
TRANSMISIÓN DE UN SABER CORPORAL: ARRAIGO ARTÍSTICO EN LA MODA DE AMBERES Y SU EDUCACIÓN DESDE UNA MIRADA ESCULTÓRICA

Abián González Francés

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. Dpto. Escultura y de Arte y Tecnología

Resumen: La moda experimental o de vanguardia ha sido reconocida por cuestionar algunas convenciones en torno al cuerpo y su acercamiento a modos propios del arte contemporáneo. Esta investigación aborda dicha relación fijando la atención en el caso de Amberes, como lugar que desde la década de 1980 hasta la actualidad sigue exportando creadores y creadoras con visiones singulares alabadas por la escena internacional. Dentro de este contexto, el artículo analiza el origen de la moda entendida como arte y su transmisión pedagógica en el Departamento de Moda de la Real Academia de Bellas Artes de Amberes. La intención que subyace en todo el texto es la de tratar de hallar posibles puentes entre un saber corporal desde la moda y un saber corporal desde la escultura contemporánea, atendiendo a algunos acercamientos y conexiones ya existentes.

Palabras clave: ARTE Y MODA; CUERPO; MODA EXPERIMENTAL; ESCULTURA; EDUCACIÓN EN ARTE; AMBERES (BÉLGICA)

TRANSMISSION OF A BODILY KNOWLEDGE: ARTISTIC ROOTS IN ANTWERP FASHION AND EDUCATION FROM A SCULPTURE GAZE

Abstract: Experimental or avant-garde fashion has been recognized for both questioning some conventions around the body and approaching to modes characteristic of contemporary art. This research addresses this relationship by focusing on the case of Antwerp, as a place that from the 1980s to the present continues to export creators with unique visions praised by the international scene. Within this context, the article analyzes the origin of this understanding of fashion as an art and its pedagogical transmission in the Fashion Department of the Royal Academy of Fine Arts in Antwerp. The intention underlying the entire text is to find possible bridges between the bodily knowledge in fashion and the bodily knowledge in contemporary sculpture, taking into account some already existing approaches and connections.

Keywords: ART AND FASHION; BODY; EXPERIMENTAL FASHION; SCULPTURE; ART EDUCATION; ANTWERP (BELGIUM)

González Francés, Abián. 2025. «Transmisión de un saber corporal: Arraigo artístico en la moda de Amberes y su educación desde una mirada escultórica». *AusArt* 13 (1): xx-xx. <https://doi.org/10.1387/ausart.26962>

1. Arraigo artístico en la moda de Amberes

Amberes tiene la particularidad de haber creado un sello distintivo en cuanto a la profusión de diseñadores y diseñadoras de moda dentro del circuito internacional durante más de cuatro décadas. La ciudad belga, a diferencia de las principales capitales como París, Londres, Milán o Nueva York, alcanzó un reconocimiento destacado prescindiendo del modelo habitual de las semanas de la moda. En su lugar se promovieron grandes eventos culturales que asentarían una concepción de la moda como expresión intelectual y cultural, como la celebración de la Ciudad de la Cultura Europea en 1993. Este evento «mostraba una clara intención por alinear la ciudad de Amberes a una atmósfera multicultural y al arte contemporáneo» (Gimeno Martínez 2007, 2455), contando con una comisión específica de moda liderada por Linda Loppa, figura clave en el impacto de la moda de Amberes.

Casi una década después se celebra Mode2001 Landed-Geland, desarrollándose un discurso expositivo en torno al cuerpo, el arte contemporáneo y la función de la moda a lo largo de la historia. Durante esos años, se pusieron en marcha otra serie de iniciativas como Vitrine (1998-2000) donde se mostraban creaciones de moda en forma de instalaciones artísticas en distintos escaparates de la ciudad, y el encargo en el año 2000 al diseñador Walter Van Beirendonck de los uniformes del personal público más visible del ayuntamiento (mantenimiento urbano, jardines y recogida de basura), uniendo el diseño de moda a la vida cotidiana y el entorno urbano, propiciando a su vez la moda de autor como un bien cultural y un interés turístico. Como apunta Javier Gimeno (2007, 2453), «las creaciones de los diseñadores de Amberes se publicitan como productos de vanguardia, y por lo tanto, como productos con un acercamiento individual e intelectual a la moda, de manera similar a como se hacía con los artistas».

Todo este proceso de capitalización cultural alcanza su punto álgido con la apertura de Mode Natie en 2002, un edificio multifuncional en el centro de Amberes que albergará las sedes del Museo de Moda MoMu, el Instituto de Moda de Flandes IFC y el Departamento de Moda de la Academia de Bellas Artes, monumentalizándose la relación de la moda con la ciudad, tal y como señala Marco Pecorari (Brajato 2023, 86).

Esta nueva identidad de la ciudad asociada a la moda no hubiera sido posible sin la irrupción del conocido grupo de diseñadores y diseñadoras *6+1 de Amberes*, su vinculación a la ciudad, su reconocimiento por parte de la escena internacional y la colaboración de otros agentes culturales. Marina Yee, Dirk Bikkembergs, Walter Van Beirendonck, Dirk Van Saene, Dries Van Noten y Ann Demeulemeester lograron la atención de la prensa internacional especializada a partir de la participación conjunta en el British Designer Show de Londres en 1986 y 1987, desfilando posteriormente en París, donde Martin Margiela acababa de romper con algunas de las convenciones más establecidas del momento con el desfile en el Café de la Gare en el verano de 1988. Margiela ha sido considerado el componente +1 por formar parte

del grupo durante los años de formación (1976-1982) en el Departamento de Moda y su relevancia como diseñador en los años posteriores pese a no haber participado en los viajes a Londres.

Los 6+7 se caracterizarían por su ambición y su compromiso, siendo «siete estudiantes con gran capacidad de trabajo, prácticamente aislados del resto de estudiantes» (Van Godtsenhoven 2013, 70). Durante estos años de formación, según cuenta Beirendonck (en Van Godtsenhoven 2013, 71) asistían a desfiles y organizaban viajes para conseguir prendas de diseñadores (París, Londres, Milán y Florencia), abriéndose a los movimientos que se estaban dando en la moda internacional: el auge de la moda italiana (Armani, Versace, Fiorucci) en contraste con la estética punk procedente de Londres (Westwood), el descaro de nuevos nombres en las pasarelas de París (Gaultier, Montana, Mugler) que subvertían la imagen glamurosa y lujosa predominante llevando sus planteamientos hacia el exceso y la parodia; y la moda japonesa que se presentaba en París desde principios de la década de 1980 (Yamamoto, Kawakubo), influencia clave con la que se relaciona habitualmente a la moda belga, denominándolos espíritus afines por cuestionar activamente la concepción habitual de la prenda, ampliando los límites del cuerpo. De esta manera,

el glamour fue sustituido por la singularidad. La producción en masa dio lugar a la individualidad. Estos diseñadores, siendo de dos generaciones y culturas diferentes, se expresaron libremente contribuyendo al surgimiento de una 'nueva' estética y consolidaron la idea de la moda como una forma de arte por derecho propio (Becho 2018, 141).

El cuerpo bajo estos impulsos creativos ya no tendría como objetivo principal embellecerse, sino resultar interesante, atrevido, divertido o desafiante. Lo carnavalesco entra en escena (mientras la abyección reina en el arte contemporáneo) y progresivamente también lo hará la deconstrucción en moda con «asimetrías, desgarros, bordes, deshilachados, nudos y dobladillos desiguales» (Becho 2018, 141) que daría lugar a una *esculturización* de la prenda, subvirtiendo la relación habitual entre cuerpo y prenda de los métodos clásicos de patronaje. La moda experimental pondría en cuestión «las siluetas, la construcción, los materiales y los modos de presentación» (Granata 2016, 4). Asumirán como parte del diseño la construcción de una atmósfera en consonancia con la vestimenta propuesta, ligando la moda a la instalación artística y las prácticas performativas.

Los belgas son conocidos por sus presentaciones excéntricas que inevitablemente provocan asombro y reflexión. Detrás del espectáculo hay una visión crítica del sistema de la moda con sus viejas jerarquías y 'etiqueta' obsoleta" (Florence Müller, en Vervaeren 2015, 122).

Esta vertiente artística conllevaría un compromiso con la visión personal, que los 6+7 supieron utilizar para fortalecer la idea de un grupo reconocible en su posicionamiento, aunque con estilos marcadamente diferenciados. El arte había entrado en la Academia durante sus años de formación, y según declara Dries Van Noten (Van Godtsenhoven 2013, 69), ocurrió de la mano de

Walter Van Beirendonck y su relación con artistas ligados a la performance y al movimiento punk, abriendo las puertas al cuestionamiento de lo establecido mediante desfiles a modo de *happenings*, a recursos *do it yourself* que darían lugar a un acercamiento al diseño desde la experimentación material.

La estrecha vinculación con el arte queda patente en la trayectoria de estos creadores: Martin Margiela después de abandonar su carrera en la moda en 2008 realiza exposiciones de arte contemporáneo que inciden en preocupaciones similares a las trabajadas en moda; Dirk Van Saene ha desarrollado un trabajo en cerámica y escultura con la incorporación de textiles en sus obras; Marina Yee después de renunciar tempranamente a trabajar en la industria de la moda, ha desarrollado paralelamente sus creaciones en moda y sus creaciones en pintura.

Además de estas apuestas que se insertan directamente en el ámbito del arte contemporáneo, la relación de los 6+7 con la creación artística puede entenderse como una inclinación a dialogar con campos externos a la moda para encontrar y desarrollar su visión personal: actitudes que provienen de la música (Demeleeuster), la conexión entre muñecos, cómics, máscaras tribales y el *body art* (Beirendonck), pintura y estampación textil (Van Noten). Hirofumi Kurino, fundador del grupo textil United Arrows y considerado una de las personas más influyentes de la industria de la moda, preguntado por la repercusión de estos diseñadores y diseñadoras en el periódico belga *De Standaard* en 1999, afirma que, a pesar de ser muy diferentes entre sí, saben encontrar en sus colecciones

un buen equilibrio entre fantasía y realismo. Muchos otros diseñadores ponen mucho énfasis en lo artístico. Sin embargo, no te vistes de arte. Los belgas saben que lo artístico y lo realista pueden casar bien. Esto y su respeto por la tradición los mantiene en lo más alto (en Debo & Bruloot 2007, 163).

2. Método pedagógico del Departamento de Moda

Algunas personas nos critican por no pensar en términos comerciales. Estoy convencida de que hay que desarrollar la confianza que tienen los diseñadores/as en sí mismos/as. Hay que alentarles a probar cosas y empujarles a llevarlas al límite de lo posible. Pueden aprender a lidiar con las limitaciones más adelante (Linda Loppa¹).

Los 6+7 se graduaron entre 1980 y 1981 en un momento en el que el Departamento estaba a punto de sufrir un cambio en la dirección pasando de un modelo basado en el seguimiento de ideales de belleza clásicos y armónicos, de influencia parisina y tintes burgueses de Marie Prijot (desde la creación del Departamento en 1963 hasta 1982), al modelo rupturista propuesto por Linda Loppa basado en la búsqueda de la expresión personal y la experimentación que aún hoy, con la dirección de Walter Van Beirendonck (desde 2007 hasta 2022) y de Brandon Wen (desde 2022 hasta la actualidad) suponen la base educativa de la escuela de Amberes.

La estructura de los estudios en el Departamento de Moda comprende tres años de grado y un último año de máster orientado al desarrollo de una colección individual, que se considera el momento en el que se ha alcanzado una visión propia. En este último estadio se ofrecen diferentes talleres y asesoramiento profesional. De esta manera, la posición académica frente al mercado queda compensada con un último giro de adaptación del espíritu artístico y experimental a la realidad profesional. Como explica Beirendonck, «las puertas se abren fácilmente gracias a la fama internacional de la que disfruta la Academia» (en Clincke 2015, 98). La escuela cuenta con una gran mayoría de estudiantes extranjeros, sin embargo, se basa en un modelo cerrado sin programas de intercambio ni programa de prácticas. Esta calibración entre la intensidad de los estudios a nivel local y las aspiraciones internacionales genera un gran sentido de comunidad y un orgullo de pertenencia, así como una estructura pedagógica que conduce desde la transgresión de límites hasta la socialización de la visión propia «para no solo objetivar la propia identidad sino también para producir relaciones intersubjetivas entre propiedades estéticas y el propio sujeto» (Nicewonger 2011, 140).

2.1. Ejercitar lo personal

La tarea de las *Color cards* es quizás la pieza clave dentro del entorno académico que perpetúa el entendimiento de la moda como arte. El ejercicio se lleva a cabo desde el primer año, actuando como medida de contraste frente a posibles concepciones previas acerca de la creación, y acompañará a los diseñadores y diseñadoras a lo largo de todo su desarrollo. Las *Color cards* ponen en evidencia la importancia de la investigación visual y material para marcar una diferencia en la práctica del diseño, indagando en realidades externas, como vestimentas históricas, manifestaciones artísticas o culturales, y estéticas asociadas a la mitología, la etnografía, la cultura visual o el entorno natural. Aunque se parte de fotografías ajenas, de modo similar a la práctica extendida en la industria cultural del *moodboard* (método de localización de inspiraciones a través de la realización de un panel de imágenes), el objetivo de este ejercicio se diferencia de este último en la implicación personal que se exige. A través de la recolección, manipulación y transformación de esas imágenes de inspiración se somete a los y las estudiantes a un proceso de creación basado en:

- 1) El reconocimiento de los propios intereses atendiendo a la capacidad de ciertas imágenes de despertar un estado afectivo particular. El equipo de docentes hace hincapié en encontrar imágenes especialmente potentes, inspiradoras, para favorecer un proceso de autococonocimiento donde se enfrentan a por qué les interesa aquello que les interesa, encontrando respuestas que son hallazgos estéticos y generarán a su vez nuevas preguntas. Las imágenes de prendas de

otros diseñadores no se consideran útiles porque son creaciones que ya han materializado una visión personal y se corre el riesgo de no encontrar la propia.

- 2) La creación de material adyacente que pueden incluir dibujos, textos y objetos como efecto de la influencia emocional y afectiva de esas imágenes. El dibujo adquiere una posición relevante en este método pedagógico, siendo una práctica que trasciende el convencional boceto de moda, que llegará después de acometer el proceso experimental. El dibujo se entiende como una práctica continuada, expansiva, con la finalidad de ir dando forma a la atmósfera que se pretende conseguir. Como explica un estudiante de máster: «Muchas cosas suceden inconscientemente, eliges un tema, estás fuera de la realidad, en una atmósfera. Tienes todas tus fotos. Tienes toda tu información. Luego empiezas a diseñar... [pero] no es que lo intentes, simplemente estás dibujando y en ese momento creo que tu cerebro, es como -no sé cómo explicarlo- dibujas de manera natural y al final, eres tú. Eres tú quien está saliendo de ti» (Nicewonger 2011, 153).
- 3) La estructuración de todo el material trabajado está destinada a producir un concepto de diseño en un sentido amplio y debe provocar una experiencia visual y corpórea, de manera que «las fuentes de inspiración pierden su identidad social una vez que son manipuladas y organizadas en conceptos de diseño» (Nicewonger 2011, 138). Aunque una cierta narración puede guiar la investigación visual, el objetivo es traspasar la simple ilustración de una idea preconcebida, así como ir más allá de los propios talentos, despertando aquello con lo que se sueña o se anhela, aunque se desconozca cómo se desarrollará técnicamente. Mediante este enfoque de atención a lo personal la Academia confía en fomentar personalidades fuertes que crean en su visión.

2.2. Ejercitar lo técnico

Las *Color cards*, entendido como un proceso de bocetaje expandido, da lugar a la interpretación formal de los conceptos de diseño mediante la construcción de la *toile*, estudio de silueta realizado con tejido de prueba. En este punto el diálogo en torno al volumen se convierte en central, así como indicaciones técnicas de los posibles problemas que puedan surgir en la prenda. Las exageraciones se convierten casi en un mandato, pues existe la convicción de comunicar con fuerza y el mayor impacto. Este trabajo con las dimensiones y la escala, las proporciones y las capas, supone el trabajo con la forma que bien puede ser experimentado también en escultura, y que en relación al cuerpo van orientadas a trascender sus capacidades ordinarias (físicas o de presencia simbólica).

En este sentido, las tentativas de describir el volumen como una perspectiva puramente estética o estilística supone perderse en la comprensión. Por el contrario, podemos mirar el posicionamiento pedagógico del volumen por parte de la Academia como un marco generativo y reconocible colectivamente para alinear diversas opiniones, deseos y creencias estéticas en un punto de vista común. A través de esta premisa, la lógica del volumen se revela de maneras impredecibles, pero estructuradas y organizadas (Nicewonger 2011, 108)

Este proceso por el que docente y estudiante se encuentran delante del objeto sucede desde la no literalidad, abandonando los supuestos desarrollados en las *Color cards* cuando se comprueban perceptivamente las mejoras posibles. Con esta incursión material en el volumen se transmite un conocimiento corporal, en base a la subjetividad pero destinado al reconocimiento y la validación como forma deseable dentro del contexto de la moda de vanguardia. La continua comprobación de lo posible mediante prueba y error transforma las inquietudes personales con respecto a una realidad social en una futura afirmación estética. Durante el proceso van descubriéndose procedimientos técnicos afines a los supuestos de la colección de prendas y la búsqueda del material definitivo implicará otra fase más de experimentación.

La Academia ofrece un modo de entender la moda en base a la experimentación que puede ser puesto en cuestión cuando los estudiantes, tras pasar por esta atención a la expresión del volumen, desechan las exageraciones que no son necesarias para sus creaciones, pudiendo llegar a construir su propia visión de lo deseable, sustituyendo modificaciones más canónicas en favor de un acercamiento más apurado. Al inicio de los estudios, los estudiantes deben crear una falda sin ningún tipo de historia o narrativa, primando llevar al límite la experimentación en el volumen y la forma. Este ejercicio, que puede incluso llegar a ser irrealizable y aun así haberse superado satisfactoriamente, se entiende por parte de la Academia como un paso imprescindible para acceder al lenguaje de la moda de vanguardia.

La experimentación que se fomenta y se exige parte de la búsqueda de un 'concepto único' (*to find one concept*) para «crear tendencias futuras en vez de interpretar o reproducir las existentes» (Nicewonger 2011, 38). El objetivo de adelantar comportamientos sociales futuros, incluso fomentarlos, coloca a los diseñadores y diseñadoras en ese equilibrio y tensión entre actuar como testigos de su tiempo y materializar acciones que tienen el potencial de provocar cambios. Esta cualidad prospectiva puede entenderse como un rasgo propio del arte: intuir, mediante un diálogo interno con la propia necesidad, los canales posibles de materialización de lo nuevo deseable.

3. El cuerpo como lugar de conexiones y desconexiones entre la educación en escultura y la educación en moda

La declaración de la Academia «sin cuerpo, no hay moda»² viene a indicar una posición pedagógica respecto a la relación que mantiene la moda, por un lado, con el arte, y por otro lado, con la industria. Tomar el cuerpo como límite tiene la función de poner freno a la experimentación desahogada y carente de sentido, porque si no «la idea experimental se convierte en una cuestión puramente artística». Debe haber cierto análisis del cuerpo con la realidad que lo rodea, para encontrar la función de la prenda tanto a un nivel individual como social. Se debe encontrar el camino para acometer modificaciones en el cuerpo que sean pertinentes y hablen a un tipo de persona o abran posibilidades de expresión. El trabajo con lo personal no interfiere en este cometido, por el contrario, permite abrir un canal de conexión más honesto y auténtico. Respecto a la vertiente comercial parece darse un enfoque similar. Atender a las necesidades del cuerpo conduce —y debe conducir— a un resultado con «una función válida dentro del ámbito de la moda, aunque no necesariamente un valor como producto», que según la Academia les diferencia de otras escuelas que mantienen una orientación más comercial.

El ancla vuelve a fijarse cuando se afirma que «la realidad [respecto a la industria] como estado mental está siempre en el trasfondo de la educación». Esta posición entre la moda como arte que promueve puntos de vista singulares, y la moda como diseño que responde a las demandas de la época, tiene su correlato en el proceso artístico y pedagógico. Uno de los términos usados con frecuencia es la búsqueda de 'equilibrio' (*balance*) como una pausa reflexiva dentro del proceso que previene de esa experimentación excesiva, y en palabras del equipo docente, que las buenas ideas no lleguen a perderse (Nicewonger 2011, 120), de manera que los estudiantes «sean capaces de descubrir técnicas para alinear diferentes perspectivas. En la Academia a esto se le denomina tomar 'un punto de vista' [*point of view*] o llevar a cabo una 'fuerte elección' [*strong choice*]» (Nicewonger 2011, 120). Un ejemplo de la relevancia de esta búsqueda de equilibrio puede encontrarse en las declaraciones de Demna Gvasalia, graduado en 2006 y actual director creativo de Balenciaga, quien en una entrevista con Linda Loppa expresa lo siguiente: «Me dijiste que si podía imaginar quién realmente se lo podría poner, quién lo amaría lo suficiente para comprarlo, debería seguir adelante y hacerlo. Esto cambió mi percepción sobre la responsabilidad de ser diseñador» (2021).

Tomando esta posición de la Academia que conjuga lo artístico y lo funcional, cabe preguntarse si podría defenderse un límite del cuerpo en la educación escultórica. Apuntaría a cierta consistencia que no recaería necesariamente en la nobleza de los materiales. La escultura en su expansión de límites ha sido de las disciplinas artísticas que más desdibujado ha quedado su radio de acción, su espacio simbólico. Y paradójicamente,

junto a la instalación, constituye la quintaesencia de la *apariencia* del arte contemporáneo (los dispositivos). La escultura pesa, ocupa y puede que se caiga, creando una exigencia con el material que puede transformarse en frustración. Por otra parte, el material desplegado puede carecer de corporalidad, reflejándose en una falta de ilusión, de efecto, de transformación: la mirada únicamente atiende a los materiales, no los trasciende. La dimensión corporal en la escultura no viste literalmente al sujeto, pero dialoga con la densidad de los objetos, entornos y arquitecturas que nos rodean o imaginamos, incluida la vestimenta. ¿Cómo localizar este cuerpo sin que sea puramente subjetivo? ¿Hay espacio en la educación de la escultura para realizar una *'strong choice'*? Quizás la cuestión corporal pueda reivindicarse más allá de lo temático, en su conexión con lo personal transmitido técnicamente, buscando una función de la escultura que parece desdibujada y que a través de la emoción pueda sentirse como necesaria: intentar conectar con alguien que la ame lo suficiente para querer tenerla a su lado. Siguiendo el planteamiento de Alba Rico (2017), esta dimensión corporal podría funcionar como antídoto para fantasías incorpóreas o idealistas, y ser recordatorio de una experiencia de proximidad, la que aporta el ejercicio de la imaginación, generadora de convivencia y empatía frente a otros cuerpos.

Referencias bibliográficas

- Alba Rico, Santiago. 2017. *Ser o no ser (Un cuerpo)*. Barcelona: Seix Barral
- Becho, Anabela. 2018. «Kindred spirits: The radical poetry of Japanese and Belgian designers». En *Fashion game changers: Reinventing the 20th century silhouette*, edited by Karen Van Godtsenhoven, Miren Arzalluz & Kaat Debo, 135-155. London: Bloomsbury Visual Arts
- Brajato, Nicola & Alexander Dhoest. 2020. «Practices of resistance: the Antwerp fashion scene and Walter Van Beirendonck's subversion of masculinity». *Critical Studies in Men's Fashion* 7(1-2): 51-72. https://doi.org/10.1386/CSMF_00017_1
- Brajato, Nicola. 2023. «Queering masculinities: Dress, gender, and the body in the Antwerp fashion scene». Thesis University of Antwerp. <https://repository.uantwerpen.be/docman/irua/1e9b84/194030.pdf>
- Clincke, Lut. 2015. «Belgian fashion studies- authenticity trumps all». En *The Belgians: An unexpected fashion story*, edited by Didier Vervaeren, 95-99. Ostfildern: Hatje Cantz
- Debo, Kaat & Geert Bruloot, eds. 2007. *6+: Antwerp fashion*. Exhibition at Flemish Parliament 25.01-23.06. Ghent: Ludion
- Gimeno Martínez, Javier. 2007. «Selling avant-garde: How Antwerp became a fashion capital (1990-2002)». En *Urban Studies* 44(12): 2449-2464. <https://doi.org/10.1080/00420980701540879>
- Granata, Francesca. 2016. *Experimental fashion: Performance art, carnival and the grotesque body*. London: Bloomsbury Visual Arts
- Loppa, Linda & Demna Gvasalia. 2021 «Linda Loppa & Demna Gvasalia». *System Magazine* 18. <https://system-magazine.com/issues/issue-18/linda-loppa-demna-gvasalia>
- Nicewonger, Todd Evans. 2011. «Fashioning the moral aesthetic: An ethnographic study of the socialization of Antwerp trained fashion designers». Thesis Columbia University. <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8B00BR4>
- Nicewonger, Todd Evans. 2013. «The fashion designer as artist: Reflecting on 50 years of pedagogy». En *Happy birthday dear academie*, edited by Karen Van Godtsenhoven, Bracha De Man, Anne Haegeman & Judith Van Doorselaer, 171-195. Tielt, Belgium: Lannoo
- Van Godtsenhoven, Karen. 2013. «The wonder years of the Antwerp 6+1». En *Fashion Antwerp Academy 50*, authors, Kaat Debo et al.; translation, Mari Shields & Michael Lomax, 65-79. Tielt, Belgium: Lannoo
- Van Godtsenhoven, Karen. 2015. «The birth of Belgian avant-garde fashion: Breakthrough and careers of the Antwerp Six+1». En *The Belgians: An unexpected fashion story*, edited by Didier Vervaeren, 55-58. Ostfildern: Hatje Cantz
- Vervaeren, Didier, ed. 2005. *The Belgians: An unexpected fashion story*. Ostfildern: Hatje Cantz

Notas

- 1 Declaraciones en una entrevista de 1987(Brajato & Dhoest 2020, 10).
- 2 <https://antwerp-fashion.be/about/>

(Artículo recibido: 22/09/2024; aceptado: 12/11/2024)