



Los proyectos *Uniforms* de Andrea Zittel: líneas de fuerza y líneas de resistencia en el dispositivo moda

Larissa Almada¹; Cristiane Mesquita²

Recibido: 16 de agosto de 2018 / Aceptado: 1 de diciembre de 2018

Resumen. Al entender que la moda es uno de los dispositivos que producen modos de vida en la contemporaneidad, este artículo presenta los proyectos *Uniforms* de la artista estadounidense Andrea Zittel, tomados como referencia para problematizar los patrones dominantes del vestir, de lo efímero y del consumismo, aquí considerados como líneas de fuerza sujetas al dispositivo moda. Inicialmente, se aborda una breve trayectoria de la vestimenta en el arte. Luego se traza un panorama sobre Zittel y se presentan los proyectos *Uniforms*, consignando el trayecto de la artista en esas propuestas. Con base en los pensamientos de los filósofos Gilles Lipovetsky y Lars Svendsen, se plantea una visión teórica sobre las líneas de fuerza del dispositivo moda para observar discursos de moda transmitidos por medios de comunicación impresos y digitales que apuntan su operación en la contemporaneidad. Se considera que las creaciones de la artista Andrea Zittel constituyen líneas de resistencia al efecto hegemónico producido por el dispositivo moda, al proponer otros modos de vestir que sugieren distintas perspectivas para los modos de vida.

Palabras clave: Proyectos *Uniforms*; Andrea Zittel; dispositivo moda; líneas de fuerza; líneas de resistencia.

[en] Andrea Zittel's *Uniforms* projects: lines of force and resistance in the fashion dispositive

Abstract. Understanding fashion as one of the dispositives that produce lifestyles in the contemporary context, this article presents the *Uniforms* projects of the American artist Andrea Zittel, taken as reference to problematize the dominant patterns of dressing, ephemerality and consumerism, herein considered lines of force tied to the fashion dispositive. Initially, a brief trajectory of clothing in art is presented. Next, a panorama on Zittel followed by the *Uniforms* projects, punctuating the path of the artist in these propositions. From the thoughts of the philosophers Gilles Lipovetsky and Lars Svendsen, a theoretical vision is presented on the lines of force of the fashion dispositive, to observe fashion discourses carried out in printed and digital media, which point out its action in the contemporary world. The creations of the artist Andrea Zittel are considered lines of resistance to the hegemonic effect produced by the fashion dispositive, contradicting some rules and challenging it, by proposing other ways to deal with dressing that could suggest different perspectives of living.

Keywords: *Uniforms* projects; Andrea Zittel; fashion dispositive; lines of force; lines of resistance.

¹ Universidade Anhembi Morumbi (Brasil)

E-mail: larissa_almada@yahoo.com.br

² Universidade Anhembi Morumbi (Brasil)

E-mail: cfmesquita@anhembi.br

Sumario: 1. Introducción. 2. El vestuario como objeto de arte. 3. Andrea Zittel: breve panorama sobre la artista. 4. *A-Z Uniforms*: un trayecto por las ropas de la artista. 5. Líneas de fuerza en el dispositivo moda 6. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Almada, L.; Mesquita, C. (2019) Los proyectos *Uniforms* de Andrea Zittel: líneas de fuerza y líneas de resistencia en el dispositivo moda. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(3), 573-588.

1. Introducción

“La moda, el primer gran dispositivo en producir social y regularmente la personalidad aparente, estetizó e individualizó la vanidad humana; logró hacer de lo superficial un instrumento de salvación, una finalidad de la existencia” (Lipovetsky, 1989, p. 39) [*traducción*]³. El filósofo francés Gilles Lipovetsky anuncia a la moda como un dispositivo capaz de producir subjetividades mediante el vestir. La vestimenta está presente en los procesos de subjetivación y permite que los sujetos se constituyan y produzcan artificios de la apariencia que pueden ser determinantes para su inserción social, como así también para la diferenciación en ese mismo contexto.

De cierta forma, estos temas pueden verse desde el surgimiento de la moda a mediados del siglo XIV, cuando ésta surge en razón de la aparición de una indumentaria “radicalmente nueva”, diferenciada y rotulando a los sexos: corta y ajustada para el hombre, larga y justa para la mujer (Lipovetsky, 1989). Inicialmente relacionada tan sólo con la nobleza, la moda se expande hacia otros estratos sociales como el de los burgueses afortunados, cuyo deseo consistía en imitar los trajes de los nobles, teniendo en cuenta que ropas y ornamentos constituían símbolos de riqueza y autoridad. A su vez, la nobleza empieza a variar su vestuario, motivada por el deseo de diferenciarse de aquéllos que la copiaban.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, se percibe que el vestir pasa a estar supeditado también a las ocasiones sociales: había atuendos para usar por la mañana, para salir a la calle, para la hora del té y para estar en el campo. Según Lipovetsky (1989), en ese contexto, la moda pasa a expresar el ritmo de la vida moderna y se instaura como dispositivo social.

Desde esta perspectiva, se aborda aquí a la moda como un *dispositivo*, un despliegue del concepto inscrito por el filósofo francés Michel Foucault (1979) y articulado en los estudios del filósofo francés Gilles Deleuze (1999) y del filósofo italiano Giorgio Agamben (2009). Más allá de sus diferencias de abordaje, puede entenderse al dispositivo como una red heterogénea de prácticas disciplinarias y de control en donde se articulan discursos, reglas e instituciones. Sus tramas producen modos de vida, formas de ver, de hablar, de sentir y de existir que parecen comprender las exigencias presentes en el seno de las sociedades. Sus componentes son líneas de fuerzas que, sostenidas por el dúo poder-saber, hacen que este dispositivo funcione. Deleuze afirma que:

Un dispositivo implica líneas de fuerza (...) trazan tangentes, envuelven los trayectos de una línea con otra línea, operan idas y venidas, desde el ver al decir e inversamente,

³ “Primeiro grande dispositivo a produzir social e regularmente a personalidade aparente, a moda estetizou e individualizou a vaidade humana, conseguiu fazer do superficial um instrumento de salvação, uma finalidade de existência” (Lipovetsky, 1989, p. 39).

actuando como flechas que no cesan de penetrar las cosas y las palabras (Deleuze, 1990, 2º párrafo). [traducción]⁴

Una de las variables activas en el dispositivo moda está constituida por los manuales de estilo que enuncian modelos de vestir. Estos manuales, sumados a otras directrices que favorecen la lógica de lo efímero, trabajan a favor del mercado de la moda, que altera incesantemente esos modelos y estimula así el consumo. Esta línea de fuerza –entre otras– fomenta su funcionamiento y su mantenimiento, y atraviesa los modos de vida contemporáneos, pautados por el anhelo de novedades y de variaciones incesantes (Almada y Mesquita, 2017).

Con todo, en un dispositivo, por entre líneas de fuerza siempre emergen líneas de resistencia que de alguna a manera operan en las transversales de aquello que se muestra como un enunciado hegemónico. En general, las líneas de resistencia en el propio campo o en otros dispositivos ponen en cuestión los modos de funcionamiento del propio dispositivo. En ese marco, este estudio problematiza las líneas de fuerza inherentes al dispositivo moda, puestas en cuestión a partir de los proyectos *Uniforms* (1991-2014) de la artista estadounidense Andrea Zittel, que en este artículo se toman como líneas de resistencia. Las propuestas artísticas de Zittel dialogan y se contraponen al dispositivo moda, puesto que el arte, como herramienta de creación, “(...) provoca, instiga y estimula nuestros sentidos descondicionándolos, es decir, retirándolos de un orden preestablecido y sugiriendo ampliadas posibilidades de vivir y de organizarse en el mundo.” (Canton, 2009, p. 12) [traducción]⁵. Tal como menciona Brandão (2000, 15º párrafo), “la obra de arte es un acto de resistencia en el sentido de que desobedece, ignora consignas” [traducción]⁶, pone en cuestión lo que está convenido.

Para este estudio, se muestra primeramente un breve panorama sobre Andrea Zittel y, en un segundo momento, se presentan los proyectos *Uniforms*, dilucidando el trayecto recorrido por la artista en esas propuestas. Con base en los pensamientos de Gilles Lipovetsky y del filósofo noruego Lars Svendsen, se articula el dispositivo moda. Para dilucidar cómo actúa este dispositivo en la contemporaneidad, se observan la portada de la revista *Vogue* estadounidense y la red social de la influenciadora digital⁷ brasileña Thássia Naves.

De este modo, este artículo apunta a contribuir con las áreas del diseño de la moda y del arte, al ampliar el repertorio teórico y tejer transversalidades entre los campos en cuestión. Cabe hacer la salvedad de que en este estudio no se considera que las cuestiones planteadas a través de Zittel producen una lógica de acción-reacción en el mercado de la moda. Con base en los proyectos *Uniforms*, la gama de reflexiones de este ensayo apunta a enriquecer el campo de cuestionamientos relevantes sobre la ética que este mercado viene ejerciendo.

⁴ “O dispositivo implica linhas de força (...) traçam tangentes, envolvem os trajetos de uma linha com outra linha, operam idas e vindas entre o ver e o dizer e inversamente, agindo como setas que não cessam de penetrar as coisas e as palavras.” (Deleuze, 1990, 2º parágrafo)

⁵ “(...) provoca, instiga e estimula nossos sentidos descondicionando-os, isto é, retirando-os de uma ordem preestabelecida e sugerindo ampliadas possibilidades de viver e de se organizar no mundo.” (Canton, 2009, p. 12).

⁶ “a obra de arte é ato de resistência no sentido em que desobedece, ignora palavras de ordem.” (Brandão, 2000, 15º párrafo).

⁷ Personalidad en internet con una gran cantidad de seguidores en sus redes sociales, blogs y otros canales mediáticos.

2. El vestido como objeto de arte

Desde comienzos del siglo XX, el campo del arte viene siendo fecundo para ciertas propuestas capaces de provocar al *statu quo* de diversas áreas, incluso la del propio arte (Canton, 2009, p. 19). La utilización de objetos no usuales de este terreno, tal como la indumentaria, es tomada como uno de los modos de hacer operar esas provocaciones y de problematizar el cotidiano.

Es en tal sentido que el artista francés Marcel Duchamp (1887-1968) cobra relevancia. Precursor de los *ready-mades*⁸, Duchamp cuestionó el pensamiento clásico del arte, resignificando objetos del cotidiano (Archer, 2005). A partir de los *ready-mades* (1912), artefactos provenientes de la industria de bienes de consumo ganaron el territorio de las artes plásticas, tal como la rueda de bicicleta montada sobre un taburete (*Rueda de bicicleta - 1912*) y el urinario (*Fuente - 1917*) firmado por R. Mutt⁹, presentado en el Salón de los Independientes de Nueva York. Duchamp utilizó también vestimentas y el propio cuerpo como obras. Travestido de Rose Sélavy, figuraba como modelo de productos comerciales que él mismo creaba, como el perfume *Belle Haleine Eau de Voilette* (1921). Con ropas y productos, Marcel Duchamp “ridiculizaba la cultura y la hipocresía de los comportamientos convencionales” (Costa, 2009, p. 47) [traducción]¹⁰.

Cabe remarcar que Duchamp fue un exponente del dadaísmo, movimiento que en 1916 emergió cuestionando los valores tradicionales consagrados por la sociedad. Sin embargo, quien efectivamente “vistió dadá” fue la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927) (Costa, 2009, p. 47). Vinculada a ese movimiento, la pintora, escritora, poetisa y modelo Loringhoven también utilizó el vestido como forma de expresión. Trabajaba productos birlados de grandes tiendas, ropas confeccionadas con desechos urbanos tales como tapas de cerveza y argollas de cortinas como brazaletes, y también llegó a usar pájaros vivos en jaulas atados en el cuello. Aun habiendo sido detenida en innumerables ocasiones y rechazada por muchos, se considera que la baronesa fue una de las pioneras del *art-to-wear*, que surgió en las décadas de 1960-1970, al usar su cuerpo y la indumentaria como escenario y como lenguaje para cuestionar el decoro y las lógicas hegemónicas en aquella sociedad.

Desde otra perspectiva, pero también utilizando la ropa como objeto artístico, cabe citar al artista estadounidense Andy Warhol (1928-1987), exponente del *pop art*, movimiento que presenta creaciones elaboradas a partir de la publicidad y de otros elementos del cotidiano (Archer, 2005). La moda en aquel contexto abrazaba la lógica *pop*, y la ropa se convirtió en una importante herramienta de divulgación de ese movimiento. Warhol, por ejemplo, creó un traje de papel (*The Souper Dress - 1966*) estampado con los rótulos de las latas de sopa de tomate *Campbell's*, consideradas íconos del cotidiano estadounidense y de la cultura de consumo de aquella época (Met Museum, n. d.)¹¹.

⁸ “Duchamp inventó el término ‘*readymade*’ para describir a los objetos fabricados en serie que él elaboraba, compraba y, acto seguido, designaba como obras de arte.” (Archer, 2005, p. 3) [traducción].

⁹ Seudónimo utilizado por Marchel Duchamp para ocultar su identidad en algunos concursos de arte en los cuales participaba.

¹⁰ “ridicularizava a cultura e a hipocrisia dos comportamentos convencionais” (Costa, 2009, p.47).

¹¹ Disponible en: <http://metmuseum.org/art/collection/search/79778>. Acceso: 15/05/2018.

A partir de la década de 1960, la ropa aparece cada vez más en propuestas artísticas. Pasaba entonces a entenderse como un nuevo lenguaje, como un objeto de reflexión en el terreno del arte (Costa, 2009). Algunos artistas enunciaban pensamientos críticos con relación a la sociedad mediante distintos procedimientos, tales como el vestir. Desde esta perspectiva, este estudio destaca a la artista plástica estadounidense Andrea Zittel (1965-), quien utiliza la indumentaria en sus propuestas.

3. Andrea Zittel: breve panorama sobre la artista

Andrea Zittel nació en el sur de California (EE.UU.), en un suburbio de la ciudad de Escondido. De origen modesto, desde pequeña tuvo que padecer restricciones de consumo, tal como lo menciona en el documental *Consumption*¹², al evocar sus experiencias con relación a su arte. Zittel (2001) relata que aprendió a convivir en pequeños espacios y con pocas cosas. Ilustra esa experiencia al recordar sus vacaciones con la familia, cuando los recursos económicos eran limitados y los viajes se ceñían a lugares cercanos a su ciudad, y todos tenían que dormir dentro del automóvil de la familia. En esas condiciones, cada uno llevaba para las vacaciones lo estrictamente necesario como para pasar esos días.

En la década de 1990, cuando ya se había graduado en Bellas Artes en la San Diego State University (1988) y ya siendo magíster en escultura por la *Rhode Island School of Design* (1990), Zittel se muda a Nueva York y empieza a trabajar en la atención de la *Hearn Pat Galery*¹³. Simultáneamente desarrollaba sus experimentos en un estudio ubicado en su casa de 60 m², donde aunaba vida y trabajo. Ese estudio fue concebido como un “instituto investigativo de vida, que englobaba muebles, ropas y alimentos, y procuraba comprender mejor la naturaleza humana y la construcción social de las necesidades.” (Cash, 2006, p. 126) [traducción]¹⁴.

En aquella época, la artista hacía un experimento con pollos¹⁵ y, para albergarlos en su residencia, creó el *A-Z Breeding unit for averaging eight breeds* (Figura 1), que consistía en un alojamiento para los animales. Para ello, la artista desarrolló las unidades de cría, tal como se le denominaban, a partir de estructuras de acero soldado y placas flexibles de madera cuyo prerrequisito consistía en suministrar confort en un espacio limitado. Los animales deberían tener todo aquello que necesitaban para vivir y desarrollarse con calidad.

Ese trabajo disparó un deseo de crear estructuras a las que la artista denominó unidades de vida *A-Z Living units* (Figura 1), para que ella misma pudiera probar eso de vivir tan sólo con lo necesario. Cabe remarcar que cuando Zittel empezó

¹² Documental transmitido en 2001 durante la primera temporada de la serie televisiva *Art in the Twenty-First Century*, producida por la organización sin fines de lucro Art21, en asociación con el canal de televisión estadounidense PBS. La serie les permite a los espectadores observar a los artistas en acción. Disponible en: <https://art21.org/series/art-in-the-twenty-first-century/about/>. Acceso: 11/04/2018.

¹³ Galería de arte situada en Chelsea (Nueva York), del marchand Pat Hearn (1955-2000), destacada durante las décadas de 1980 y 1990. Disponible en: <http://www.bard.edu/ccs/findingaid/index.html/mss.008/afaphg.html>. Acceso: 05/04/2018.

¹⁴ “A-Z as an institute of investigative living encompassing furniture, clothing and food, that seeks to better understand human nature and the social construction of needs.” (Cash, 2006, p. 126).

¹⁵ Parte de un experimento mayor que apuntaba a reducir ocho razas de pollos a una única ave con características más originales de la especie, planteando así cuestiones de control, organización y nociones de progreso y creatividad (Zittel, 1993).

a hacer esos mobiliarios no los consideraba como parte de su obra de arte. Con el tiempo se percató de que sus prácticas la llevaban transformar su propia vida. Sobre esa experiencia, Zittel (2001) destaca que estaba siendo conejillo de indias para comprender los modos de funcionamiento de la sociedad como un todo.



Figura 1. A la izquierda - *A-Z Breeding unit for averaging eight breeds* (1993), a la derecha - *A-Z Living units* (1994). Montaje a cargo de las autoras. Fotografías: Andrea Zittel y Thomas Stevenson. Fuente: <http://zittel.org/works>.

En la década de 2000, Andrea Zittel se mudó a un paraje desierto ubicado a 140 millas de Los Ángeles designado como *A-Z West*, en donde lleva adelante contantes pruebas de investigación del vivir, “observando de qué manera las estructuras y las limitaciones a menudo tienen la capacidad de generar sentimientos de libertad” (Zittel, 2000, 1º párrafo) [traducción]¹⁶. *A-Z West* comprende la casa de Zittel, un estudio de tejeduría, el campamento *Wagon Station* formado por albergues-cápsulas para que duerman los visitantes, el campo de regeneración de materiales *The Regeneration Field* y un lugar de pruebas para futuros proyectos *High Desert Test Sites* (Zittel, 2000).

La artista puntualiza que cuando comenzó a trabajar recibió un fuerte influjo de las “nociones de arquitectura y control social, tales como las ideas de Foucault sobre la vigilancia y el panóptico¹⁷. Empero, con el correr del tiempo, se dio cuenta de que todos los espacios son formas de control, de una manera u otra.” (Zittel, 2017, 7º párrafo) [traducción]¹⁸. De este modo, la artista que se convirtió en exponente en el arte contemporáneo, fundamentalmente durante la primera década del siglo XXI, empezó a proponer obras que se relacionan con otros campos situados más allá de la arquitectura, tal como el diseño de moda, por ejemplo (McQuilten, 2011).

¹⁶ “Observing how structure and limitations often have the capacity to generate feelings of freedom.” (Zittel, 2000, 1º párrafo).

¹⁷ Con base en la idea de que estamos siendo observados y controlados como por un panóptico (una estructura que desde un determinado lugar permite vigilar un todo), de acuerdo con la teoría de Michel Foucault que aparece en la obra *Vigilar y castigar* (1975), el poder apunta a actuar a través de la vigilancia, el control y la corrección del comportamiento de los sujetos.

¹⁸ “When I first started making work I was very much influenced by notions of architecture and social control such as Foucault’s ideas about surveillance and the panopticon. But since then I’ve realized that all spaces are spaces of control in one way or another.” (Zittel, 2017, 7º párrafo).

4. *A-Z Uniforms: un trayecto por las ropas de la artista*

La relación de Andrea Zittel con el universo de la moda se plasmó en 1991, cuando trabajó en la *Hearn Pat Gallery* y se deparó con “el dilema común de los asistentes a galerías: vestir de manera sofisticada aun con un sueldo irrisorio” (Cash, 2006, p. 127) [traducción]¹⁹. Se vio constantemente presionada a usar ropas nuevas y diferentes, adecuadas a los códigos de vestimenta de su trabajo. Esta situación disparó el proyecto *A-Z Six Months Uniforms* (Figura 2), que consistía en vestir un solo uniforme, que ella creó y cosió, durante una temporada de seis meses. La propia artista describe su motivación:

La mayoría de nosotros posee una ropa favorita que siempre nos hace sentir bien, pero la etiqueta social dicta que debemos usar ropas distintas todos los días. A veces esa multiplicidad de opciones puede hacernos sentir más restringidos que cuando tenemos opciones limitadas. Cansada de la tiranía de la variedad constante, puse en marcha un proyecto de uniforme de seis meses. (Zittel, 2004, 1º párrafo) [traducción]²⁰

En el transcurso de cuatro años creó seis vestidos negros (uno con dobladillo de color gris) dos camisas blancas, una blusa de mangas largas rayada y una pollera negra con tiradores; todos variando entre telas de lana, algodón y raso.

El desarrollo de las prendas estaba supeditado a las funciones que Zittel ejercía y a la necesidad de contar con un uniforme flexible y funcional, adecuado a la galería, pero también al trabajo en su estudio, que incluía la cría de los pollos. Según la artista (1991, 1º párrafo, [traducción]²¹, el uso de un solo uniforme durante seis meses “no sólo eliminó el estrés de elegir una ropa diaria sino que también generó una alternativa al imperativo de la cultura de consumo obligatoria de carácter perpetuo”, que actúa presionando a los sujetos a tener que comprar y usar una variedad de ropas.

Luego de ese proyecto, desarrolló *Personal Panel Uniforms* (1995) (Figura 2), inspirado en las formas geométricas de las creaciones de los diseñadores constructivistas rusos, manteniendo el estado natural de la materia prima e interviniendo únicamente en la creación de sus complementos. Las ropas de esta segunda propuesta, predominantemente geométricas, eran cortadas y cosidas en formas tales que respetasen su origen rectangular y plano (McQuilten, 2011).

Desde esta perspectiva, la artista creó y produjo cinco piezas sencillas mediante el modelado rectangular de los delantales en distintas telas, con pocos recortes y pocas alteraciones en la constitución del material y de sus propiedades. Algunas de estas ropas contienen bolsillos funcionales y todas pueden ser reguladas en el cuello y en la cintura mediante tiras que cumplen la función de ajustar al cuerpo y de cierre. Los colores siguen los tonos grisáceos, y dos piezas contienen estampas con dibujos geométricos. Esos delantales “enfatan la naturaleza disciplinaria de Zittel,

¹⁹ Facing the common dilemma of gallery assistants expected to look polished and chic on a grubby salary” (Cash, 2006, p.127).

²⁰ “Most of us own a favorite garment that always makes us look and feel good, but social etiquette dictates that we wear a different change of clothes every day. Sometimes this multitude of options can actually feel more restrictive than a self-imposed constant. Because I was tired of the tyranny of constant variety, I began a six-month uniform project.” (Zittel, 2004, 1º párrafo).

²¹ “By wearing a single uniform for six months, she not only eliminated the stress of choosing a daily outfit, but also generated an alternative to the mandate of perpetual variety mandated consumer culture.” (Zittel, 1991, 1º párrafo).

y refuerzan la importancia del trabajo, la eficiencia, la regulación y el orden en la vida de la artista.” (McQuilten, 2011, p. 68) [traducción]²².



Figura 2. A la izquierda - *A-Z Six Months Uniforms* (1991), en el medio - *Personal Panel Uniforms* (1995), y a la derecha - *Rough Personal Uniform* (1998). Montaje a cargo de las autoras. Fotografías: Andrea Zittel y Thomas Stevenson. Fuente: <http://zittel.org/works>

En 1998, Andrea Zittel redujo aún más los mecanismos de desarrollo de esas prendas, al emplear un solo tipo de perno metálico y dos manijas para ajustar la tela rectangular al cuerpo, intitulando a ese proyecto como *Rough Personal Uniform* (Figura 2).

Ese mismo año, obsesionada por desarrollar prendas que exigiesen la menor cantidad de implementos posibles, la artista creó vestidos que requerían solamente de hilo y aguja para su confección. Desde entonces empezó a utilizar la técnica de croché para fabricar ropas en diversos colores y modelos aleatorios de estampados, no utilizando la tijera para cortar los hilos sino deshaciéndolas y destruyéndolas con las manos de ser necesario. Este proyecto, denominado *Single Strand Uniforms* (1998-2001) (Figura 3) le aportó más libertad para desarrollar un vestido “a cualquier hora y en cualquier lugar” (Zittel, 2004, 4º párrafo) [traducción]²³. Pero a diferencia de las piezas de los otros proyectos propuestos para una temporada de seis meses, éstas eran usadas durante tres meses, pues los vestidos se deshilachaban con el tiempo.

Acerca el proceso de tejer las prendas, Andrea Zittel menciona su temor de perder la aguja de croché en algún momento del trabajo. Si eso sucediera, tendría que recalcular las medidas y los modelos que estaba confeccionando; quizá tuviera que recomenzar todo. Considerando que cada vestido demandaba entre seis y ocho semanas de trabajo, empezó a investigar maneras de unir los hilos utilizando los dedos, es decir, de tejer las prendas sin otra herramienta que su propio cuerpo. En

²² “Emphasised the disciplinarian, totalitarian nature of A-Z, reinforcing the importance of work and efficiency, regulation and order in Zittel’s life.” (McQuilten, 2011, p. 68).

²³ “I could create a dress anywhere, anytime.” (Zittel, 2004, 4º párrafo).

sus propias palabras: “Me gustaba la pureza de esa idea, pues me hacía pensar en un insecto haciendo su propio capullo” (Zittel, 2004, 5º párrafo) [traducción]²⁴.

Al final de 2001, Zittel descubrió una técnica sencilla para hacerlo, pero que le exigía práctica y precisión para controlar correctamente la tensión de los hilos. Ese proyecto se tornó conocido como *Single Strand Handmade* (2001) (Figura 3), compuesto por tres blusas y un vestido con dibujos abstractos similares a redes irregulares en gris, negro, marrón y beige.



Figura 3. A la izquierda - *Single Strand Uniforms* (1998-2001), en el medio - *Single Strand Handmade* (2001), y a la derecha - *Fiber Form Uniforms* (2002). Montaje a cargo de las autoras. Fotografías: Andrea Zittel y Thomas Stevenson. Fuente: <http://zittel.org/works>

En tanto, en 2002, con la intención de poner a prueba la producción de ropas sin utilizar ninguna costura, Zittel puso en marcha el proyecto *Fiber Form Uniforms* (Figura 3). Mediante el empleo de la técnica de fieltro²⁵, creó blusas, túnicas y vestidos confeccionados con lanas prensadas y en colores terrosos. Esas prendas fueron elaboradas en asociación con otro trabajo intitulado *A-Z Advanced Technologies*, cuya idea consistía en unir proyectos tecnológicos con “saberes preindustriales que se remontan a ideales primitivos” (Zittel, 2002, 1º párrafo) [traducción]²⁶.

En el año 2004, Andrea Zittel dio comienzo a la segunda década del proyecto original de uniforme *A-Z Uniform Project Second Decade* (Figura 4), que se extendió hasta 2014 y reunió ropas de los proyectos *Fiber Form Uniforms*, *Personal Panel Uniforms* y *Single Strand Uniforms*, presentados anteriormente. Más allá de éstos, se incluyeron otros cuatro vestidos en colores marrón claro, marrón oscuro, lila y azul verdoso. Esta segunda edición apuntó a destacar que las prendas que ella producía,

Si bien son atractivas y funcionales, cuestionan nuestras asociaciones de libertad con la demanda del mercado por una variedad constante. El Proyecto Uniform plantea

²⁴ “I liked the purity of this idea, as it reminded me of an insect spinning its own cocoon.” (Zittel, 2004, 5º párrafo).

²⁵ La técnica de fieltro apunta a formar “tejidos no tejidos”, es decir, compacta las fibras textiles sin que haya que tejerlas.

²⁶ “Bringing complexity of form together with pre-industrial know-how.” (Zittel, 2002, 1º párrafo).

que la libertad puede también ser efectivamente posible a través de la creación de un conjunto de restricciones o limitaciones personales. (Zittel, 2004b, 1º párrafo) [traducción]²⁷.



Figura 4. *A-Z Uniform Project Second Decade* (2004-2014). Fotografía: Andrea Zittel y Thomas Stevenson. Fuente: <http://zittel.org/works>

En 2018 este conjunto de obras está compuesto por más de setenta variaciones de uniformes que ya se han expuesto en galerías tales como *Andrea Rosen Gallery*²⁸. La exposición *A-Z Uniforms* se concretó en 2004 y presentó piezas producidas entre los años 1991 y 2002. En esa oportunidad, Zittel afirmó que “vestir el arte como un proceso diario constituye una decisión sutil pero fuerte” (2014, 9º párrafo) [traducción]²⁹ que nos remite al cotidiano, al cuerpo, a los hábitos y a los modos de vida relacionados con las ropas. En tal sentido, este artículo considera al conjunto de esas obras como líneas de resistencia a los patrones dominantes del vestir, a lo efímero y al consumismo instaurados, componentes activos del dispositivo moda.

5. Líneas de fuerza en el dispositivo moda

La segunda mitad del siglo XX llega con una serie de cambios en el contexto político-económico-social mundial, revelando una atmósfera tomada por propuestas neoliberales en donde el mercado es quien dicta las reglas (Foucault, 1979). Ante este panorama, Lipovestky (2007) observa una sociedad pautada por el hiperconsumo en la cual la producción de modos de vida es operada también por la lógica de consumir. Tal como este autor lo destaca, esta dinámica de consumo va más allá de la utilidad

²⁷ “These garments, while both attractive and functional, question our associations of freedom or personal liberation with the market demand for constant variety. The Uniform project proposes that liberation may in fact, also be possible through the creation of a set of personal restrictions or limitations.” (Zittel, 2004b, 1º párrafo).

²⁸ Galería de arte fundada en enero de 1990 y con sede en Nueva York (EE.UU.).

²⁹ “Wearing art as a daily process is a subtle yet strong decision.” (Zittel, 2014, 9º párrafo).

y la funcionalidad de los objetos, y se basa fundamentalmente en el orden subjetivo de las mercaderías, teniendo en vista que las mismas son deseadas pues vinculan a los consumidores con determinados estilos de vida.

En efecto, la moda cobró más fuerza aún en la construcción de las subjetividades, dado que los sujetos en este campo consumen valores simbólicos convertidos en productos, aún más apoyados en la búsqueda por reforzar la constitución de sí mismos (Svendsen, 2010). En las palabras de Svendsen:

Procuramos identidad en el cuerpo, y las ropas constituyen una continuación inmediata de éste (...) las ropas reescriben el cuerpo, le dan una forma y una expresión distinta (...) nuestra percepción del cuerpo humano siempre depende de las modas dominantes en la época, y nuestra percepción de las modas es a su vez dependiente de cómo se las representa. (2010, p. 87) [traducción]³⁰

En esta dinámica se concreta el refuerzo del deseo de novedades, que en ocasiones genera una caducidad de las ropas en el espacio temporal, un factor que demarca incluso lo efímero como principio de instauración de la moda desde la Modernidad (Lipovetsky, 2007). Con todo, en el universo del hiperconsumo, en el cual el “deseo de moda” ha rebasado la esfera de la indumentaria, puede verse que el gusto por las novedades ha adquirido otro aspecto. Mesquita (2000) caracteriza el concepto de “imperio del estilo”, al entender que más allá del principio de variabilidad de los productos, es el propio sujeto el que se ubica bajo el imperativo de la variación de sí mismo.

A través de esta lógica, el mercado de la moda incrementa aún más la producción de novedades que articulen estilos y formas de diferenciación de uno mismo. La velocidad cada vez mayor de consumo se ve fortalecida y remozada por el dispositivo moda que retroalimenta la producción de subjetividad.

Por ende, en este marco del mercado de la moda, resulta posible hacer hincapié en el consumismo, en lo efímero y en los patrones dominantes del vestir como líneas de fuerzas articuladoras en el dispositivo moda. En este estudio se ilustrarán estas líneas mediante dos ejemplos. Uno de éstos data de 1991, el mismo año en que Andrea Zittel dispara el primer proyecto de uniforme *A-Z Six Months Uniforms*. El segundo ejemplo data de 2018. Teniendo en cuenta que el proyecto de Zittel empieza en la década de 1990 y se adentra en el siglo XXI, consideramos que ambos ejemplos son pertinentes para nuestro abordaje, pues resuenan en ellos las líneas mencionadas anteriormente.

En la edición de agosto de 1991, la revista *Vogue* estadounidense (Figura 5) estampa en su portada a la holandesa Karen Mulder, considerada una de las mejores modelos de la época. Vestida con *jean* y una camisa blanca superpuesta por una chaqueta *beige*, además de accesorios dorados, gorro y un chal, Mulder ilustra la sugerencia para “estar a la moda” en aquel momento.

³⁰ “Procuramos identidade no corpo, e as roupas são uma continuação imediata dele (...) as roupas reescrevem o corpo, dão-lhe uma forma e uma expressão diferente (...) nossa percepção do corpo humano é sempre dependente das modas dominantes na época, e nossa percepção das modas é por sua vez dependente de como são representadas.” (Svendsen, 2010, p.87).



Figura 5. Tapa de la revista Vogue USA (agosto de 1991). Fotografía: Patrick Den archlier.
Fuente: <http://www.ephen eraforever.com/vogue-august-1991>.

El titular *Fall's new direction: casual, chic, sexy*³¹ anuncia que la revista contiene novedades de la moda otoño, proponiendo las direcciones que el lector deberá seguir en dicha estación. Orienta aquello que el consumidor debe adoptar y define tres estereotipos aceptables. Esta línea de fuerza opera produciendo reglas del vestir.

El mismo enunciado, al abordar las novedades que dominarán la estación otoño, insinúa que la moda vigente en la temporada anterior ha dejado de tener vigor, pues ha cedido su lugar a lo nuevo. Apunta así hacia lo efímero, el mecanismo vital del dispositivo moda. La lógica de la novedad, uno de los pilares de la moda, tal como ya ha sido abordado aquí, impera en este campo como marca de excelencia social y propone variaciones constantes.

Cabe mencionar que las revistas constituyen plataformas que sirven al mercado de la moda pues estimulan el consumo, al valerse de discursos que promueven las novedades incesantes y proponer determinadas reglas del vestir. Teniendo en cuenta los enunciados acerca de las reglas y las novedades planteados anteriormente, puede decirse que el trabajo de Zittel cuestiona esas líneas de fuerza del dispositivo moda, dado que no las considera en la práctica del vestir. La artista prioriza la funcionalidad de la ropa en detrimento de los factores simbólicos. En tal sentido, se considera que Zittel subvierte uno de los imperativos del mercado de la moda.

Retomando la página de la Revista *Vogue* en cuestión, más adelante, también en esa misma portada, el título *300 great day choices for work and weekend* indica que

³¹ La nueva dirección del otoño: casual, chic, sexy [traducción].

la revista presenta trecientas opciones de ropas para usar durante el día, en ocasiones de trabajo y durante los fines de semana. Frente a las numerosas sugerencias, la variación de prendas despunta en las entrelíneas como un cierto tipo de orientación al lector. Lleva a creer que la diversidad de opciones indica libertad de elección. Pero cabe acotar que esa libertad se ve limitada a las opciones que recomienda la publicación para las dos oportunidades preestablecidas en el enunciado –trabajo y fines de semana–, hecho que reitera la lógica de las reglas que dominan el campo del vestir en el dispositivo moda.

La presunta libertad de cada uno para crear su propia apariencia resulta paradójica al observarse diversos manuales de estilo, tales como los libros *Socorro! com que roupa eu vou? Um guia de dress code ilustrado* (2017), y *Harper's Bazaar Fashion: Your Guide to Personal Style* (2010). Éstos son tan sólo algunos ejemplos de los miles que se encuentran disponibles en las estanterías de autoayuda de las librerías.

Cabe decir que en la era de la distribución digital compartida, las indicaciones de cómo vestirse ya no se restringen a las publicaciones de revistas y libros. También puede hallárselas cada vez más en el medio virtual, a ejemplo en la red social de la *digital influencer*³² brasileña Thássia Naves: una viajera en nombre de la moda y de los nuevos descubrimientos, de acuerdo con la descripción de sí misma presente en su perfil (Figura 6).



Figura 6. Instagram de Thássia Naves (2018). Fotografía: Thássia Naves no puso créditos en esas fotos. Fuente: <https://www.instagram.com/thassianaves>.

Con tres millones de seguidores y 13.886 publicaciones³³ desde 2013, Naves expone lo que usa diariamente. En la publicación del día 2 de mayo de 2018 compartió con

³² Los influenciadores digitales son líderes de opinión, prescriptores de tendencias con importancia primordial en el actual sistema de la moda (Almada, Larissa. “Blogs: actores sociales en la propagación de la cultura de moda”. Tesina de maestría en diseño de comunicación de moda, Universidade do Minho, Portugal, 2015. Disponible en: [https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/40235/1/Larissa Almada Neves Aprigio.pdf](https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/40235/1/Larissa%20Almada%20Neves%20Aprigio.pdf). Acceso: 15/05/2018.)

³³ Disponible en: www.instagram.com/thassianaves. Acceso: 20/05/2017.

los lectores el *outfit*³⁴ que usó a la mañana y el que usó a la noche (Figura 6). Sugiere con ello la necesidad de tener variadas prendas, aparte de enfatizar también que cada ocasión requiere una ropa distinta: la repetición de prendas no está bien vista, según esa lógica. Por último, cabe mencionar que Naves marca³⁵ las fotos de su *outfit of the day*, tal como como se le llama al atuendo utilizado en el día, con el *hashtag*³⁶ #ootd, uno de las más usados mundialmente, con 186.342.489 publicaciones, pero detrás del *hashtag* #fashion, en cuarto puesto en uso en esa red social³⁷.

6. Consideraciones finales

En diálogo con el cotidiano, el arte contemporáneo genera cuestionamientos que ponen de relieve las relaciones entre arte y vida y pueden problematizar los modos de vida hegemónicos. La utilización de objetos no usuales en el arte, tal como en el caso de la ropa, es adoptada como uno de los modos de operar esas provocaciones. En ese marco, los proyectos *Uniforms* de la artista Andrea Zittel emergen como herramientas capaces de cuestionar el dispositivo moda, dado que se contraponen a los patrones que éste engendra.

Desde su primera propuesta, Zittel parece seguir el camino que diverge de las demandas de ese dispositivo. La variedad y el consumismo son puestos en cuestión por el uso de una cantidad limitada de ropas, configuradas para ser uniformes durante temporadas. En tal sentido, se supone que los uniformes actúan incluso mitigando una cierta presión ante la elección de qué vestir diariamente, o más veces al día, en un contexto donde numerosas prendas se encuentran disponibles. Cabe recordar que el mercado de la moda estimula el consumo de distintas maneras, y una de ellas es la periodicidad de las revistas que presentan nuevos productos y formas de usarlos, al promocionar las novedades en cada estación climática del año, en cada modismo ligado al contexto sociocultural o en la difusión diaria en las redes sociales.

No solamente el mercado sino también el propio engranaje de producción del dispositivo moda es de alguna manera cuestionado cuando observamos esos proyectos de la artista. El confeccionar su propio atuendo de modo autónomo en lugar de comprar ropas estándar, comercializadas a gran escala, puede erigirse en un modo de resistir. La producción de las prendas de manera manual, con pocas herramientas, lo que supone un tiempo mayor de producción, cuestiona también la lógica rápida de fabricar productos, dado que los uniformes tardan para quedar listos completamente.

Las líneas de fuerza que de alguna manera imponen lo que debe vestirse en determinadas ocasiones, tal como lo sugieren revistas, manuales de estilo e influencers digitales, aparecen debilitadas en el contexto de Zittel. El hecho de que la artista elija lo que va a utilizar basándose en las necesidades prácticas del cotidiano, tal como el uso de pantalones para encargarse de las gallinas, puede verse como una ruptura con

³⁴ Conjunto de prendas del vestuario.

³⁵ Marca las imágenes en internet con *hashtags* sirve para organizar informaciones agrupando a aquéllas que recibieron la misma marcación.

³⁶ Etiquetas digitales utilizadas en el ambiente virtual.

³⁷ Con el total de 516.392.659 publicaciones, se ubica por debajo de *hashtags* tales como #photooftheday, #instagood y #love, en la tercera, segunda y la primera posición respectivamente. Disponible en: <https://top-hashtags.com/instagram/>. Acceso: 20/05/2017.

respecto a lo que es impuesto, dado que se atiene a los aspectos funcionales de las prendas en lugar atenerse a los simbolismos tramados en el dispositivo moda.

Por último, se considera que las creaciones de la artista Andrea Zittel constituyen líneas de resistencia al efecto hegemónico producido por las líneas de fuerza del dispositivo moda. Contrarían los patrones dominantes del vestir, el consumismo y la lógica de lo efímero engendrados en ese dispositivo, desafiándolo al proponer otros modos de operar con la vestimenta, que pueden plantear perspectivas divergentes en la producción de subjetividad. Retomando las consideraciones introductorias de este estudio, cabe recordar que nuestro análisis no apunta a detectar los cambios en el mercado de la moda que las creaciones de Zittel acaso podrían promover sino en mostrar los aspectos de la obra que problematizan este campo. Estas tensiones pueden contribuir para con una necesaria evaluación de la ética que atraviesa sus modos de funcionamiento, tan relevantes en la producción de los modos de vivir individuales y colectivos.

Referencias

- Almada, L. y Mesquita, C. (2017). *Design de Moda: dispositivo de processos de subjetivação contemporânea*. En: 13º Colóquio de Moda. Bauru, Brasil.
- Archer, M. (2005). *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Brandão, L. (2000). Aspectos de uma estética deleuziana. En: *Arquitextos*. São Paulo, Brasil: Vitruvius. Recuperado de <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.005/973>.
- Canton, K. (2009). *Do moderno ao contemporâneo*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Cash, S. (2006). AZ and Everthing in Between. En: *Art in American* (pp.124-131). Nueva York, EE.UU.: Art Media Holdings.
- Costa, C. (2009). *Roupa de Artista: o vestuário na Obra de Arte*. São Paulo, Brasil: EDUSP.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En: *Michel Foucault, filósofo*. Recuperado de <http://escolanomade.org/2016/02/24/deleuze-o-que-e-um-dispositivo/>.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica do poder*. Río de Janeiro, Brasil: Edições Graal.
- Lipovetsky, G. (1989). *O Império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Lipovetsky, G. (2007). *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- McQuilten, G. (2011). *Art in consumer: Mis-Design*. Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- Mesquita, C. (2008) *Políticas do vestir: recortes em viés* (Tesis doctoral). São Paulo, Brasil: PUC/SP.
- Svendsen, L. (2010). *Moda: uma filosofia*. Río de Janeiro, Brasil: Zahar.
- Zittel, A. (1991). *Six Months Uniforms*. Recuperado de <http://www.zittel.org/work/six-month-uniforms>.
- Zittel, A. (1993). *A-Z Breeding unit for averaging eight breeds*. Recuperado de <http://www.zittel.org/work/a-z-breeding-unit-for-averaging-eight-breeds>.
- Zittel, A. (1995). *Personal Panel Uniforms*. Recuperado de <http://www.zittel.org/work/personal-panel-uniforms>.
- Zittel, A. (2000). *A-Z West*. Recuperado de <http://www.zittel.org/work/a-z-west>.

- Zittel, A. (2001). Consumption. En *Art in the Twenty-First Century*. Dirección Susan Sollins y Susan Dowling. Nova Iorque, EUA: P&B. Recuperado de <https://art21.org/watch/art-in-the-twenty-first-century/s1/consumption/>.
- Zittel, A. (2002). *Fiber Form Uniforms*. Recuperado de <http://www.zittel.org/work/fiber-form-uniforms>.
- Zittel, A. (2004). A-Z Uniforms 1991-2002. En: *Andrea Rosen Gallery*. Nueva York, EE.UU. Recuperado de http://www.andrearosengallery.com/exhibitions/andrea-zittel_2004-01-22.
- Zittel, A. (2004b). *A-Z Uniform Project Second Decade*. Recuperado de <http://www.zittel.org/work/a-z-uniform-project-second-decade>.
- Zittel, A. (2014) Materials for Living. En: *Textile Arts Center*. Entrevistador: Kathleen. Recuperado de <http://textileartscenter.com/blog/materials-for-living-andrea-zittel>.
- Zittel, A. (2017) The alternative community of Andrea Zittel. En: *Número*. París, Francia. Entrevistador: Nicolas Trembley. Recuperado de <http://www.numero.com/en/art/andrea-zittel-california-a-z-west-planar-pavillions>.