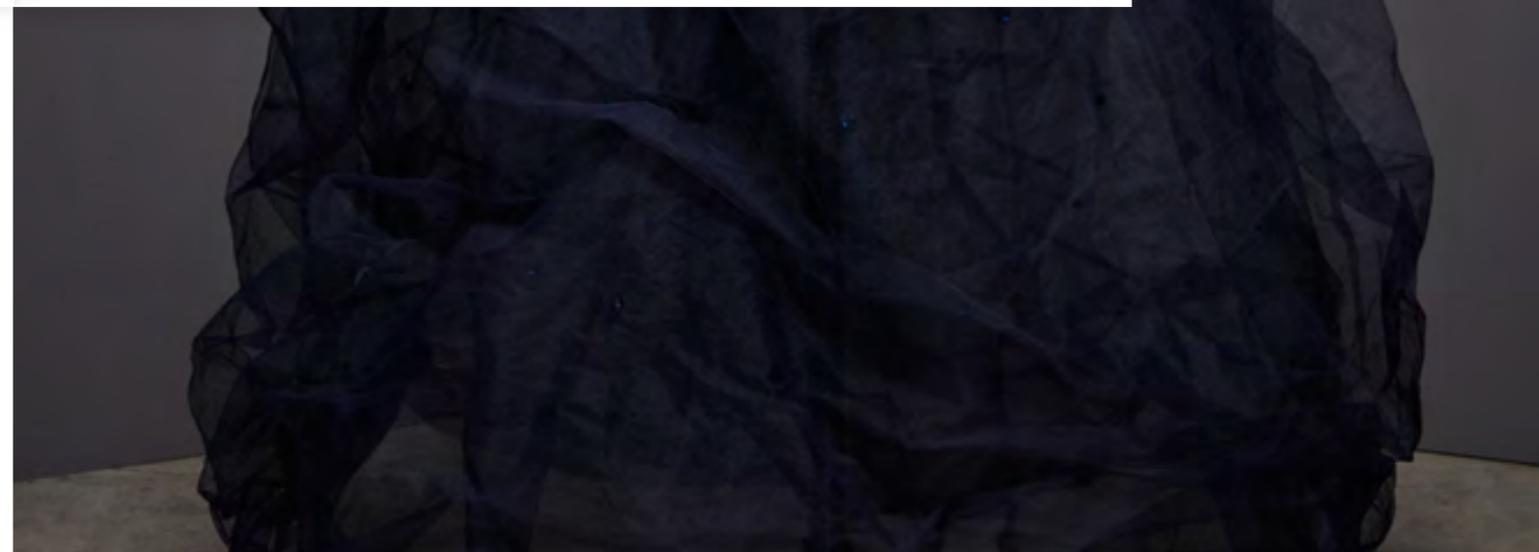
Hasta la irrupción del fotógrafo-editor en red, cuyo epicentro indiscutible en la actualidad es el blog, las fotografías de los editoriales de moda se nos presentaban como el resultado final de un dilatado sistema de enunciaciones. Las revistas de moda, esas plataformas de deriva, ensoñación y embate estético, se imponían menos como una estructura informativa que como una zona de uso. Fue en una de estas revistas donde vi por primera vez un diseño, mejor dicho, una imagen de Jesús del Pozo. Y fue esta misma revista la que inició



mi derrotero productivo en la contemplación de imágenes de moda. Perdí mi biblioteca varias veces. Tantas que hasta resulta imposible ordenar un recuerdo. En esa mezcla de sorpresa y liviandad ante la imposibilidad de volver tangible aquello que se ha perdido, nombres, lomos y estantes permanecen como una bruma. Si bien experimento una especie de pérdida de biblioteca constante, desde que no vivo en Buenos Aires, esa revista, de la que no puedo citar ni su título ni el crédito fotográfico, regresa y como todo recuerdo no viene sola. Lo que regresa es un cuello de gasa y tul realizado por Jesús del Pozo que empieza y nunca termina. Este cuello tan escultural como arquitectónico que cubría el cuerpo de una modelo sin ceñirlo, generando una especie de hábitat para ese cuerpo, reaparece ante cada intento de precisar las estructuras a través de las cuales la moda es capaz de cautivar. En mi caso no fue el traslado táctil y muchas veces inefable de una prenda, sino el suceso que una fotografía de moda logra habilitar. En su ensayo *Dispersión* el artista Seth Price pregunta: «¿Acaso tenemos la obligación de ver la obra en vivo? ¿Qué pasa cuando un entendimiento más íntimo, pensativo y duradero proviene de discusiones sobre una exposición en vez de una experiencia directa con la obra? ¿Le corresponde al consumidor ser testigo, o puede ser que su experiencia del arte derive de revistas, Internet, libros y conversaciones?». Más de una década después, el escritor César Aira parece responder estas preguntas, cuando indica que «El arte se vuelve un juego ligeramente fantástico con el tiempo: es la documentación de algo que fue, y a la vez promesa de algo que será. Nonato y póstumo».

Es posible hablar de un modo de creación polimórfico del gusto, cuyas características no responden a una lógica de estatus material, en un sentido reconocible, sino en la redistribución de una serie infinita de materiales existentes. Ubicada del lado de la construcción, la moda es tanto una preocupación individual como social. Desde hace tiempo sus motivos no tienen que ver con los mandatos de estilo o el sentido de imitación como con la representación e interacción

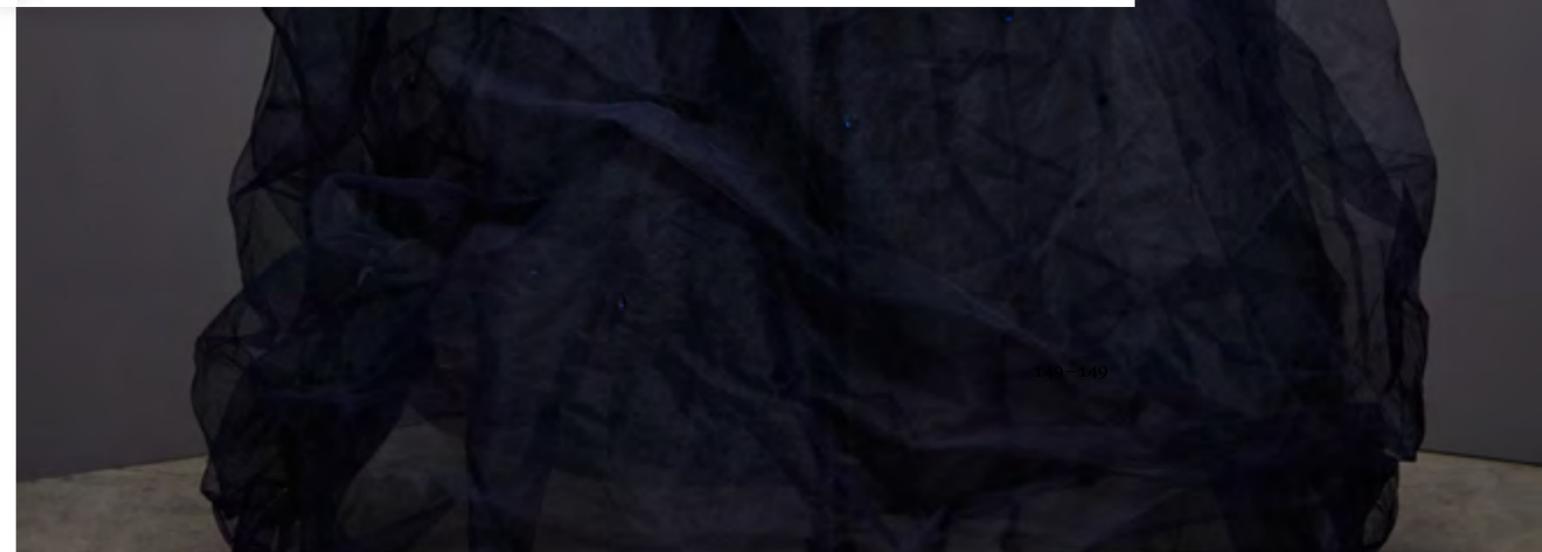
comunitarias. Sobre esta base, practicada como un ejercicio de autoconocimiento y no de distinción, Jesús del Pozo planteó durante cuatro décadas un manual de opciones para investigar los criterios en que se basa nuestra propia noción del gusto. Y lo hizo sin la necesidad de recurrir al culto a la celebridad, alejándose del realismo craso y de la puntualización genérica. A pesar de haber diseñado en su amplia mayoría colecciones para mujer, su acervo no sigue conductas preestablecidas, lo suyo es la posibilidad constructora y evocadora que un tipo de silueta es capaz de habilitar. Fueron los bordes y desbordes de esta silueta aquellos que, luego de un primer momento en el que diseñó para hombre, le permitieron establecer una estructura porosa en la que ciertos aspectos vinculados al arte podían ser tenidos en cuenta. Pero como toda construcción de autor oscila entre dos movimientos: la apropiación y el desplazamiento. En distintas colecciones podemos descubrir puntos de encuentro con el repertorio de gestos informalistas. Allí tenemos los torcimientos, los nudos, los ensambles y las transformaciones de los tejidos a través de procesos de decoloración y tinte. Sin embargo, a diferencia de sus precursores cada una de estas manipulaciones no modela un tipo particular de subjetividad. Las modificaciones de estos materiales desplazan y silencian el protagonismo del proceso y lo convierten en una especie de secreto. La textura y el color que nos llega se encuentran tan modificados que resulta imposible reconocer en ellos el procedimiento o el tejido original. La proeza que transmiten estas piezas es menos por la técnica que las precede que por su efecto inmediato. En la misma lógica de la sorpresa discreta y en pleno auge por los materiales sintéticos de la década de 1970, Jesús del Pozo logró dirigir la atención y la valoración hacia los materiales naturales. Ideando métodos para manipular la tela de saco, logrando que la arpillera equipare a la seda e ingrese en el campo de las piezas únicas que la Alta Costura es capaz de producir. Este tipo de experimentación máxima expresada a través de una reducción es su principio de sencillez y restricción y a la vez el modo más directo



que encontró para citar, como todo diseñador, parte de su novela familiar: la cestería con la que su apellido bautizó durante años la tienda de la calle Almirante.

La iconografía de la moda es una maquinaria de crear fantasía, marcos de introspección y estructuras donde somos educados para desear. Del mismo modo que no nacemos peinados, no lo hacemos sabiendo lo que es desear. Son los artefactos culturales los que se ocupan de enseñarnos. El crítico musical Pablo Schanton señala que toda foto que muestra a un humano «es una imagen, entendida como *imago*, como *gestald*. Cada vez que vemos una foto retornamos al primer momento en que vimos una imagen nuestra, es decir, regresamos al estadio del espejo». Ese período de aprendizaje, que se da entre los seis y los dieciocho meses, es el que nos permite asumir que somos una imagen exterior. Y esto lo comprobamos al darnos cuenta de que no nos podemos mirar. Es el momento en que empezamos a entender esa idea de ser vistos. Y a tomar conciencia de ese «yo ideal» que viene de afuera y que tiene que coincidir con ese interior fragmentario y desarticulado que es un cuerpo. El vernos en un espejo y reconocernos es lo que nos permite identificarnos con otros, ya que si puedo identificarme con una imagen que hasta el momento no sabía lo que era, por qué no podría hacerlo con otros cuerpos. El ideal del yo al que aspiramos es a la vez un ideal colectivo. Ahora bien, ¿cómo algo o alguien es capaz de convertirse en un objeto de deseo? Slavoj Žižek lo explica de manera rotunda, para el filósofo esto solo puede acontecer cuando ingresamos en el marco de la fantasía. Y el ejemplo que ofrece es el siguiente: la nieta de Freud se llevó unas fresas a la boca y los padres la aplaudieron y la festejaron y ahí la nieta de Freud aprendió a desear fresas. La fantasía no es la realización imaginaria de la apetencia de comer una fruta, sino la que nos hace desear comerla. El deseo se educa, no nacemos con él. Por eso, según dicta la sentencia lacaniana, «el deseo es siempre el deseo del otro», solo a través de tal entrenamiento aprendemos a desear. En ese sentido Jesús del Pozo nos viene educando en el deseo de cierto

extrañamiento, en la construcción de una silueta atravesada por detalles antimodélicos y diseños voluminosos que alejan y otorgan espacio al cuerpo. Planos textiles que absorben color, pero también texturas y control. Como ese cuello-traje-hábitat que desestabiliza normas y se impone como un archivo, esa pieza de construcción individual que sobrevive.





Retrato de Jesús del Pozo, 1999
© Antoni Bernad, 2016-07-06

1946 **Jesús del Pozo** Nace en Madrid el 24 de diciembre.

1971 Viaje de dos años por Alemania, Inglaterra, Turquía y Grecia.

1974 Apertura de su primera tienda de ropa de hombre en la calle del Almirante.

1976 Presentación de su primera colección de hombre en el SEHM, París.

1980 Primera colección femenina *prêt-à-porter*.

1981 Premio Aguja de Oro a la Mejor Colección Internacional.

1989 Presentación de colección en la Tokyo Fashion Foundation. Premio Nacional Cristóbal Balenciaga.

1990 Desfile en La Cour Carrée del Louvre, París. *Women's Wear Daily* escribe «Best of Europe: Spain». Los almacenes Bloomingdale's le invitan a diseñar sus escaparates.

1992 Lanzamiento de su primera fragancia femenina, Duende. Producción industrial de sus colecciones. Lanzamiento de la marca JDP en Japón. Diseño de vestuario para la Exposición Universal de Sevilla.

1998 Medalla de Oro al Mérito en Bellas Artes. Diseño de vestuario para *Carmen* de Bizet, en el Teatro Real, con dirección de Emilio Sagi.

1999 Creación de la Asociación de Creadores de Moda de España.

2000 Diseño de vestuario para *El juramento*, en el Teatro de la Zarzuela, por Emilio Sagi.

2001 Creación de vestuario y escenografía de la ópera *Farnace* para el Teatro de la Zarzuela.

2002 Premio Madrid Excelente a la calidad y la vanguardia.

2003 Diseño de vestuario para la performance de Alicia Framis, *Anti-Dog*. Colaboraciones en las exposiciones *Leonardo da Vinci y la música*, organizada por la Biblioteca Nacional; *Tras el Espejo. Moda Española*, en el Museo Reina Sofía, y *Genio y Figura*, en la Exposición Universal de Aichi (Japón) y Museo del Traje, en 2006.

2007 Premio Bufi y Planas a su pasión por enseñar a los más jóvenes.

2008 Exposición *20 iconos del siglo XX* en el Museo del Traje.

2011 **Jesús del Pozo** Fallece en Madrid 13 de agosto.



PÁGINA ANTERIOR
Vestido *Bailarina*. Vestido en tul bordado
con pedrería engarzada en metal y cuerpo en
gasa bordada con aplicaciones de mostacilla
y pedrería. Colección OI, 1995 - 1996

PÁGINA DERECHA
Vestido *Ópera*. Seda pintada a mano craquelada,
con aplicaciones de pan de oro envejecido.
Colección OI, 1990 - 1991

146 - 147



Falda *Barroca*. Falda de seda salvaje, que por el recogido podría evocar las polonesas dieciochescas. Estampada a mano con aplicaciones de pan de oro en diferentes tonos envejecidos. Colección OI, 1990-1991

148-149



Abrigo *Fortuny*. Abrigo reversible, forrado con terciopelo de algodón verde y seda salvaje pintada a mano craquelada, con aplicaciones de pan de oro en diferentes tonos envejecidos. Colección OI, 1990–1991

150–151



JESÚS DEL POZO

Sala Canal de Isabel II de la Comunidad de Madrid. C/ Santa Engracia, 125
28003, Madrid

Del 13 de septiembre al 23 de octubre de 2016

Esta exposición es un proyecto de la Dirección General de Promoción Cultural de la Oficina de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid en colaboración con la Fundación Jesús del Pozo.

COMUNIDAD DE MADRID

PRESIDENTA
Cristina Cifuentes Cuencas

DIRECTORA DE LA OFICINA DE CULTURA Y TURISMO
Anunciada Fernández de Córdoba

DIRECTOR GENERAL DE PROMOCIÓN CULTURAL
Jaime M. de los Santos González

SUBDIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES
Antonio J. Sánchez Luengo

EXPOSICIÓN

COMISARIA
Esperanza García Claver

DISEÑO
MÚD Design

RESPONSABLE DE EXPOSICIONES TEMPORALES
Almudena Hernández de la Torre

COORDINACIÓN
Alicia Nieto

CONSERVACIÓN
Salvador Mateu / Irene López

DISEÑO ILUMINACIÓN
Valentín Álvarez

ILUMINACIÓN
Intervento

MONTAJE DE EXPOSICIÓN
Intervento

TRANSPORTE
GMG Transporte

SEGUROS
Aon

CATÁLOGO

TEXTOS
Esperanza García Claver, Estrella de Diego, Alberto Martín, Mariano Mayer y Jaime M. de los Santos

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
underbau

FOTOGRAFÍAS
Gorka Postigo

COORDINACIÓN
Alicia Nieto

EDICIÓN DE TEXTOS

IMPRESIÓN Y FOTOMECÁNICA

ISBN. COMUNIDAD DE MADRID
978-84-451-3556-3

DEPÓSITO LEGAL. COMUNIDAD DE MADRID
M-19390-2016

© DE ESTA EDICIÓN COMUNIDAD DE MADRID, 2016
© DE LOS TEXTOS SUS AUTORES
© DE LAS IMÁGENES GORKA POSTIGO, 2016

AGRADECIMIENTOS

La Comunidad de Madrid y la Fundación Jesús del Pozo quieren expresar su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones: Ana Belén, Moisés Nieto, Salvador Mateu y Pepa Bueno (directora gerente de ACME).



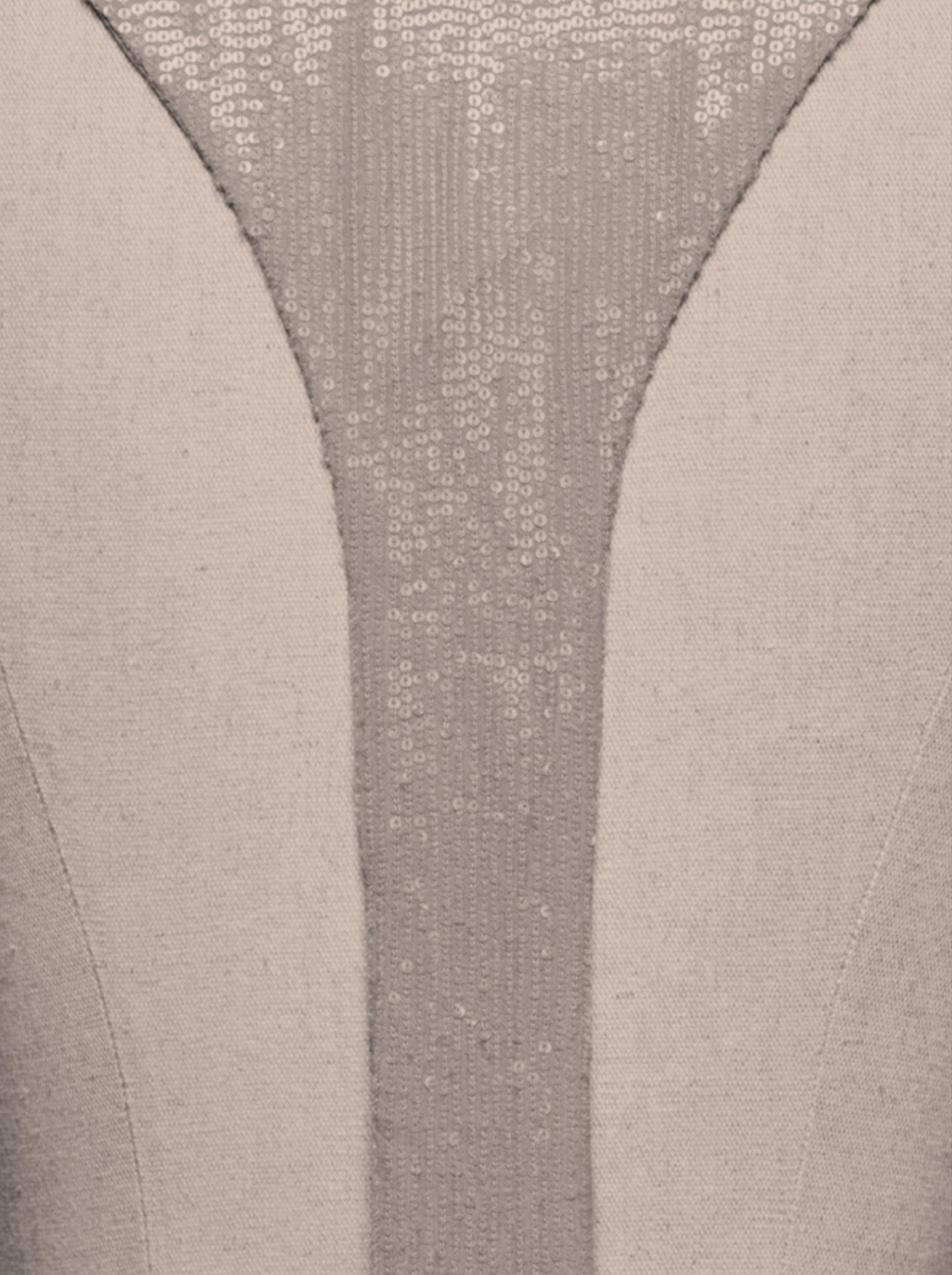
CON LA COLABORACIÓN DE

Fundación

JESÚS DEL POZO











**Comunidad
de Madrid**