

FRIDL LOOS: RECUPERACIONES DEL PASADO PARA UNA MODA NUEVA

Lic. María Laura Carrascal
Universidad Nacional de Rosario
AVANCES 18 (2): 107-118
2010-2011

Resumen

Fridl Loos fue una diseñadora austríaca que, luego de llegar al país con su marido escapando del avance del fascismo en Europa, tomó como fuente de inspiración para sus prendas las formas y materiales propios de culturas antiguas del norte argentino. En el país, ella y su marido -el arquitecto Walter Loos-, se relacionaron con el grupo de artistas abstractos que marcaron un hito en los años '40 y sus diseños claramente revelan esa filiación.

Palabras claves: Diseño - Arte - Moda - Vanguardias

FRIDL LOOS: RECOVERIES FROM THE PAST TO A NEW FASHION

Abstract

Fridl Loos was an austrian fashion designer who, after to arrive to Argentina whit her husband, the architect Walter Loos, scaping to fascim's advance in Europe, took us inspiration forms and materials of ancient cultures from argentinian northwest. In this country they were in touch whit the group of abstracts artists who were members of the avant-garde in the '40; and her designs shows this filiation.

Key words: Design - Art - Fashion - Avant-garde

Introducción

En la indumentaria de los años 60 es factible visualizar la tensión entre una estética futurista y la recuperación de un pasado remoto y de culturas no occidentales como parte de un fenómeno que afectó diversos campos de la cultura. Durante esa década, la elección de un tipo particular de vestimentas y accesorios se convirtió en una de las formas en que se discutieron perspectivas más amplias ligadas a un campo social expandido donde la imagen

personal jugó un rol fundamental. En las grandes ciudades del país se advertía la estética de jóvenes mujeres transitando por las calles con prendas de líneas puras confeccionadas con materiales novedosos que evidenciaban la sintonía con el desarrollismo imperante, coincidiendo de esta manera con la estrategia *internacionalista* que proponía sacar a la cultura del “aniquilamiento” a la que, según Jorge Romero Brest, la había sometido el peronismo.¹ En Buenos Aires, los artistas de vanguardia que coincidían con este propósito circulaban en torno al Instituto Di Tella, entidad que propició el experimentalismo y las “contaminaciones” de un arte en diálogo con la vida. Como integrante de este proceso, la moda fue una de las disciplinas abordadas y las obras, prendas y accesorios de Delia Cancela y Pablo Mesejean como así también las producciones de Dalila Puzzovio y Charlie Squirru, Alfredo Rodríguez Arias, Juan Stoppani, Edgardo Giménez, entre otros.

Por el contrario, el pasado y las manifestaciones populares de diversas etnias funcionaron como la contrapartida frente al avance científico-tecnológico como garantía del progreso social. En este contexto, la vertiente folklórica comenzó a despuntar en algunos miembros vinculados al espacio artístico y encontró en Mary Tapia a uno de sus ejemplos más significativos. Sus producciones dialogaban con las prendas de Medora Manero, Manuel Lamarca y Juan Risuleo a partir de similares fuentes de inspiración que retomaban aspectos del pasado o de otras culturas. En el campo rosarino también puede rastrearse el gusto por lo autóctono a partir de algunas producciones de CyN, marca de indumentaria fundada por dos artistas—Ana María Giménez y Graciela Azcona— vinculadas a la vanguardia local o a espacios ligados a ella. Para dar cuenta de su orientación regionalista, esta dupla creadoras utilizaron materiales y elementos autóctonos como el cuero, el barracán y las rastras en prendas de siluetas sencillas que mostraban la influencia del noroeste argentino y, en algunos casos, de otros países de Latinoamérica.

Relevando algunos casos de esta vertiente *folk*, que finalmente se constituyó en una tendencia dominante durante los años 70,² surgió el nombre de Fridl Loos en el recuerdo de la diseñadora tucumana Mary Tapia quien relataba que el único recuerdo de sus primeros años en Buenos Aires, luego de llegar de su provincia natal, era la vidriera de uno de sus locales. Tendría quince años cuando caminaba por la calle Santa Fe donde Loos tenía una boutique y cada vez que pasaba, se paraba a mirar: “Veía todo Buenos Aires pero la vidriera que me atraía era esa porque había una foto hermosa de la actriz Tilda Thamar con un poncho

¹ GIUNTA, Andrea: *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, pág. 23.

² Década en que los jóvenes adoptaron estas prendas como una forma de filiación ideológica a la integración latinoamericana a través de la imagen personal expresando aspiraciones ligadas, en ciertos casos, al posicionamiento político de la nueva izquierda.

salteño, rojo con rayas negras.”³ En una ocasión, Tapia llegó a cruzar el umbral de la puerta del local y habló con Fridl Loos sin saber que algún día iba a dedicarse a la misma profesión rescatando formas y materiales provenientes de las culturas originarias del interior del país.⁴

Miradas sobre lo folklórico y lo popular

Esta artista y diseñadora austríaca, instalada en el país junto a su marido a comienzos de los años 40, fue un referente insoslayable a partir de su trayectoria desplegada en el ámbito del vanguardismo histórico. Como muchos otros, y en sintonía con el planteo de Raymond Williams, Fridl Loos desplegó su accionar bajo ese clima experimentalista articulando una visión del arte en la que lo nuevo apuntaba al desarrollo de la abstracción y la geometría, dialogando con el pasado y materializándose en nuevas miradas sobre lo étnico, “primitivo”, folklórico o popular.⁵ Como resultado de este intercambio fructífero desplegado en ambas márgenes del Atlántico, surgieron producciones estéticas sumamente singulares y atractivas realizadas por un nutrido grupo de artistas nacidos entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Este grupo integró diversas corrientes desplegando su trabajo a partir de la interacción de elementos tradicionales de la plástica junto a objetos de otras culturas convirtiéndolas en un reservorio de formas y técnicas que integraron a su producción. Al respecto, resulta interesante destacar la presencia notoria de artistas mujeres provenientes de Europa central y del este, en función de analizar de qué manera hicieron confluir técnicas y elementos decorativos del ámbito popular en los lugares en los que desarrollaron sus carreras.⁶ Frente a los recorridos individuales y a partir de su funcionamiento orgánico, se destacaron la Wiener Werkstätte, el constructivismo ruso y la Bauhaus que propiciaron una mirada selectiva de las tradiciones en función de la ideología de un arte en comunión con la vida.⁷

³ Entrevista personal Mary Tapia, septiembre de 2009.

⁴ Un extenso análisis sobre la irrupción de Mary Tapia en el diseño argentino se encuentra en: CARRASCAL, María Laura: “Mary Tapia: una moda argentina en el clima internacional de la avanzada folk”, Rosario, *Separata <Versiones de lo nacional y regional>*. Año IX, N° 14, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, UNR, octubre de 2009, pág. 43-59.

⁵ Williams sostiene que “que el rechazo del orden social existente y su cultura era apoyado e incluso directamente expresado mediante el recurso a un arte más simple: ya se tratara del primitivo o exótico, como el interés manifestado por los objetos y formas africanas y chinas, ya de los elementos ‘folklóricos’ o ‘populares’ de sus culturas natales.” WILLIAMS, Raymond: *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Manantial, 1997, pág. 81 y 82.

⁶ Entre ellas, podemos mencionar a Sonia Delaunay (1905, Ucrania), Liubov Popova (1885, Rusia), Barbara Stepanova (1894, Rusia), Günsta Stolz (1897, Alemania), Mariska Karasz (1898, Hungría).

⁷ Para un abordaje general de estos fenómenos consultar: BRANDSTÄTTER, Christian: *Klimt y la moda*.

En el marco de los Nacionalismos culturales, Latinoamérica se constituyó en un campo propicio para la discusión de ideas en torno a la noción de identidad en un contexto en el que los debates y las diferentes posiciones esgrimidas daban cuenta de las perspectivas en juego. La confluencia de las manifestaciones étnicas provenientes del mundo popular y las nuevas configuraciones de lo moderno se materializaron de diversas formas. Por ejemplo, en México, Perú y Argentina este hecho adquirió rasgos singulares atravesados por las recuperaciones del pasado en función de un arte nuevo, un fenómeno derivado de los viajes de formación que artistas de diversas partes del mundo y de la misma periferia europea, emprendieron hacia el viejo continente.⁸ Esta fascinación por el contacto con piezas de otras culturales afectó a los mismos artistas europeos que emprendieron recorridos por fuera del continente, hacia regiones cuyas expresiones culturales se convirtieron en un rico reservorio de imágenes para sus producciones. Un ejemplo al respecto fue el de Henri Matisse quien coleccionaba textiles de los sitios visitados, piezas que se convirtieron en protagonistas excluyentes de su producción visual.⁹

Muchos artistas de Latinoamérica recibieron influencias y sugerencias a partir del contacto con grandes colecciones de objetos arqueológicos que formaban parte de exposiciones que recorrían las urbes más importantes de Europa, una afición que constituyó diálogos fructíferos al interior de sus producciones. Es importante destacar en la época, el papel que cumplieron los múltiples relevamientos de piezas arqueológicas registradas en compendios que tuvieron una aplicación práctica en alguno de los ejemplos citados. *El método Best Maugard* (Best Maugard, México, 1923), *El arte peruano en la escuela* (Elena Izcue, Perú, 1926) y el *Silabario de la decoración americana* (Ricardo Rojas, Argentina, 1930) fueron publicaciones que sustentaron el interés por las tradiciones autóctonas con el objetivo de conformar una identidad americana. La moda, los objetos de decoración o el mundo de las artesanías se convirtieron en soportes fructíferos donde experimentar estos intercambios. Por ejemplo, este interés por la conformación de una identidad en el campo de la vestimenta se tradujo en la militante posición de Diego Rivera quien encontró en su mujer, Frida Kahlo, la mejor modelo para este cometido. A instancias suyas, Kahlo comenzó a vestirse como tehuana —traje típico del istmo

Madrid, Kliczkowski, 1998; ANKST, Mikhail y CHERNEVICH, Elena: *Diseño gráfico soviético. Años 20*. Barcelona, Gustavo Gili, 1989 y FIEDLER, Jeannine y FEIERABEND: Peter, *Bauhaus*. Madrid, Könemann, 2000.

⁸ El emblemático caso de Xul Solar es desplegado en ARMANDO, Adriana y FANTONI, Guillermo: "El mundo andino en la obra de Xul Solar", en *Separata* <De viajes y regresos>. Año I, N° 1, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, marzo de 2001, pág. 12-21.

⁹ Al respecto, consultar AA.VV.: catálogo exposición *Matisse, His Art and His Textiles: The Fabric of Dreams*. London, Royal Academy of Arts, 2004.

de Tehuantepec—, un conjunto que no era estrictamente prehispánico sino que resultaba de la confluencia entre ambas culturas. En palabras de Rivera “la ropa clásica mexicana ha sido hecha por gente sencilla para gente sencilla” y “Las mexicanas que no quieren ponérsela, no pertenecen a este pueblo, sino que dependen, en sentimiento y espíritu, de una clase extranjera a la que quieren pertenecer, concretamente la clase poderosa de la burocracia americana y francesa.”¹⁰ Siguiendo la misma línea, se pueden mencionar los juguetes del uruguayo Joaquín Torres García quién en su estadía en Cataluña, además de orientar sus intereses hacia la pintura clásica, abordó el campo de las artesanías.¹¹ La peruana Elena Izcue constituye otro caso sumamente atractivo a partir de sus diseños textiles para la confección de piezas indumentarias que tomaban como fuente de inspiración, aunque siempre transformados y adaptados, motivos provenientes de las culturas Nazca y Paracas y gamas cromáticas de los estilos costeños de Chancay y Chimú. Su labor se destacó en la gran capital de la moda donde trabajó para la tradicional *maison* Worth, representativa de la tradicional alta costura francesa, quien llegó a dedicarle una vidriera entera a sus creaciones bajo el título “Art Péruvien – Mademoiselle Izcue”.¹² Por último, los objetos decorativos de Alfredo Guido representaron el ideario de Ricardo Rojas en cuanto a que el artista y su obra debían estar condicionados “por la tierra, la raza y la civilización a la que pertenece.” En sintonía con estos preceptos, Guido trabajó con elementos iconográficos prehispánicos en biombos, vajillas, cerámicas y ponchos que aparecían con el rótulo de calchaquíes.¹³

Los pecados de Eva

¹⁰ En KETTENMANN, Andrea: *Frida Kahlo. 1907- 1954. Dolor y pasión*. Köln, Taschen, 2003 [1992], pág. 26 y 27. Inicialmente esta declaración de Diego Rivera apareció publicada en “Fashion Notes”, en *Time*. Nueva York, 3 de mayo de 1948, pág. 33 y 34.

¹¹ Valerie Fletcher sostiene que “Este nuevo entusiasmo por la modernidad, combinado con su creencia en la unificación de las bellas artes y las artes aplicadas, llevó a Torres-García a diseñar juguetes transformables.” FLETCHER, Valerie: *Joaquín Torres-García. Intercambios del modernismo*, Washington, 1992, pág. 103 y 104.

¹² MAJLUF, Natalia y WUFFARDEN REVILLA, Luis Eduardo: catálogo exposición Elena Izcue. El arte precolumbino en la vida moderna. Lima, MALI/Fundación Telefónica, 1999, pág. 116.

¹³ En este sentido, es ejemplificador el viraje estético que se produjo en *La revista de “El Círculo” de Rosario* que adquirió, bajo la dirección de este artista y de Lemmerich Muñoz, el tópico americanista. La propuesta estética e ideológica de esta publicación es profusamente desplegada en ARMANDO, Adriana: “Entre los Andes y el Paraná: La Revista de «El Círculo» de Rosario”, en *Cuadernos del CIESAL*. Año 4, N° 5, Universidad Nacional de Rosario, Segundo Semestre, 1998, pág. 79-88.

La moda constituye un campo propicio para analizar las contradicciones del peronismo que ejercía el poder en el momento en que Fridl Loos producía sus prendas, ya instalada en la Argentina y después de huir con su marido del clima hostil que desembocó en la Segunda Guerra Mundial.

“Mi gran pecado es que me gustan los trapos”¹⁴ le dijo Evita a Liliana Lagomarsino de Guardo, esposa del presidente de la Cámara de Diputados durante la primera presidencia de Perón y dama de compañía durante su viaje a Europa en 1947. Un año fundamental por varios motivos, en esa fecha Christian Dior lanzó la *Línea corola*, más conocida como “New Look”,¹⁵ y Eva Perón comenzó a vestirse con las prendas más representativas de la alta costura francesa realizadas en *maisons* que disponían de maniqués con sus dimensiones para enviarle los conjuntos confeccionados a medida.¹⁶ Las críticas a su imagen, esgrimidas por alta burguesía argentina, clientela “natural” de este tipo de prendas y accesorios, evidenciaron el recelo por el veloz ascenso social de una actriz devenida en primera dama. Fue tal la sensación que produjo en su recorrido europeo que la revista *Time* le dedicó un número donde se la veía exultante, al extremo que el autor de la nota principal, a pesar de no disimular su antipatía, no pudo evitar “expresar su sorpresa ante las muestras de afecto que le tributaba el pueblo español y el impacto que tenía su figura en todos los países que recorría.”¹⁷ Las demostraciones de cariño se correspondían con la decisión de desafiar el boicot impulsado por Naciones Unidas que consistía en brindar al gobierno del dictador Francisco Franco cómodas condiciones crediticias para disponer de varias toneladas de cereal y paliar la crítica situación alimentaria de su país. Imágenes conmovedoras de la Plaza Mayor recorrieron los cines del mundo, en ellas se ve el discurrir de cientos de españoles rindiéndole honores a la joven figura de Eva que, con veintiocho años, se diferenciaba notoriamente de las otras mujeres a partir de un estilo más fresco y desenfadado. Particularmente, conmueven las escenas donde recibe un afectuoso regalo constituido por los trajes de cada provincia depositados “en las gentiles manos de la esposa del Primer Magistrado argentino”.¹⁸ Los accesorios que comple-

¹⁴ ROSANO, Susana: *Rostros y máscaras de Eva Perón*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pág. 70.

¹⁵ El estilo presentado por el modisto se convertiría en la tendencia dominante al evidenciar un fuerte contraste respecto a las prendas austeras derivadas de la crisis de la guerra. La opulencia de muchos de sus diseños, que pueden articularse con la expansión del consumo impulsada por el Plan Marshall, puede verse en MARTIN, Richard and KODA, Harold: *Christian Dior*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1996.

¹⁶ SAULQUIN, Susana: *Historia de la moda argentina. Del miriñaque al diseño de autor*. Buenos Aires, Emecé, 2006, pág. 127.

¹⁷ NAVARRO, Marysa: *Evita*. Buenos Aires, Edhasa, 2009, pág. 178.

¹⁸ FOXÁ, Agustín de: catálogo exposición *Trajes de España: colección María Eva Duarte de Perón*. Buenos

taron el singular obsequio eran pañuelos, ropa interior y joyas que demostraban la minuciosa artesanía en la confección de las prendas, las inscripciones talladas y los mensajes de agradecimiento primorosamente bordados. Al llegar a la Argentina, los conjuntos se exhibieron en el Museo Nacional de Arte Decorativo –hoy, Museo de Arte Español Enrique Larreta– donde fueron admirados por ciento cincuenta mil personas. El texto del catálogo destacó la vigencia de estas prendas en la medida que eran trajes “antiguos, pero al mismo tiempo, tan modernos, que sus mangas, sus azabaches, sus corpiños, se incorporan y orientan las modas de nuestros días.”¹⁹ Es importante señalar que muchos detalles de estas piezas sirvieron de referencia para los modistos más reconocidos de la época y tanto Dior, uno de los preferidos de Evita, como el español Cristóbal Balenciaga, se inspiraron en ellos y en diversos períodos de la historia para sus nuevas colecciones.²⁰

Un análisis de este hecho conduce a reflexionar sobre la importancia de la ropa de Eva Perón quien, siendo “amada por su obra y por la manera en que la representaba”²¹, se constituyó en un eslabón más de la cadena que la unió con sus queridos descamisados, que veían en ella a la abanderada de los humildes. El poder de su imagen se relacionó bastante con su pasado en el mundo del espectáculo, allí adquirió las herramientas que desplegó excepcionalmente en sus funciones de Primera Dama al otorgarle una inédita visibilidad respecto a otras mujeres que desempeñaban las mismas funciones. De esta forma integró un juego de representaciones, una “lógica de la distinción” en el campo de la imagen personal que se convirtió en tierra fértil para la disputa de una parcela de poder simbólico.²²

Quizás por eso, y para diferenciarse de lo que representaba el “mal gusto” de Evita,²³ un sector de la burguesía ilustrada eligió las prendas de líneas austeras, inspiradas en culturas originarias del noroeste argentino, que realizó Fridl Loos cuando se instaló en la Argentina. Ella, como muchos otros, llegó al país huyendo de la avanzada fascista en Europa que produjo desplazamientos masivos y convirtió al país, desde los años 30, en el refugio de contingentes de españoles que huían de la guerra civil desatada en su tierra y de judíos de distintas

Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo/Comisión Nacional de Cultura, 1948, pág. 7.

¹⁹ *Ibíd.* Pág. 8.

²⁰ Este aspecto en Balenciaga es analizado especialmente en el capítulo “Historicismo y arte en París”, en ARZALLUZ, Miren: *Cristóbal Balenciaga. La forja del Maestro (1895-1936)*. Donostia-San Sebastián, Nerea, 2010, pág. 194-213.

²¹ SARLO, Beatriz: “Belleza”, en *La pasión y la excepción*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pág. 81.

²² BOURDIEU, Pierre: “Lógica de la distinción”, en CROCI, Paula y VITALE, Alejandra (comp.): *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado de la moda*. Buenos Aires, La marca, 2000, pág. 55-59.

²³ ROSANO, Susana: *op. cit.* pág. 73.

nacionalidades expulsados por los horrores del nazismo.²⁴ De éste último grupo se destacaron en el campo cultural argentino la fotógrafa Grete Stern, la pintora Gertrudis Chale, el grabador Clement Moreau y la bailarina Renate Schottelius, entre otras figuras. Es sugestiva la operación de muchos de estos artistas al dirigir sus miradas hacia el interior del país rescatando las expresiones culturales de sus habitantes. Una estrategia que en Rosario puso en práctica el Grupo Litoral, cuyos integrantes ejercieron una sutil resistencia contra el régimen peronista combinando temáticas regionales y formas modernistas.²⁵

El sector de la indumentaria también se vio beneficiado por la llegada de muchos hombres y mujeres que abrieron sus negocios, ganándose un lugar de reconocimiento a partir de la calidad de sus oficios: rusos, españoles, vascos y austríacos produjeron una eclosión que renovó el panorama de las casas de modas de Buenos Aires.²⁶

Sedas y cuero

Nacida en Viena a comienzos del siglo XX, Fridl Steininger fue conocida por el apellido de su marido, el arquitecto Walter Loos. La pareja llegó al país en 1940 luego de un periplo que incluyó ciudades como Londres y Nueva York hasta que finalmente desembarcaron en la Argentina. Lidy Prati recuerda que "provenían de una cultura europea que había sido amputada brutalmente por el nazismo" y que se habían formado en "una Viena efervescente de creatividad y de innovación" y, a pesar de no haber sido parte de la Bauhaus, habían asimilado su influencia porque estaban siempre abiertos a lo nuevo.²⁷ Es necesario recordar que, desde comienzos del siglo XX, funcionó formalmente en la capital austríaca la concepción modernista de obra de arte total a través de los talleres vieneses, que incluían un departamento abocado al diseño de prendas y estampados en consonancia con los ideales de sus miembros y del círculo que los rodeaba. Tenían una clientela "liberal, con frecuencia judía y abierta a las nuevas ideas, que se hacía construir una casa por Josef Hoffman, encargaba la decoración interior a la Wiener Werkstätte, pedía a Gustav Klimt que hiciera el retrato de la señora y a

²⁴ SCHWARZTEIN, Dora: "Entre la tierra perdida y la tierra prestada: refugiados judíos y españoles en la Argentina", en Devoto, Fernando y Madero, Marta (dir.): *Historia de la vida privada en la Argentina. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Tomo 3, Buenos Aires, Taurus, 1999, pág. 111-139.

²⁵ FANTONI, Guillermo: *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*. Rosario, Homo Sapiens, 1997.

²⁶ SAULQUIN, Susana, *op. cit.* pág. 118-125.

²⁷ PEREYRA IRAOLA, Susana: "De Viena a Buenos Aires: Testimonios", en AA.VV., catálogo exposición *Fridl Loos*. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2000, pág. 6.

Emilie Flöge que le creara un vestido.”²⁸

Fridl Loos se formó en ese contexto y, luego de egresar de la Escuela de Artes de Viena, abrió un negocio con una socia que se encargaba del taller. De sus inicios recordaba que a pesar de ser muy joven había trabajado mucho y que tuvo clientes como Hedy Lamarr, “a quien le hice modelos para el cine y la vida privada.”²⁹ Loos continuaba la tradición de los grandes creadores de principios de siglo que vistieron a las actrices famosas de la época porque ellas pautaban la moda y el escenario resultaba la vidriera ideal para exhibir las prendas.³⁰ Con la aparición del cine, las actrices amplificaron su influencia y Fridl Loos supo aprovechar este fenómeno eligiendo estrellas para promocionar sus diseños: Lana Turner y a Helena Rubinstein, entre otras personalidades internacionales, vistieron sus diseños.³¹

La relación con Hedy Lamarr se remontaba a su primer local en Viena. Allí realizó novedosos diseños utilizando cueros para vestidos adherentes y la aplicación de estampados que imitaban las pieles de animales salvajes como la cebra y el leopardo. Como resultado, estas prendas reunían elementos que podían resultar contradictorios pero que terminaban generando resultados sumamente particulares. Gráciles siluetas de los años 30, confeccionadas con materiales rígidos como el cuero denotaban cierta agresividad. Esto evidenciaba una dosis de extrañamiento que podía vincularse a los fructíferos intercambios del surrealismo con la moda, especialmente, a partir de las extravagantes creaciones de Elsa Schiaparelli. Dos modelos de Fridl Loos permiten advertir estas combinaciones singulares, por un lado, un vestido de formas delicadas realizado en cuero negro, por el otro, un conjunto de dos piezas donde combinó zonas lisas y otras con textiles que imitaban el pelaje de una cebra. Equilibraba estos arriesgados diseños con prendas clásicas. Por ejemplo, un vestido drapeado de color blanco evidencia la admiración que sentía por Mme Grès, una diseñadora reconocida por recuperar en sus prendas la estética de la Antigua Grecia. Varias décadas después Loos afirmaba que “Alix Grès es la única que mantiene un nivel, es una artista cabal y maneja los colores como nadie.”³² La referencia no es casual en la medida que, además de ser una diseñadora que trabajaba desde una noción artística el cuerpo humano —había querido ser escultora y sus pa-

²⁸ BRANDSTÄTTER, Christian: *op. cit.* pág. 12. “El departamento textil tenía como objetivo crear diseños que fueran modernos pero que conservaran la calidez de los productos artesanales.” FUKAI, Akiko (ed.): *Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX. La colección del Instituto de la Indumentaria de Kioto.* Köln, Taschen, 2003, p. 464.

²⁹ PEREYRA IRAOLA, Susana: “De Viena a Buenos Aires: Testimonios”, *op. cit.* pág. 6.

³⁰ SEELING, Charlotte (ed.): *Moda. El siglo de los Diseñadores 1900-1999.* Barcelona, Könemann, 2000, pág. 49.

³¹ LESCANO, Victoria: *Followers of Fashion. Falso Diccionario de la Moda.* Buenos Aires, Interzona, 2004, pág. 19.

³² “Moda. Inimitable Fridl Loos” en *Panorama*, año VIII, n° 198, Buenos Aires, 9 de febrero de 1971, pág. 43.

dres no la dejaron, por eso se dedicó a la moda—, compartía con ella el gusto por las prendas de inspiración étnica hechas a partir de cortes simples y geométricos.³³

Entre fines de los años 30 y comienzos de la década siguiente, Fridl Loos introdujo recurrentemente la geometría por medio de la combinación de estampados en conjuntos que combinaban lunares, rayas y espigados en prendas construidas con un *patchwork* de variantes textiles. Adhiriendo a la austeridad impuesta por la Segunda Guerra Mundial, realizó prendas que sintetizan otra faceta de su estilo y por el cual siempre sería reconocida: novedosos diseños textiles y prendas de líneas simples. Un estilo que puede remontarse al contacto de muchos artistas de vanguardia con manifestaciones culturales de América en función de los motivos no figurativos desarrollados por algunas culturas prehispánicas. Un ejemplo paradigmático en este sentido lo representa Anni Albers quien junto a su marido, Josef Albers, había realizado más de catorce viajes por Latinoamérica que nutrieron sus creaciones.³⁴

Al poco tiempo de llegar a la Argentina, Walter y Fridl Loos realizaron un viaje por noroeste argentino que impactó fuertemente en su labor. Felisa Pinto explica que “A partir de allí la forma del poncho salteño es generadora de la mayoría de sus colecciones” por su simplicidad y caída sobre el cuerpo. Esta forma se tornó en la base de múltiples diseños “confeccionados en cualquier materia y color”, inclusive para la confección de “atuendos de coctel o noche, en jersey de seda roja, con bandas y flecos negros, inspirados en los usados por los gauchos de Güemes.”³⁵ Podemos inferir que en la foto de Tilda Thamar que había impactado a Mary Tapia, la actriz viste uno de estos diseños, sobre todo, si también eligió varios ponchos³⁶ para una sesión fotográfica durante el Festival de Cine en Cannes de 1953. En la primera imagen, Thamar corre por un muelle de la rivera francesa hacia el fotógrafo que la retrata, en la otra, juega a filmar al actor Kirk Douglas mientras ambos son fotografiados. Es posible pensar que estas prendas se incorporaron al guardarropa femenino para ser usadas en ocasiones ligadas al ocio y el tiempo libre: dos bocetos del año 1940 contribuyen a esta interpretación. En uno se ve un figurín femenino vestido con bombachas batarazas, una camisa blanca de manga corta y un pañuelo anudado al cuello, bautizado como *Gauche for the beach*.³⁷ La otra

³³ Un pequeño esbozo de su carrera se encuentra en SEELING, Charlotte (ed.): *op. cit.* pág. 160 y 161.

³⁴ Esta experiencia fue motivo de una muestra que destacó la importancia que tuvieron esos viajes y cómo repercutieron en sus obras: AA.VV.: catálogo exposición *Anni y Josef Albers. Viajes por Latinoamérica*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y The Josef and Anni Albers Foundation, 2006.

³⁵ PINTO, Felisa: “Menos es más”, en AA.VV.: *Fridl Loos, op. cit.* pág. 23.

³⁶ Un exhaustivo análisis de estas prendas regionales, entre otras, se encuentra en ASSUNÇÃO, Fernando O.: *Pilchas Criollas*. Buenos Aires, Emecé, 2000 [1975].

³⁷ Hacia fines de la década del 60 y comienzos de los años 70 confluyen el grupo de diseñadores que trabajaron a partir de la búsqueda de una moda “nacional” y las propuestas de Paco Jamandreu y Ho-

creación parece completar el binomio ya que responde a la silueta femenina de la década a través de una línea austera, de hombros prominentes y cintura marcada pero remitiendo a la indumentaria propia de la paisana, sobre todo si se advierte la falda plisada con pequeños motivos estampados. Para fines similares la revista *El Hogar* había propuesto a comienzos de la década del 30 una moda nacional:

*Originalidad y buen gusto ajustándose a diseños como los que El Hogar ofrece, que son típicamente americanos –calchaquíes, incaicos, etc.–. Esto, además de proporcionar a nuestras playas una nota de color nunca vista, nos pondría, acaso en situación de poder dictar la moda. Todo lo que tiene de originalidad y tradición despierta el interés extranjero. Bastémonos por una vez a nosotros mismos y hagamos de nuestras playas lugares en que, a la alegría de la expansión y del descanso, se una aquella otra que sólo pueden dar lo legítimo del color y lo autóctono de la línea.*³⁸

Los colores de la tierra

El viaje que el matrimonio Loos realizó por el noroeste produjo una torsión en su estilo indumentario y supuso una filiación estética con las prendas y materiales usados por los lugareños de esas provincias: “en un «safari» por Salta y Jujuy, –escribe Victoria Lescano– Fridl se apropió de las telas de barracanes y ponchos con las que bocetó colecciones para la tienda Neiman Marcus de Nueva York.”³⁹ Como a otros tantos creadores europeos y latinoamericanos, las expresiones prehispánicas y las fusiones provenientes del mundo criollo le produjeron una gran fascinación y en función de esas preferencias utilizó semillas, cuero y cerámica para sus accesorios y los colores tierra junto al negro en “sus colecciones de alta costura influidas por la estética criolla.”⁴⁰

La proximidad de Fridl Loos con figuras del movimiento abstracto argentino de la década del 40 sugiere búsquedas compartidas en el campo de la creación. Un boceto temprano, de los años 20, evidencia el tratamiento geométrico con que abordaba la indumentaria.⁴¹ La construcción de las prendas se hallaba atravesada por formas constructivistas similares a

race Lannes que apuntaron específicamente a la figura del gaucho y que fueron reconocidos en Estados Unidos por sus prendas inspiradas en ese atuendo. SAULQUIN, Susana: *op. cit.* pág. 159, 161 y 169.

³⁸ “Propia y original en la playa”, en *El Hogar*. Buenos Aires, 25 de noviembre de 1932, s/p.

³⁹ LESCANO, Victoria: *op. cit.* pág. 19.

⁴⁰ PINTO, Felisa: “Menos es más”, *op. cit.* pág. 23.

⁴¹ Este aspecto puede verse claramente en el diseño que viste el figurín por el cual fue admitida en el taller de arte dirigido por Josef Hoffman, reproducido en AA.VV.: *Fridl Loos*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2000, pág. 30.

las perseguidas por la Bauhaus y las vanguardias rusas⁴² y, en función de estos cruces entre estructuras geométricas y diseños populares, Felisa Pinto estableció una coordenada precisa al señalar que “Fridl Loos inauguró en la moda una suerte de eje Viena-Weimar-NOA”⁴³ con sede en Buenos Aires pero convirtiendo al norte del país en un reservorio de formas y materiales que permitió la integración de nuevas estéticas con elementos de la cultura popular. El noroeste fue visitado por la pareja varias veces, una foto de los años 60 muestra a Walter Loos con un poncho al hombro delante de un paisaje escarpado de montañas rocosas. La fusión de estéticas novedosas y elementos autóctonos en las prendas de Fridl Loos también puede analizarse en las imágenes de sus salones de moda, decorados por su marido.⁴⁴

En 1971, momento en que el estilo *folk* es revalorizado y se masifica, una nota de prensa la calificó como “La única creadora original de la moda argentina”,⁴⁵ relato que evidentemente no reparaba en los diseñadores jóvenes que trabajaban en la misma vía. Paradójicamente, pocos años después, durante el apogeo de esa estética que pregonaba las conexiones con el pasado, Fridl Loos cerró su local y continuó su actividad artística realizando fotogramas con los que había experimentado nuevas formas de estampados para sus prendas.⁴⁶ Imágenes que revelan el rigor de oficio de sus años de formación en Viena y la continuidad de valores plásticos que sostuvo en toda su producción. Su testimonio así lo evidencia: “Me gusta la línea pura, la simplicidad, sin recortes ni pequeñeces que me fastidian” porque “el lujo me parece una vulgaridad” y “todo lo folklórico del mundo tiene una cosa que perdura, pureza.”⁴⁷

⁴² En el caso de Rusia, Briony Fer plantea la atracción de algunos artistas que a principios de 1910 “se habían interesado por diferentes formas y técnicas del arte popular [...] Se consideraba que la característica formal básica de la cultura campesina era su geometrismo [...] Los elementos geométricos del arte popular fueron asimilados por los artistas abstractos y reafirmados en los diseños de telas que realizaron Stepanova y Popova a principios de los años 20” FER, Briony, BATCHELOR, David y WOOD, Paul: *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid, Akal, pág. 123.

⁴³ PINTO, Felisa: “Menos es más”, *op. cit.* pág. 23.

⁴⁴ PISARIK, Sonja: catálogo exposición *Walter Loos, Fridl Loos, Herman Loos. Paraíso argentino*. Viena, Architekturzentrum Wien / Verlag Holzhausen, 2006.

⁴⁵ “Moda. Inimitable Fridl Loos”, *op. cit.* pág. 43.

⁴⁶ Chunchuna Villafañe, quien la conocía, relata su visita al departamento “donde líneas modernistas se abrigan en carpetas de *patchwork*”, allí, un año antes de morir Fridl Loos le dijo: “A mi edad, ahora que uso un bastón para caminar, hablar de moda me aburre [...] prefiero seguir experimentando con mis fotogramas.” LESCANO, Victoria: “El South American Way of Life”, *RADAR, Página 12*, 30 de julio de 2000, pág. 14.

⁴⁷ “Moda. Inimitable Fridl Loos”, *op. cit.* pág. 43.