

**Quando a Moda encontra a Arte:
Debate sobre os Limites Contemporâneos**

Marta da Silva Serafim

**Dissertação de Mestrado em História da Arte
Contemporânea**

Setembro, 2023

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Contemporânea, realizada sob a orientação científica de Joana Cunha Leal e Maria João Pereira Neto.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação foi uma viagem longa, que apesar de muitas vezes solitária, só foi possível com o apoio incondicional de pessoas que marcaram este percurso e a minha vida:

Agradeço, em primeiro lugar, às minhas orientadoras, Professora Joana Cunha Leal e Professora Maria João Pereira Neto, por escolherem fazer este percurso comigo e pela confiança, exigência, disponibilidade e partilha constantes.

Agradeço aos meus amigos e colegas, pela amizade e por me ouvirem e motivarem sempre; mas em especial à Mariana e à Teresa, que tiveram um papel fundamental nesta viagem. Mariana, obrigada por estares sempre cá, por acreditares sempre que eu sou capaz e por seres casa longe de casa. Teresa, obrigada por todas as vezes que me obrigaste a tirar a cabeça do computador ou dos livros e por todas as leituras, conselhos e horas de terapia.

E, por fim, agradeço aos meus pais, sem os quais nada disto seria possível. Por todas as chamadas, palavras e abraços-casa, por me acompanharem em todas as etapas importantes e por se mostrarem sempre orgulhosos de todos os meus passos, grandes ou pequenos.

Sou grata por todas as mãos que me ajudaram a trilhar este caminho e moldaram o meu trabalho e a pessoa que sou; por todos os colos que me acolheram e abraçaram nos momentos de dúvidas e incertezas; e por todas as partilhas, de conhecimento e de vida, que aumentaram e acrescentaram tanto à minha investigação (e à minha pequena pessoa).

Obrigada a todos!

**QUANDO A MODA ENCONTRA A ARTE: DEBATE SOBRE OS LIMITES
CONTEMPORÂNEOS**

MARTA DA SILVA SERAFIM

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Moda, Arte, Limites Contemporâneos, Interações

A arte e a moda possuem uma influência mútua e interdisciplinaridade complexa, mas inegável. Desde meados do século XIX, essa relação tornou-se cada vez mais próxima, desencadeando o debate acerca da legitimação da moda como manifestação artística e incluindo-a nas instituições de grande dimensão da arte, nomeadamente na esfera museológica e na discussão académica. Ainda que a interação das duas disciplinas seja mais antiga, a partir daqui e durante os séculos XX e XXI, assistimos a interações e cruzamentos mais frequentes e profundos, com transposições de fronteiras, colaborações entre criadores, uso de técnicas e formatos comuns e uma estética complementar.

Esta investigação estuda estes fatores de junção, a par de outros de rutura, através de uma análise prática de casos de estudo, que colocam em perspetiva estas interações e cruzamentos e questionam a viabilidade do reconhecimento da moda como manifestação artística. Apresentamos o resultado de uma análise qualitativa sobre o estado deste debate contemporâneo, que nos faz questionar os limites dos conceitos de arte e moda, onde se estabelecem as suas fronteiras e se ainda faz sentido existir esta delimitação.

WHEN FASHION MEETS ART: DEBATE ABOUT CONTEMPORARY LIMITS

MARTA DA SILVA SERAFIM

ABSTRACT

KEYWORDS: Fashion, Art, Contemporary Limits, Interactions

Art and Fashion have a mutual influence and complex, but undeniable interdisciplinarity. Since the middle of the 19th century, this relationship increased, triggering the debate about the legitimation of fashion as an artistic manifestation and including it in the major art institutions, particularly in the museological sphere and the academic discussion. Even though the interaction of the two disciplines goes way back, from that point on and during the 20th and 21st centuries, we have seen more frequent and deeper interactions, with border crossing, collaborations between creators, use of common techniques and formats and a complementary aesthetics.

This dissertation studies those common factors, along with other disruptive factors, through a practical analysis of case studies, which put these interactions and intersections into perspective and question the viability of recognizing fashion as an artistic manifestation. We present the result of a qualitative analysis on the state of this contemporary debate, which makes us question the limits of the concepts of art and fashion, where their borders are established and whether this delimitation still makes sense.

ÍNDICE

Introdução	VII
Capítulo 1: Moda e Arte - dos Limites ao Encontro	1
1. 1. Arte e Estética	1
1. 2. Design	6
1. 3. Arte vs Design	9
1. 4. Moda	12
1. 5. Cruzamentos entre a Moda e a Arte	16
1. 6. Moda como Manifestação Artística: a Discussão	23
Capítulo 2: Caso de Estudo - Schiaparelli e o Vestido Esqueleto	29
2. 1. O Surrealismo de Elsa Schiaparelli	29
2. 2. O Vestido Esqueleto.....	33
Capítulo 3: Caso de Estudo - Miyake e o Corpete de Vime	44
3. 1. A Moda Vanguardista de Issey Miyake	44
3. 2. O Corpete de Vime	49
Capítulo 4: Caso de Estudo - Viktor&Rolf e a Arte Vestível	59
4. 1. A Moda Conceptual e Performativa de Viktor&Rolf	59
4. 2. A Arte Vestível	63
Capítulo 5: Análise dos Casos de Estudo	73
Conclusão	83
Bibliografia	86
Webgrafia	93
Referenciação de Figuras	95

INTRODUÇÃO

A expansão e abertura do conceito de arte, principalmente desde o final do século XIX e princípio do século XX, tem tornado difícil definir o termo e estabelecer fronteiras que nos permitam perceber com exatidão o que é e não é considerado manifestação ou objeto artístico. No âmbito desta discussão, a moda surge como uma das disciplinas que tem procurado elevar o seu estatuto, recorrendo a estratégias e argumentos diversos, que vão desde colaborações entre artistas e designers de moda ao recurso de técnicas e características associadas ao mundo da arte.

Contudo, a relação entre a moda e a arte é mais antiga do que esta discussão e até do que a tentativa de legitimação da primeira no universo da segunda. Embora muitas vezes se associe o início desta relação ao período de emancipação do costureiro, na verdade a arte começou a documentar a moda e o vestuário muito antes, refletindo e popularizando os costumes e modos de vestir de cada época. De facto, durante vários séculos, a arte e a moda inspiraram-se mutuamente, sendo agentes ativos na evolução das respetivas histórias e progressos.

Esta relação tornou-se cada vez mais próxima a partir do século XIX, e durante os dois séculos seguintes, quando as duas disciplinas começaram a cruzar-se e a construir uma história em conjunto. Numa altura em que, na arte, se questionavam os limites do conceito e os artistas começaram a experimentar além-fronteiras, a moda recorreu ao mundo da arte, aos seus criadores e espaços de apresentação, para pôr em segundo plano o carácter fútil e efémero a que é associada, em busca da sua legitimação.

Ainda que as aproximações e interações da moda e da arte não sejam consensuais e que se verifique, ainda, um certo preconceito em relação à moda, não podemos negar que as duas disciplinas se cruzam e estão intimamente ligadas. Porém, será esta ligação e aproximação suficientes para elevar o estatuto da moda a arte?

A presente investigação procura estudar e debater os limites contemporâneos da arte e da moda, partindo desta questão. Mais especificamente, pretende-se analisar as aproximações e afastamentos, cruzamentos e interações das duas disciplinas ao longo da sua história e evolução, tanto individual como conjunta; a fim de problematizar a viabilidade e potencial criativo da sua junção.

Vários foram os autores que, nos últimos dois séculos, problematizaram este tema e contribuíram para o debate da legitimação da moda, com perspectivas históricas, filosóficas e sociológicas. Contudo, e embora já se reconheça a moda como disciplina e campo de estudo, existe ainda alguma resistência em considerar a moda como expressão ou manifestação artística; contrapondo a versão frívola, efêmera e utilitária da moda, a uma arte única, exclusiva e elitista. Neste sentido, assistimos a uma grande divergência de opiniões, argumentos e discursos, agravada pela abertura de conceitos de moda e arte na cultura e sociedade contemporâneas, que se tornam importantes discutir.

Esta dissertação divide-se, assim, em cinco capítulos. No primeiro capítulo será feita uma contextualização e fundamentação do tema, onde se levantarão questões posteriormente debatidas no decorrer da investigação. Para isso, começaremos por abordar os conceitos-chave da dissertação, tentando defini-los e/ou percorrer brevemente o seu progresso; e, em seguida, analisaremos os cruzamentos e pontos de encontro desses conceitos, bem como discutiremos alguns autores que contribuíram para este debate e as suas perspectivas acerca do tema.

Após este primeiro capítulo mais teórico, faremos uma análise prática de três casos de estudo; que abordam diferentes interações e períodos históricos da relação da arte e da moda, surgindo na investigação por ordem cronológica e utilizando diferentes estratégias de aproximação das duas disciplinas.

Assim, no segundo capítulo, analisaremos o *Skeleton Dress* (1938) da designer Elsa Schiaparelli. Esta escolha deveu-se, primeiramente à íntima ligação da designer com o movimento surrealista, que a levou a recorrer a técnicas dos artistas plásticos surrealistas e a transpô-las nas suas criações de vestuário e acessórios, ao mesmo tempo que lhe permitiu estabelecer colaborações com vários artistas do movimento. Posto isto, o *Skeleton Dress* é um exemplo da colaboração mais conhecida de Schiaparelli, com o artista Salvador Dalí, e simultaneamente um dos melhores exemplos da estética da artista e da sua relação com o surrealismo. Pretende-se, com este caso de estudo, estudar a ligação da moda a movimentos artísticos, através de colaborações e do uso de técnicas da arte.

Seguidamente, no terceiro capítulo, analisaremos o *Rattan Body* (1982) do designer Issey Miyake, a peça que marca a primeira vez que uma criação de moda figurou a capa de uma revista de arte e foi considerada um objeto artístico. Esta escolha justifica-se precisamente pela importância histórica deste acontecimento, marcando a entrada da moda no discurso e na discussão académica da arte e, conseqüentemente, desconstruindo barreiras culturais. É precisamente o impacto do *Rattan Body* na discussão da legitimação da moda que se pretende estudar, tentando perceber o critério que levou esta peça a ser considerada arte e se esse critério pode ser usado noutras criações de moda.

No quarto capítulo, analisaremos o último e mais recente caso de estudo: a coleção *Wearable Art* (coleção de alta-costura de outono/inverno de 2015) da marca Viktor&Rolf. Com esta coleção, que exemplifica a estética da marca, pretendemos analisar as vertentes performativa do desfile e conceptual do método de criação da dupla, cujos resultados se aproximam muito da arte performativa. Por outro lado, esta escolha deveu-se também à comparação literal da moda com a arte, onde Viktor e Rolf criam roupas que são obras de arte, mas que se podem vestir. Pretende-se, com este caso de estudo, estudar a vertente performativa dos desfiles, que tem sido altamente desenvolvida na alta-costura nas últimas décadas.

Por fim, no último capítulo, faremos uma análise comparativa dos três casos de estudo, com o objetivo de sintetizar os pontos comuns que contribuem para legitimar a moda como arte e aqueles que contribuem para o seu distanciamento. Regressaremos, assim, a alguns autores e temáticas abordadas no primeiro capítulo, recorrendo aos casos de estudo para justificar e tentar responder às questões lançadas.

CAPÍTULO 1: MODA E ARTE - DOS LIMITES AO ENCONTRO

1.1. Arte e Estética

Falar de arte é, em primeiro lugar, perceber que falamos de um campo aberto e abstrato, sendo, como tal, impossível de definir de forma estática e definitiva. Deste modo, entendemos também que existem tantas definições de arte quanto perspectivas sobre a mesma; principalmente a partir do final do século XX e início do século XXI, em que a arte se tem expandido de forma tão drástica. No entanto, e ainda que seja difícil defini-la, não podemos falar de arte sem rever brevemente algumas das principais perspectivas ao longo da sua história e a própria evolução do termo.

Etimologicamente, a palavra arte vem do latim *ars* e significa habilidade, competência ou ofício; sendo que, na origem do termo, este referia-se a qualquer tipo de habilidade. Por aqui conseguimos já estabelecer uma relação entre as ideias de artista e artesão, que passaram por várias fases ao longo do tempo - todas elas ligadas à prática de técnicas manuais específicas que nem todos os cidadãos possuíam¹.

De acordo com Desmond Morris (2018), na sua obra sobre a forma como a história evolutiva do ser humano encorajou o aparecimento da arte, *“arte é tornar o vulgar, extraordinário – para entreter o cérebro.”*², funcionando como um processo transformador, que parte de uma vivência do quotidiano e a amplifica de alguma forma. Uma vez que, de acordo com o autor, a arte, a religião e a ciência são as únicas atividades exclusivamente humanas, definindo-nos como espécie e distinguindo-nos dos animais; o conceito de arte será, assim, extremamente amplo e aberto. Contudo, definir arte parece ser mais complexo do que o autor faz parecer.

Na antiguidade clássica surge a primeira definição de arte, dada por Platão ao tentar construir uma sociedade ideal. Segundo Arthur Danto (2013), Platão associava a arte à imitação, ou seja, a arte seria algo que parecia semelhante ao objeto real, mas que não o era. Neste sentido, como Beatriz Rodrigues (2020) esclarece na sua tese sobre

¹ Sales, Margarida. (2018). *Moda como Comunicação e Expressão Artística: o Design de Autor de Dino Alves* [Dissertação de Mestrado]. ESAA – Instituto Politécnico de Castelo Branco, p. 8.

² Morris, Desmond. (2018). *O Macaco Criativo*. Arte e Ciência, p. 12.

a legitimação da moda pelas perspetivas da filosofia, da arte e da cultura, a visão de Platão das artes é negativa, uma vez que o filósofo considera a imitação como algo medíocre e que se afasta da sabedoria e do conhecimento. À semelhança de Platão, também Aristóteles, anos mais tarde, definiu arte como imitação. Contudo, as opiniões dos dois filósofos divergem: enquanto o primeiro não atribuiu qualquer tipo de utilidade à arte, tendo sobre ela uma perspetiva depreciativa; o segundo favoreceu-a, acreditando que o objeto empírico era a representação perfeita da ideia ou da forma³.

Já na era medieval, a arte passou a abranger as mais variadas áreas - desde a retórica, à gramática, à geometria, à música e à astronomia -, sendo considerado artista todo aquele que fosse dotado de grande habilidade para cada uma delas. De acordo com Margarida Sales (2018), durante este período, não existia diferença entre artista e artesão; cuja distinção só surgiu no Renascimento, altura em que houve uma reformulação das perspetivas artísticas e dos conceitos a elas associadas. A partir de então, começou a haver uma separação entre o mundo das artes – que passou a incluir apenas a pintura, o desenho, a gravura e a escultura – e o mundo da técnica; por outras palavras, houve uma separação entre o ramo estético e o ramo científico. Consequentemente, houve também uma distinção entre artes maiores e artes menores: o artista passou a ser aquele que junta os propósitos intelectuais e criativos à intenção, estando desta forma ligado às artes maiores ou belas-artes; enquanto o artesão passou a ser aquele que possuía habilidades manuais, estando associado às artes menores ou decorativas⁴.

Hubert Damisch, no seu texto *Artes* (2004), discute a pluralização do conceito da arte na definição enciclopédica e mostra como este momento particular da história da arte contribuiu para a desigualdade das várias artes que, por sua vez, se refletiu na desigualdade dos homens que as produzem. Esta distinção clássica entre as artes liberais ou maiores e as artes mecânicas ou menores trouxe com ela o problema das relações

³ Silva, Rita. (2018). *Alta-Costura e as Aproximações da Moda com a Arte* [Dissertação de Mestrado]. Universidade da Beira Interior, p. 16.

⁴ Sales, Margarida. (2018). *Moda como Comunicação e Expressão Artística: o Design de Autor de Dino Alves* [Dissertação de Mestrado]. ESAA – Instituto Politécnico de Castelo Branco, p. 8 e 9; Silva, Rita. (2018). *Alta-Costura e as Aproximações da Moda com a Arte* [Dissertação de Mestrado]. Universidade da Beira Interior, p. 29.

entre o trabalho intelectual e o trabalho material numa perspetiva ideológica e social, que estabeleceu uma divisão de competências e poderes institucionalizados e, conseqüentemente, uma inferioridade das artes mecânicas sob as artes liberais. De acordo com o autor, foi esta preocupação maior com a ideologia do que com as realidades da produção que deu origem a esta desigualdade e à discussão dos estatutos de arte e de obra de arte, sendo ponto de partida para o problema que, mais tarde, a partir do século XIX, com aparecimento do movimento *Arts and Crafts*, será fortemente debatido.

Por outro lado, no *Dicionário de Estética* (2009), Gianni Carchia e Paolo D'Angelo explicam como esta progressiva intelectualização da noção de arte, paralelamente à separação do ramo manual, previa já uma necessidade de recorrer a uma sensibilidade linguística diferente, que introduziu as primeiras referências à arte no seu sentido estético. De acordo com os autores, podemos falar de uma aceção estética da arte a partir do Renascimento e da Idade Barroca, mas é só a partir do século XVIII que a estética conquista o primeiro plano, dando-se uma viragem na estética moderna, cuja teorização se refletiu no conceito de arte e na nova interpretação estética do termo.

Atribui-se a Alexander Baumgarten (1714-1762) um papel pioneiro nesta teorização, devendo-se a ele o conceito da estética como teoria do conhecimento sensível e o próprio nome da disciplina. Em 1750, Baumgarten escreveu *Aesthetica*, onde se relaciona pela primeira vez o problema da sensibilidade e a questão da beleza e da arte e a disciplina começa a ser definida. Contudo, é a Immanuel Kant (1724-1804) que se atribui o maior contributo na viragem e teorização da estética moderna, sendo considerado o reformador da estética Baumgartiana e referência para os muitos que o seguiram⁵.

Na introdução do capítulo sobre a estética do seu livro *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Donald Preziosi (2009) explica como a ideia base da filosofia estética de que o conhecimento sensorial poderia ter a sua própria perfeição surgiu e tornou-se basilar com Kant, no seu livro *Critique of Judgement* (1790). De acordo com Rita Silva (2018), nesta obra Kant defende que através da estética o ser humano conseguia

⁵ Carchia, Gianni. & D'Angelo, Paolo. (2009). *Dicionário de Estética*. Edições 70, p. 35 e 179 a 181.

perceber que a natureza ia além dele, querendo procurar a verdade; e que a beleza seria uma fonte de prazer que não tinha qualquer utilidade prática. Também Danto (2013), no prefácio do seu livro *What Art Is*, regressa ao pensamento Kantiano, explicando que esta tríade beleza-prazer-gosto alterou a forma como se olhava para a arte, que a partir daqui passou a ser vista como algo que contribuía com beleza e, através dela, para o prazer sentido por quem possuía bom gosto.

A estética tornou-se, assim, um ramo da filosofia e muitos foram os teóricos que, depois de Baumgarten e Kant, tentaram perceber as premissas e argumentos que levavam as pessoas a considerar objetos e atividades como bonitos, artísticos, arte ou não arte, boa ou má arte; aplicando o sistema estético a obras específicas, por forma a justificar os julgamentos de valor e questionar o que, de facto, lhes daria esse estatuto. Consequentemente, a postura desinteressada do julgamento estético materializou-se na designação das belas-artes, como categoria “especial” dos objetos que mediam a experiência estética; e o estudo da arte passou a integrar o estudo da estética, através de uma relação mútua entre a percepção e a criação estéticas⁶.

Por outro lado, também a invenção da fotografia, no século XIX, veio contribuir para uma nova visão da arte, uma vez que permitiu retratar pormenores invisíveis a olho nu de forma quase instantânea, cumprindo a função que a arte tinha até então. Neste sentido, os filósofos procuraram uma nova definição de arte, enquanto os artistas se afastavam da imitação e da cópia, em direção a uma arte mais experimental e expressiva, que devia transmitir os sentimentos e emoções do criador. Regressando a Danto (2013), na sua monografia acerca do que é a arte, o autor explica que para que um objeto fosse considerado obra de arte era preciso haver esta transferência, de modo a despertar emoções ao espetador – já que o objeto em si e só por si já não era suficiente.

Se até aqui tinham surgido várias perspetivas e teorias que tentavam compreender a arte, a partir deste momento essas teorias multiplicaram-se cada vez mais, assim como a dificuldade em defini-la. O século XX contribuiu em grande escala

⁶ Becker, Howard. (2008). *Art Worlds: Updated and Expanded. 25th Anniversary Edition*. University of California Press, p. 131; Edwards, Clive. (2016). *The Bloomsbury Encyclopedia of Design*. Bloomsbury Publishing, p. 17 e 18.

para este debate, já que ao questionar a realidade da arte - o que é a arte e o que é preciso para que uma obra adquira esse estatuto -, os artistas elevaram os seus trabalhos a um nível filosófico, desconstruindo o próprio conceito e removendo condições e características que, até então, se consideravam inseparáveis da sua noção⁷. Assim, o termo arte abriu-se e tornou-se mais abstrato: foi o fim da arte como era entendida até aqui e daí que, muitas vezes, seja empregue o termo “revolução” a esta fase da história da arte, tanto por parte dos filósofos como por parte dos historiadores.

Por outro lado, o século XX vai ser um período igualmente marcado pelo debate acerca da hierarquização das artes maiores e menores, iniciado na segunda metade do século anterior. Este debate propunha a abolição desta hierarquia, bem como da diferenciação entre artista e artesão implementada a partir do Renascimento, a fim de que todas as artes fossem vistas como iguais. De acordo com Rodrigues (2020), se por um lado, podemos considerar que esta discussão abriu novas possibilidades para os artistas explorarem novos meios e materiais artísticos; por outro, contribuiu também para abrir as definições de arte e obra de arte, uma vez que fez surgir cruzamentos entre várias áreas aparentemente distintas – como aconteceu com a moda.

Valerá a pena, neste momento, regressarmos ao texto de Damisch (2004) para perceber a pluralização do termo arte. De acordo com o autor, é o próprio domínio das artes que impõe que se fale dele no plural, uma vez que só assim conseguimos incorporar e realçar a natureza contraditória que o ser humano mantém com a arte e a arte com o tempo, o espaço e a história. Afirmando que não basta, porém, insistir na polissemia da palavra para quebrar a unidade da sua noção e demonstrar que os objetos que a ela se referem se integram em várias teorias, Damisch considera que é necessário encontrar o que existe de comum entre tudo o que ao longo da história integrou esta designação e em resultado de que modificações, transformações e traduções, sem nos limitarmos apenas à história das artes no Ocidente, por forma a chegarmos a algum resultado.

⁷ Rodrigues, Beatriz. (2020). *Moda como Arte legítima: Perspetivas da Filosofia, da Arte e da Cultura* [Dissertação de Mestrado]. Universidade da Beira Interior, p. 31 a 33.

A noção de arte mudou muito ao longo dos tempos e, conseqüentemente, o que ela transmite, os meios que usa e a forma como a vemos. Esta mudança acompanhou a sociedade e os progressos que nela foram também acontecendo. Contudo, e mesmo sendo difícil defini-la de forma concreta e abrangente a todas as suas formas ou manifestações, na maior parte dos casos conseguimos reconhecer o que é ou não é arte através das instituições em que se apresentam as suas realizações (galerias, museus, feiras e bienais). As dúvidas surgem quando o mundo artístico e as instituições que o movem se encontram divididas.

1.2. Design

Embora a ideia do design tenha estado presente em vários momentos da história, as práticas que o caracterizam como o conhecemos hoje tiveram início com a Revolução Industrial, no final do século XVIII. Com a mudança da produção artesanal para a produção em massa, a reorganização do trabalho e o uso de tecnologia na produção, existiu uma quebra nos processos tradicionais da manufatura, que obrigou a que o produto tivesse de ser totalmente planeado antes de poder ser produzido. A estetização dos objetos, com a Revolução Industrial, deu, assim, origem à ideia do design moderno e à profissão de designer⁸.

Em *History of Modern Design* (2010), David Raizman explica como paralelamente à revolução dos métodos de produção, também a evolução dos padrões de consumo contribuiu para o reconhecimento do papel do design e do marketing numa economia em expansão. Por outro lado, o autor explica que, a nível social, à medida que os novos materiais e processos foram sendo implementados e refletiram uma maior produtividade, foi crescendo na classe média o desejo de mobilidade social e realização individual. Assim, de acordo com Raizman, foi esta relação dinâmica e interdependente entre a produção, o consumo e tudo o que ambos envolvem – as novas tecnologias, o marketing, as comunicações e a competitividade nas práticas comerciais – que proporcionou as bases para o estudo do design moderno.

⁸ Turner, Jane. (1956). *The Dictionary of Art*. Macmillan Publishers, p. 801.

Etimologicamente, a palavra design deriva da palavra desenho, enfatizando a planificação ou construção de mapas e o processo de criar, executar ou construir de acordo com esses desenhos. A prática do design evoluiu muito ao longo dos tempos, mas este princípio do desenho e planificação, a par da resolução de problemas, é transversal aos muitos significados e formas de abordar o termo⁹.

De acordo com Jane Turner (1956), a tarefa dos primeiros designers baseava-se na conceção de um produto, definindo tudo o que a esse produto estava inerente, e comunicá-lo, posteriormente, a todas as pessoas envolvidas no seu processo de manufatura. Contudo, a partir do século XX, o termo tem evoluído e sido usado de forma cada vez mais ampla, passando a descrever as características estéticas e funcionais de um objeto e a ser uma parte essencial não só do processo de fazer, mas também dos processos de marketing e venda dos produtos. Segundo a autora, isto deveu-se em grande parte ao movimento *Arts & Crafts*, cujos ideais afetaram profundamente o design europeu, dando início a uma aparente democratização do mesmo, que, por sua vez, possibilitou a expansão do termo em várias direções e a sua separação em vários ramos.

Por outro lado, Alain Findeli (1995), no seu artigo sobre a história do design e dos seus estudos, explica como esta extensão do design e das suas aplicações esteve diretamente ligada à forma como a industrialização afetou toda a atividade humana e o setor económico nas profissões ligadas à prestação de um serviço. Segundo o autor, estas atividades de serviço viram-se, assim, desafiadas a mudar as suas práticas tradicionais; fazendo com que novas profissões surgissem ou, como aconteceu com o design, expandissem o seu campo de aplicação.

Contudo, é necessário ainda refletir sobre a importância da Bauhaus¹⁰ na história e evolução do design. De acordo com Raizman (2010), em 1919, quando Walter

⁹ Lourenço, Maria. (2018). *Design e Inclusão: Fotografia, aprendizagem e organização expositiva em bairros sociais de Lisboa* [Tese de Doutoramento]. Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, p. 35; Turner, Jane. (1956). *The Dictionary of Art*. Macmillan Publishers, p. 801.

¹⁰ Staatliche Bauhaus foi uma escola de design, arquitetura e arte moderna. Fundada em 1919 em Weimar, na Alemanha, por Walter Gropius, tinha como objetivo formar um novo tipo de artista capaz de compreender qualquer espécie de necessidade humana, segundo um método exato. De acordo com o seu fundador, quando os objetos do uso quotidiano e o ambiente em que vivemos forem obras de arte,

Gropius¹¹ fundou a Bauhaus, assistimos a uma mudança complexa e institucional na história do design. Com o objetivo de unir as artes através da exaltação do artesanato, da arte da construção e da integração da arte na vida quotidiana, a escola da Bauhaus propunha um método de ensino revolucionário que pretendia resolver o problema da divisão entre as artes aplicadas e as belas-artes. Neste sentido, a Bauhaus conseguiu, assim, unir a arte à tecnologia, contribuindo para o alargamento do design a mais áreas de produção; ao mesmo tempo que, sendo a primeira escola de design do mundo, deu origem ao design contemporâneo e introduzindo-o na academia.

Na sua tese sobre o design e a inclusão em bairros sociais lisboetas, Maria Inês Lourenço (2018) introduz-nos a ideia de serviço, fator que, para a autora, une os vários significados que o termo design foi adquirindo. Segundo a perspetiva de Lourenço, o designer é um prestador de um serviço, cujo resultado do trabalho deve ir ao encontro das necessidades humanas e desempenhar um papel relevante nas vivências individuais e comunitárias; apresentando, assim, o design como um processo, no qual a ideia de planeamento, explicada por Turner décadas antes, a par da definição do propósito, são centrais para a obtenção dos resultados.

No entanto, a autora admite que, com o progresso da sociedade e o conseqüente aumento de necessidades a que os designers passaram a ter de dar resposta, houve também um aumento de áreas e disciplinas abrangidas pelo design, alterando consideravelmente o seu processo e entendimento. Neste sentido, partindo do princípio de que os ramos do design possuem fronteiras cada vez mais esbatidas entre si, Lourenço propõe a utilização do termo em quatro aceções diferentes: uma primeira como área de estudo ou disciplina; uma segunda como ação ou processo; uma terceira como conceito, proposta ou plano; e uma última como resultado de um processo de design.

poderemos dizer que encontrámos o equilíbrio vital que este novo artista deve ajudar a sociedade a alcançar.

¹¹ Nasceu em 1883, em Berlim, e faleceu em 1969, em Boston, e foi um arquiteto alemão. Sendo considerado um dos maiores nomes da arquitetura do século XX, foi o fundador da escola da Bauhaus e uma das maiores influências na junção da arte com a tecnologia e a indústria.

Faltará ainda salientar um outro aspeto do design que será útil para esta investigação e está relacionado com a estética do objeto produzido por um designer. Em *A Arte como Ofício* (1978), Bruno Munari defende que não se pode definir de forma estática o termo design, propondo antes que nos foquemos na definição ou papel do designer, que o autor apresenta como “(...) *projetista dotado de sentido estético (...)*”¹², afirmando que dele depende, em grande medida, o êxito ou fracasso de uma produção industrial. De acordo com o Munari, este sentido estético sofreu alterações com a evolução do trabalho do designer, já que nos primeiros tempos do racionalismo o produto era considerado belo por cumprir a sua função e atualmente já não falamos de beleza, mas sim de coerência formal e da função decorativa enquanto elemento psicológico; estando, contudo, sempre envolvido o sentido estético e a objetividade do designer na construção do objeto.

Assim, Munari apresenta uma visão do designer que se aproxima do artista, propondo que olhemos para esta profissão como o elo de ligação entre a arte e o público. De acordo com este pensamento, acabar-se-ia a ideia do “*artista-deus*” e o designer tornar-se-ia um artista do nosso tempo que, conhecendo o seu ofício, técnicas e meios, enfrenta as exigências e necessidades da sociedade e se propõe a resolver os problemas do design.

1.3. Arte vs Design

As referências e ambições da arte e do design têm sido fenómenos presentes no diálogo do mundo contemporâneo, como vimos até aqui. Contudo, os seus conceitos estão cada vez mais banalizados, sendo muitas vezes usados desprovidos do seu real valor, como adjetivos para práticas sociais e quotidianas sem qualquer tipo de relação com as teorias da arte e do projeto¹³.

¹² Munari, Bruno. (1978). *A Arte como Ofício*. Editorial Presença, p. 21.

¹³ Chora, Sofia. (2012). *Arte e Design – A História de uma Relação* [Dissertação de Mestrado]. Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias de Informação, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, p. 158 e 159.

Na sua dissertação acerca da história da relação entre o design e as belas-artes, Sofia Chora (2018) explica a importância de ambos os fenômenos na existência do ser humano, mostrando como o design, tanto pelo seu caráter estético como pelo seu caráter prático, se manteve sempre a par dos avanços técnicos mais revolucionários e estilos artísticos mais vanguardistas. Deste modo, e uma vez que convivemos e trabalhamos com objetos diariamente, a autora afirma que o estudo e definição do design conseguiram ganhar uma maior relevância e conquistar um lugar de grande valor a nível social e cultural ao longo da sua evolução.

Apresentando os vários fatores e práticas que aproximam o design e a arte, Sofia Chora mostra como as metáforas e articulações da arte estiveram desde sempre presentes na história do design. De acordo com a autora, tanto a arte como o design têm uma conotação cultural inerente: a arte, enquanto intelectual, “(...) *espelha a alma de um povo, (...)*”¹⁴, uma vez que, a partir dela, conseguimos entender uma determinada época, retratando e problematizando os problemas sociais, políticos e económicos do seu período; e o design, enquanto função, é “(...) *reflexo do pensamento, da identidade, do desenvolvimento de uma nação, (...)*”¹⁵, mostrando a nossa evolução e a evolução da história através dos objetos. Assim, nascem ambos da vontade de materialização das ideias para dar resposta a necessidades humanas específicas, ainda que essas necessidades sejam diferentes.

Contudo, e precisamente por essas necessidades serem diferentes, a autora considera que as duas disciplinas se afastam, estabelecendo a tese de que a arte e o design não são a mesma coisa: se a arte estimula e dá vida às necessidades subjetivas, o design concretiza as necessidades objetivas. Assim, de acordo com Chora, a arte guiou o design na sua expressão visual, estética e estilística ao longo das épocas e das sociedades; sendo no artista que está o elo de ligação entre a arte e o design.

¹⁴ Chora, Sofia. (2012). *Arte e Design – A História de uma Relação* [Dissertação de Mestrado]. Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias de Informação, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, p. 162.

¹⁵ Chora, Sofia. (2012). *Arte e Design – A História de uma Relação* [Dissertação de Mestrado]. Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias de Informação, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, p. 162.

De um outro ponto de vista, Sérgio Silva (2019) regressa à ideia da evolução do estudo e da definição do design, mas de uma perspectiva oposta. Segundo o autor, essa evolução, a par da crescente produção artística, fez com que o design, enquanto disciplina, se encontrasse diante um duplo desafio: se por um lado, procurou firmar a sua identidade; por outro, e ao mesmo tempo, procurou também justificar a sua existência, a fim de se conseguir igualar e dialogar com outras disciplinas. E é aqui que os pensamentos dos dois autores divergem, já que Silva considera que esta relação de igualdade ou diálogo já está estabelecida entre o design e a arte, ao contrário de Chora.

Nos seus livros acerca do design, Munari leva este pensamento mais longe, como vimos anteriormente. Reconhecendo as semelhanças e diferenças que existem entre os dois campos, Munari afirma que cabe ao designer o desafio de inquietar todos os que o rodeiam, afastando da sua mente os preconceitos sobre a arte e os artistas e, assim, conseguir que quem utiliza um objeto por si projetado tome consciência do artista que trabalhou para ele, melhorando as suas condições de vida e promovendo uma transformação na habitual relação com o mundo da estética. Conseguindo fazer isto, o designer torna-se então um artista – o tal artista do nosso tempo capaz de reestabelecer o contacto entre a arte e o público, referido acima¹⁶.

Em 2017, Arnold Harvey introduz a questão da mudança à discussão da “*divisão arte-design*”¹⁷. De acordo com Harvey, enquanto na arte existe esta tendência de transformação e mudança, através dos estilos e da forma como é percecionada, no design esta tendência deixou de se verificar nas últimas décadas. Isto indicaria, portanto, que o design não é uma arte. No entanto, o autor reconhece que há duas áreas do design que não se encontram estagnadas e requerem constantemente esta mudança: a arquitetura e o design de moda. Neste sentido, de acordo com o autor, a arquitetura e a moda estariam dentro do campo do design, porque não perdem o seu propósito básico da funcionalidade, mas aproximam-se da arte, porque continuam a progredir para se adaptarem e refletirem as mudanças sociais.

¹⁶ Munari, Bruno. (1990). *Artista e Designer*. Editorial Presença, p. 9-18; Munari, Bruno. (1978). *A Arte como Ofício*. Editorial Presença, p. 17 e 18.

¹⁷ Harvey, Arnold. (2017). Art and Design. *Critical Survey*, Vol. 29 (1), p. 136.

De facto, quando falamos do design enquanto arte as opiniões dividem-se. Contudo, o estatuto de legitimidade e maioria do design tem vindo a ser consolidado desde o final da década de 50 do século XX, muito graças às transformações sociais. Desde então, tem existido uma produção teórica interna na disciplina e o design e os seus produtos têm sido matéria de interesse e análise por parte de filósofos, pensadores e críticos de arte¹⁸.

1.4. Moda

Assim como acontece com os conceitos anteriores, quando falamos em moda abrimos um universo vasto e difícil de definir. Hoje em dia, moda pode significar quase tudo e pode ser quase tudo, porque ao longo das últimas décadas assistimos a uma estetização da sociedade e consequente banalização da palavra. A moda é apresentada de formas diferentes consoante o contexto e daí ser um conceito aberto. Nesta investigação, porém, pretende-se abordar a moda enquanto fenómeno ligado à indústria do vestuário, e especificamente o que se designa como “alta-costura”, deixando de lado a conotação de tendência que muitas lhez é automaticamente associada.

Para tentar compreender o conceito de moda é necessário analisar a origem do vestuário que, mais tarde, deu então origem ao fenómeno da moda. É necessário também entender que, embora estejam intimamente ligados, os conceitos de moda e vestuário não são o mesmo e, como tal, não devem ser confundidos: se, por um lado, o vestuário é aquilo que cobre o corpo; por outro, a moda é o sistema no qual este se insere, acompanhando-o no tempo e integrando-o num contexto maior – político, social, económico e cultural¹⁹.

A origem do vestuário é um tema muito estudado ao longo da história do traje e da moda, sendo muitos os autores que procuraram saber quando e onde começou o

¹⁸ Monteiro, Pedro. (2014). *A Questão do design: (in)definições e equívocos entre forma, fama e função* [Tese de Doutoramento]. Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, p. 91.

¹⁹ Sarsur, Cláudia. & Mendes, Fernanda. (2008). *A Moda vista como Arte*. [Comunicação em Conferência]. Colóquio de Moda, Centro Universitário de Belo Horizonte – UNI-BH.

hábito de decorar e cobrir o corpo humano. Para a maioria dos historiadores, como aponta Beatriz Rodrigues (2020) na sua dissertação acerca da legitimidade da moda, o vestuário surgiu da necessidade de proteger o corpo do frio, para a qual o homem primitivo começou por utilizar as peles dos animais para se cobrir - inicialmente apenas colocando-as pelos ombros e mais tarde moldando-as ao corpo, evoluindo até às roupas que conhecemos hoje em dia. Contudo, outros autores enriqueceram esta tese, mostrando evidências de como se usavam vestimentas em zonas tropicais, onde a proteção contra o frio se tornava irrelevante; provando, assim, que o vestuário não surgiu apenas como proteção, mas também como decoração e celebração.

Ao longo dos anos, estas teorias foram evoluindo e outras ligadas à religião, à estética, à imitação e a fatores sociais surgiram; mas o aparecimento do vestuário por razões de proteção, segurança e conforto parece ser a teoria mais consensual. No entanto, segundo Steele (2005) é impossível saber a origem exata do vestuário, já que não existem fontes ou registos detalhados que provém o que levou o ser humano a escolher decorar e vestir o corpo.

Hoje, o vestuário supera a funcionalidade, possuindo um caráter “mágico” que evoluiu desde os seus primórdios e satisfaz o desejo de representação. Neste sentido, aquilo que vestimos funciona como um sistema de comunicação não verbal que transmite mensagens sobre nós, desde as informações mais básicas aos traços de personalidade e às preferências estéticas de cada um²⁰. A moda nasceu daqui: do poder de diferenciação e unificação social que as roupas transportam.

Partindo da moda como um meio de expressão e comunicação, Roland Barthes (2014) faz, na sua obra *O Sistema da Moda*, uma análise estrutural do vestuário feminino e do contributo do discurso escrito no sistema da moda. Começando por estabelecer que existem três tipos de vestuário (o vestuário-imagem, o vestuário-escrito e o vestuário-real, este último modelo dos dois primeiros), aos quais faz corresponder três estruturas (icónica, verbal e tecnológica, respetivamente); o autor elege o vestuário-

²⁰ Steele, Valerie. (2005). *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Vol. 1, 2 e 3*. Charles Scribner's Sons, vol. 1, p. 270.

-escrito para trabalhar a sua análise, por ser o mais puro e se encontrar livre de qualquer função prática ou estética, bem como da temporalidade.

Vendo a moda como uma manifestação de códigos culturais e reflexo do clima social e político de cada tempo, Barthes considera que é através do discurso verbal, exercido nas revistas de moda, que a moda se manifesta e é transmitida, levando as pessoas a consumi-la. O sistema da moda é, assim, um sistema complexo de signos, que comunicam significados e identidades através do vestuário. Neste sentido, para o autor, o sistema da moda não se baseia apenas na produção e no consumo, mas também nos significados simbólicos e nas mensagens culturais que são transmitidas a partir do vestuário.

Embora existam alguns registos de comportamentos orientados para a moda em sociedades e períodos históricos anteriores²¹, a moda é frequentemente pensada como um fenómeno do mundo ocidental desde o final da Idade Média. De facto, a partir do século XIV, na Europa, começa a tornar-se mais claro um padrão regular de mudanças estilísticas no vestuário, que trouxe consigo uma nova noção do eu e suscitou uma vontade de transmitir no exterior - pela roupa - os pensamentos e a forma de ser de cada pessoa. O diferente e a novidade espelhados na roupa passaram, assim, a ser extremamente valorizados, acentuando-se a diferenciação de classes; por sua vez, este fenómeno fez com que os membros de classes mais baixas quisessem imitar quem estava acima deles, conferindo às roupas e ao vestuário uma natureza temporária e em constante mudança e estabelecendo-se o que se tornou no conceito moderno de moda²².

Esta associação da moda à modernidade é aprofundada por Charles Baudelaire (1993 [1863]) na sua obra *O pintor da vida moderna*. Na sua tentativa de teorizar a noção de modernidade, intimamente ligada à missão contemporânea da arte, o autor

²¹ Algumas destas sociedades remontam à Antiguidade Pré-Clássica, em locais como o Egípto e a Mesopotâmia; contudo, ainda muito longe do fenómeno da moda como o conhecemos hoje. Outros exemplos que, ainda distantes, se aproximam mais do fenómeno da moda atual serão a Dinastia Chinesa Tang (618-907) ou o Período Japonês Heian (795-1185), onde descrever algo como *imamekahi* (atualizado, na moda) era considerado um elogio.

²² Steele, Valerie. (2005). *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. Charles Scribner's Sons, vol. 2, p. 12 e 13; Rodrigues, Beatriz. (2020). *Moda como Arte legítima: Perspetivas da Filosofia, da Arte e da Cultura* [Dissertação de Mestrado]. Universidade da Beira Interior, p. 10.

estabelece uma ligação entre a moda e a modernidade, afirmando que a primeira é o fenómeno que melhor resume a consciência da segunda. De acordo com a perspectiva de Baudelaire, a moda representa a figura fugaz do tempo: associada à mudança e à constante procura pela novidade, gere permanentemente a linha entre o passado e o futuro, o novo, a sensibilidade e o gosto; refletindo o espírito ritmado e rápido da modernidade.

Por outro lado, Steele (2005) considera que a associação da moda à modernidade se deve ao facto do número de pessoas que seguiam as tendências ditadas pela moda ter aumentado drasticamente na era moderna com a democracia, a industrialização e a massificação dos *media*. De acordo com a autora, o nascimento da moda está associado ao “*processo civilizador da Europa*”²³, impactando diretamente o crescimento da noção de indivíduo, do autoconhecimento e da perceção do espaço que cada pessoa ocupa no mundo. No entanto, e embora a autora considere que a moda tenha sido criada para uma percentagem restrita e privilegiada da sociedade, admite também que no final do século XIX e durante o século XX, a moda passou a estar dividida entre a produção em massa do pronto-a-vestir e alta-costura. Por um lado, a produção em massa tornou a moda acessível à maioria da população, deixando pouco espaço para expressar o gosto pessoal e acelerando as mudanças e os ciclos da moda; por outro, o crescimento da alta-costura possibilitou uma certa continuidade da moda exclusiva e menos acessível.

Ao longo do século XX, o fenómeno da produção e do consumo em massa continuou a aumentar, potencializado pelos avanços tecnológicos e, conseqüentemente, dos materiais, que passaram a permitir uma produção de roupa mais confortável, barata e atrativa a uma fração mais alargada da sociedade; tudo isto levou a que a moda em massa se tornasse numa prática cada vez mais comum no setor, bem como numa forma estética extremamente popular. O aparecimento e crescimento da moda em massa também influenciou a própria organização das práticas desta indústria, que começou a distinguir e priorizar certos setores da sociedade.

²³ “(...) “*the civilizing process*” in *Europe*.” tradução livre de Steele, Valerie. (2005). *Encyclopedia of Clothing and Fashion*. Charles Scribner’s Sons, vol. 2, p. 26.

Ainda de acordo com Steele (2005), na atualidade, o fenómeno da moda continua a manter o carácter industrial, económico e de constante renovação que veio a construir ao longo do último século. Contudo, assistimos a uma abertura do espectro de escolhas e seleções possíveis, pelo que tanto a moda de pronto-a-vestir como a moda de alta-costura se apresentam apenas como duas formas possíveis da moda contemporânea. Da mesma maneira, as regras convencionais mais facilmente reconhecíveis à moda - desde as proporções às silhuetas - dividem-se cada vez mais por grupos específicos ou subculturas. Deste modo, e devido a estas alterações, para muitos autores estamos perante o fim da moda como a conhecíamos até então.

O termo moda envolve mudança, novidade e os contextos de tempo, lugar e usuário; é a constante introdução e exibição de novos estilos, a par da seleção feita pelo consumidor e a noção de expressão do espírito de cada tempo, que faz com que o fenómeno da moda se torne impulsivo, repentino e cíclico. Neste sentido, a relação entre o produto e a forma como é distribuído e depois consumido torna-se central para qualquer definição e perceção de moda.

De acordo com Cláudia Sarsur & Fernanda Mendes (2008), este fator de constante mudança tornou a moda pouco digna de atenção e de um estudo amplo por parte da comunidade científica durante muito tempo, devido ao carácter efémero e superficial que lhe é associado por muitos e que a impede de ser vista como algo mais. Hoje, porém, devemos assumir um tempo novo, no qual a moda se tem tornado, cada vez mais, um sistema importante da sociedade e uma disciplina que, aos poucos, se vai afirmando.

1.5. Cruzamentos entre a Moda e a Arte

O debate sobre o encontro da moda e da arte começa por volta da segunda metade do século XIX, quando os seus limites começam a esbater-se cada vez mais, promovendo questões que permaneceram até aos nossos dias. Contudo, a ligação que existe entre os dois campos é indiscutível e anterior a este debate.

Quando pensamos no início desta união, associamos quase de imediato ao início da alta-costura e à conseqüente emancipação do costureiro - a partir de então designer

de moda -, atribuindo à moda o papel principal no despoletar desta relação. Contudo, como Anne Hollander mostra em *Seeing Through Clothes* (1980) e, anos mais tarde, Aileen Ribeiro (1998) continua no seu estudo mais aprofundado acerca da ligação entre a moda e a arte, este cruzamento começa na arte e com os artistas, que documentavam os ciclos e tendências da moda, ao mesmo tempo que popularizavam determinados estilos e modos de vestir através das suas obras.

Embora esta perspetiva não seja tão estudada, ao retratar a moda do seu tempo, cada artista informa e reflete sobre o vestuário, quer o faça consciente ou inconscientemente. Deste modo, os artistas contribuíram ativamente para a construção da história do traje e da moda, documentando as mudanças que foram acontecendo no vestuário e a aparência do que em cada período definia a moda. Ao mesmo tempo, através das propriedades formais de cada obra de arte, os artistas mostravam também a forma como as roupas eram usadas, construindo evidências importantes sobre a mudança dos próprios hábitos de cada tempo e a forma como, no mesmo espaço temporal, a construção e utilização da roupa diferia de pessoa para pessoa. O historiador de moda pode, assim, olhar para uma obra de arte com o objetivo de desconstruir a roupa nela presente – observar os tecidos, o corte e a construção da peça, o contexto em que é usada e por quem - para, posteriormente, a reconstruir e interpretar à luz do conhecimento adquirido sobre a forma como a roupa funcionava e a sua lógica em relação ao corpo; ou seja, o historiador recorre à arte apenas como fonte primária - já que esta será sempre uma interpretação da realidade construída pelo artista – e interpreta-a de acordo com as evidências documentais e literárias desse período²⁴.

No entanto, isto só aconteceu, porque os artistas sempre se sentiram inspirados pela moda e pelo vestuário, que ao fomentar novas perceções do corpo, instigaram a procura de novas representações pictóricas - mesmo antes de começarem a surgir colaborações entre os dois campos. Em 2016, Aileen Ribeiro volta a abordar esta temática no seu livro *Clothing Art: The Visual Culture of Fashion, 1600-1914*, onde fez um estudo pormenorizado da relação do artista com a roupa, mostrando o papel central

²⁴ Ribeiro, Aileen. (1998). Re-fashioning Art: Some Visual Approaches to the Study of the History of Dress. in *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, V. 2 (N.4), p. 316; Hollander, Anne. (1980). *Seeing Through Clothes*. Avon Books, prefácio.

que esta ocupa nas obras de arte e na vida, bem como a forma como a história da arte e a história da moda são tão próximas e se construíram – e constroem - mutuamente.

A relação da moda e da arte manteve-se apenas de mútua inspiração e construção até meados do século XIX, quando as duas disciplinas se começaram a cruzar. Rodrigues (2020) justifica esta aproximação com as mudanças que se fizeram sentir tanto na arte como na moda deste período: se, por um lado, foi uma altura em que algumas bases fundamentais de história da arte são postas em causa, com o fim da hierarquização entre artes maiores e artes menores, levando os artistas a procurar romper com o tradicional - como vimos acima; por outro, assistimos a uma grande transformação na moda deste período, com o nascimento da alta-costura e a libertação do criador de moda. Desde esse momento que a moda aspira ser reconhecida dentro do meio artístico e os designers de moda como artistas, embora muitos autores, como Svendsen (2006), considerem que este estatuto nunca lhes tenha sido reconhecido.

Por outro lado, no seu estudo de 2016, Ribeiro apresenta um outro fator que favoreceu esta aproximação da moda e da arte no século XIX: as exposições internacionais e exibições de pintura em galerias de arte. Referindo Paris como o centro cultural por excelência da época, a historiadora mostra como as Exposições Universais serviram de montra para as indústrias e manufaturas francesas – as quais incluíam as indústrias da moda e têxtil²⁵ -, apresentando ao mesmo tempo e no mesmo contexto grandes obras de arte. Simultaneamente, o *salon* tornou-se o evento social e cultural mais importante do mundo artístico, espalhando as últimas tendências da moda e fazendo uma dupla publicidade aos designers e às suas criações, que eram referidas pela crítica.

Ao mesmo tempo, também a proliferação dos discursos da moda em revistas especializadas e entre os próprios escritores, tornam a moda um assunto digno de atenção e consideração. De acordo com Gilles Lipovetsky (1987), na sua obra acerca da moda nas sociedades modernas, estes discursos contribuíram para uma aceleração e difusão do vocabulário em torno da moda, aumentando o culto do efémero e a

²⁵ Exemplo disto foi a Exposição Universal de 1900, realizada em Paris entre 14 de abril e 12 de novembro de 1900, nas margens do Rio Sena, onde existiu um pavilhão dedicado à moda.

valorização das frivolidades, que permitiu à moda ser elevada à “*posição de arte sublime*”²⁶. Esta dignificação social e estética da moda contribuiu não só para a sua promoção, mas, com ela, para a promoção de outros assuntos menores, a partir de então tratados com maior relevo.

É dentro deste contexto cultural que o debate da moda enquanto arte legítima igualada às restantes manifestações artísticas surge e ganha corpo. Embora se acredite que a discussão foi iniciada pela moda, os dois campos estão na sua origem – assim como se verificou que acontece com toda a relação entre eles. Por um lado, na moda, como Silva (2018) esclarece na sua dissertação, os seus criadores emancipam-se da subordinação dos clientes e passam a criar de acordo com o seu modo de ver a arte, passando também a assinar as suas peças através de etiquetas e a procurar trazer técnicas da arte para a moda - práticas estas que, para os criadores de moda, justificavam a ascensão do seu estatuto a artistas²⁷. E por outro lado, na arte, como esclarece Ribeiro (2016), os artistas plásticos contribuíram para a reforma do vestuário e interessaram-se de forma crescente pela representação e experimentação da moda, como forma de fugir ao tradicional e rejeitar a cultura de consumo; compactuando e por vezes até incentivando este cruzamento.

Com a viragem do século, a sociedade e os valores pelos quais esta se regia mudaram. Com a ascensão do poder da classe média e o aumento do número de mulheres instruídas e a trabalhar, assistimos a uma libertação do corpo e simultaneamente da mulher, cujo papel deixa de ser estar em casa, para passar a participar ativamente no mundo social, onde ir à boutique se torna um hábito²⁸. De acordo com Steele (2005), na sua enciclopédia acerca da roupa e da moda, este foi um período extremamente marcado pela moda feminina, que apresenta o corpo como um

²⁶ Lipovetsky, Gilles. (1987). *O Império do Efémero. A Moda e o seu Destino nas Sociedades Modernas*. Companhia de Bolso, p. 162.

²⁷ Charles Frederick Worth (1825-1895) foi pioneiro nesta matéria, sendo considerado o pai da alta-costura e o criador das etiquetas como forma de assinar as suas peças. Considerando-se artista, foi o primeiro a entender a moda como uma atividade de prestígio, lutando pelo papel criativo e total autonomia do criador de moda na conceção e realização de novos modelos. Depois dele, vários foram os criadores de moda que aspiraram (e aspiram) o estatuto de artistas.

²⁸ The Kyoto Costume Institute [KCI]. (2002). *Fashion History: From 18th to the 20th Century*. Taschen, p. 290.

conceito fluído e influencia todo o espectro cultural. No caso da arte, esta vai explorar a performance e o sentido físico nela implícito, levando a uma rápida sucessão de movimentos artísticos que se inspiraram e refletiram esta cultura.

Ao longo do século XX, também a relação entre designers e artistas estreita cada vez mais. Os criadores de moda passaram a frequentar os mesmos círculos que os artistas e, assim, desenvolviam contactos e patrocinavam eventos com o objetivo de integrarem o mundo das artes e, conseqüentemente, aumentar o seu valor cultural, bem como o das suas criações. Seguindo a mesma lógica, houve designers e grandes casas da moda que assumiram o papel de doadores ou mecenas de arte, surgindo, conseqüentemente, as exposições que juntam a arte e a moda no mesmo espaço²⁹. Ao trazer a moda para o contexto de um museu ou galeria, esta ultrapassa o campo da cultura popular a que está associada, sendo-lhe transferido um certo prestígio conferido à arte. Algumas das grandes casas, porém, foram mais longe e criaram os seus próprios museus, assim conseguindo expandir o seu valor simbólico. Esta prática manteve-se até aos nossos dias e, hoje, é já comum existirem museus apenas dedicados à moda, embora ainda existam grandes casas de moda que continuam a patrocinar museus contemporâneos³⁰.

De acordo com Rodrigues (2020), o século XX foi também marcado pelas colaborações entre designers de moda e artistas, que assumiram várias formas. Paul Poiret foi o primeiro criador de moda a conseguir estabelecer esta relação com sucesso, no seu caso contratando artistas, um dos quais, Raoul Dufy³¹, para desenhar padrões

²⁹ Dois dos maiores exemplos de junção da moda e da arte em espaço museológico são o Victoria & Albert Museum, em Londres, e o Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque. O V&A passou a acolher e expor peças de vestuário a partir de 1913, quando a marca inglesa Harrods doou uma coleção histórica de moda, dando origem a uma galeria especializada em vestuário, intitulada “Costume Court”; a partir de 1978, o museu criou um departamento para os têxteis e para a moda, possuindo, hoje, uma das maiores coleções museológicas de peças de moda. Já o MET Museum comprou a primeira peça de vestuário em 1907, expondo a sua própria coleção pela primeira vez em 1932.

³⁰ Silva, Rita. (2018). *Alta-Costura e as Aproximações da Moda com a Arte* [Dissertação de Mestrado]. Universidade da Beira Interior, p.22; Taylor, Melissa. (2005). Culture Transition: Fashion’s Culture Dialogue between Commerce and Art. in *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, V. 9 (N.4), p. 453 e 454; Svendsen, Lars. (2006). *Fashion: a Philosophy*. Reaktion Books, p. 94 e 95.

³¹ Pintor, gravador, ceramista, ilustrador de tecidos, tapeçarias e móveis e decorador de interiores e espaços públicos, nasceu em 1877, em La Havre, e faleceu em 1953, em Forcalquier. Foi talvez a colaboração mais conhecida de Paul Poiret, tendo desenhado padrões têxteis usados nas roupas do

para as suas peças ou recorrendo a obras já existentes e aplicando-as nas suas criações; contudo, depois dele muitos se seguiram, instigando os próprios artistas plásticos a experimentar ir além-fronteiras e criar o próprio vestuário ou acessórios³².

A autora refere ainda que uma outra forma que os designers deste período usaram para se aproximar da arte foi através da apresentação do seu trabalho. E também aqui aponta Poiret como pioneiro, uma vez que o designer tentou afastar-se das normais práticas comerciais usadas na moda para publicitar as suas criações, optando por fomentar relações com artistas que promoviam o seu trabalho. Assim, Poiret conseguiu desviar as atenções dos aspetos industriais da moda e aproximar-se das práticas da arte.

No entanto, de acordo com Diana Crane (2008) esta foi também a altura em que surgiram os desfiles enquanto evento social fascinante e como apresentação das criações a uma audiência, sendo este aspeto da moda aquele que, para muitos autores, é considerado o mais artístico. Neste sentido, esta nova prática do desfile continuou a desenvolver-se ao longo do século XX, aproximando-se da arte performativa, com a qual passou a ser comparada. Consequentemente, muitos designers optaram por recorrer a táticas de choque e desenvolver estratégias de marketing construídas em torno da marca, contribuindo para o afastamento dos desfiles do contexto comercial, ao qual estavam tradicionalmente associados.

Na segunda metade do século XX, a arte e a moda tornaram-se intimamente ambivalentes, devido às reflexões artísticas do pós-guerra em que se retratava a sociedade de consumo. Assistimos, neste período, a uma rápida sucessão de estilos no mercado da arte, assemelhando-se à apresentação sazonal da alta-costura. Ao mesmo tempo, com a expansão do pronto-a-vestir, as inspirações estilísticas cresceram e a história da arte tornou-se cada vez mais uma forte fonte de influência³³. Em *O Império*

designer. Exemplos desta colaboração são o casaco *La Perse* (1911) ou o vestido *Bois de Boulogne* (1919), entre outros.

³² Este ir além-fronteiras aconteceu essencialmente de duas formas: em colaboração com designers como aconteceu, por exemplo, com Salvador Dalí e Jean Cocteau que criaram coleções com Elsa Schiaparelli; ou aventurando-se sozinhos. Deste último caso, porém, poucos foram os exemplos de sucesso.

³³ Steele, Valerie. (2005). *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Vol. 1, 2 e 3*. Charles Scribner's Sons, vol. 1, p. 73.

do *Efêmero*, Lipovetsky (1987) explica como esta experimentação multidirecional da moda, a aproxima da lógica da arte moderna, já que também na arte assistimos a esta criação livre, onde cada artista prossegue o seu caminho e estabelece os seus próprios critérios e regras estéticas.

É neste contexto que, segundo Morais (1994), entre os anos 60 e 70, nasceu a *Wearable Art* - como fusão da arte, do artesanato e da moda. De acordo com o autor, este novo segmento da moda deve ser encarado como uma pesquisa plástica, que procurava estudar a relação do corpo e do seu movimento com as formas possíveis de o enriquecer, cobrindo-o ou descobrindo-o. Por outro lado, Steele (2005) considera que a *Wearable Art* assumiu várias formas e empregou várias técnicas, afastando-se da moda convencional, mas permanecendo ao mesmo tempo ligada a ela; sendo, neste sentido, difícil de definir. De acordo com Steele, este movimento manteve-se ativo até ao final do século, voltando a ressurgir nos anos 2000 num novo formato. Contudo, este segundo período suscitou dúvidas entre os historiadores, já que alguns consideram que o movimento se tornou irreconhecível e disperso, enquanto outros admitem que assistimos apenas à sua extensão e evolução.

O final do século XX ficou ainda marcado por um momento particularmente importante – e revolucionário – da aproximação mútua da arte e da moda, quando duas peças de Issey Miyake surgiram como capa de uma revista americana de arte³⁴. Embora a moda já tivesse sido usada pela arte e vice-versa - como vimos acima -, esta capa distingue-se desse uso, uma vez que foi a primeira vez na história em que alguma peça de vestuário foi consensualmente apresentada como algo que, por si próprio, é um objeto artístico. Svendsen (2006) enfatiza este acontecimento, já que, a partir de então, as revistas de arte passaram a mencionar outros designers de moda cujas criações tinham também potencial para serem consideradas objetos artísticos e, conseqüentemente, aproximando a moda da arte mais do que nunca, elevando o seu estatuto.

³⁴ Revista *Artforum*, edição especial de fevereiro de 1982.

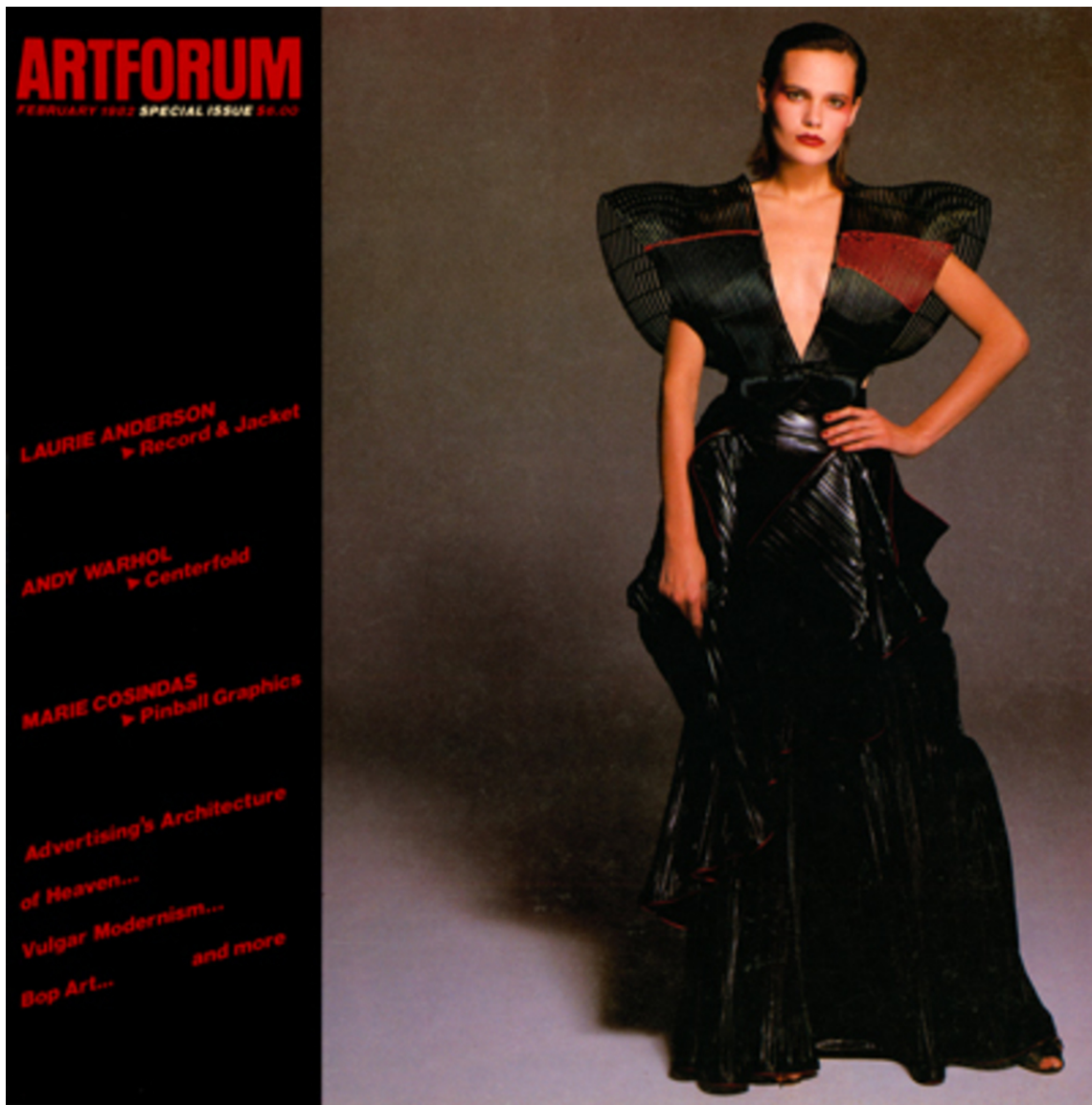


Figura 1 - Capa da Revista *Artforum*, edição especial de fevereiro de 1982

Todos estes encontros posicionaram a moda na cultura contemporânea, atualmente vista como uma manifestação aberta e flexível, começando a libertar-se da noção anterior de meio distinto e hierárquico. Dentro dela, a moda e a arte continuam de mãos dadas e, com elas, o debate acerca da legitimação da primeira.

1.6. Moda como Manifestação Artística: a Discussão

Os séculos XIX e XX testemunharam mais do que apenas a transformação da arte em moda e da moda em arte: foram séculos fecundos em ideias e movimentos que retratam a forma como os dois mundos se inspiram mutuamente e se cruzam

constantemente. A relação que deles resulta gerou uma série de novas perspectivas, que trouxeram consigo questões e debates, chegando mesmo a alterar algumas regras pelas quais a moda e a arte se regiam³⁵.

Neste sentido, o debate sobre a legitimação da moda como arte não surge aleatoriamente. Pelo contrário, a moda é um fenómeno que partilha muitas características com outras manifestações artísticas e, por isso, muitas vezes uma forma de as tentarmos juntar é precisamente através da comparação, como muitos autores fizeram. Não podemos negar que os dois sistemas se cruzam e são próximos, mas será que podemos atribuir à moda a mesma legitimidade que a outras formas artísticas?

De acordo com Rodrigues (2020), foi a alta-costura a primeira a reclamar o estatuto de arte, sendo este o segmento da moda que, para muitos autores, está mais próximo de o conseguir, representando o nível mais alto de artesanato e habilidade da disciplina. Também Silva (2018), na sua dissertação sobre a alta-costura e as aproximações da moda e da arte, tinha abordado esta temática, afirmando que os designers de moda associados à alta-costura procuraram, desde a sua emancipação, estabelecer um diálogo próximo com a arte, criando as suas peças à luz da história e recorrendo a técnicas e estilos específicos dos movimentos artísticos seus contemporâneos, com o objetivo de os integrar na perceção do corpo e na forma de o vestir.

Por outro lado, Morais (1994) afirma que esta ligação é mais facilmente aceite precisamente pelo facto da alta-costura ter estado na origem da discussão. Porém, com a diminuição da influência da alta-costura nas últimas décadas e o crescimento de uma indústria da moda cada vez mais diversificada e ramificada, o autor considera que a componente artística do setor aparece um pouco por todos – ou quase todos – os segmentos de moda, tendo mesmo surgido outros que, para Morais, se aproximam mais da arte contemporânea.

De acordo com Choi & Lewis (2017), o debate acerca da moda ser considerada arte está socialmente instituído e enraizado, fazendo com que os historiadores e críticos geralmente não excluam a moda do campo da arte, ainda que continue a prevalecer um

³⁵ Müller, Florence. (2000). *Art & Fashion*. Thames & Hudson, p. 4.

certo preconceito historicamente aceite em relação à primeira. A ideia de que a moda é descartável, superficial, efémera e material tem sido apresentada em contraste com a ideia de uma arte valorizada pela sua beleza eterna e intemporal e pela sua natureza espiritual, que a coloca num patamar ao qual a moda nunca conseguirá aceder. Embora nas últimas décadas já se olhe para a moda de forma mais séria, este preconceito ainda a impede, muitas vezes, de ser analisada de forma mais abrangente e alcançar um estatuto superior.

A moda, tal como a arte, é imagem e manifestação do pensamento humano e do contexto social, político, cultural e económico de quem cria, servindo como meio de comunicação entre o criador e o mundo. Na sua origem, a arte confunde-se com a decoração do corpo, aproximando-se em muito do conceito primário da moda. Segundo Morais (1994, p. 46), esta aspiração da moda enquanto arte legítima pode ser explicada, em parte, pelo facto de o corpo humano ter sido um dos primeiros suportes da pintura e da gravura, através de mutilações ou de adornos e acessórios - embora a moda só tenha surgido mais tarde, a origem do vestuário remonta ao mesmo período temporal, podendo ou não estabelecer-se aqui uma ligação.

Ao mesmo tempo, também o fator estético da moda estabelece uma ponte com a arte. De acordo com Lipovetsky (1987), a emergência do fenómeno da moda alterou a significação social e as referências temporais do vestuário, uma vez que ao mesmo tempo que possui um fator de unificação, introduz também uma dissemelhança de aparência, que permite a cada pessoa exibir o seu gosto pessoal, inovar e ser original dentro da norma coletiva. Neste sentido, a moda torna-se “(...) *instrumento de alargamento do culto estético do Eu (...)*”³⁶, ou seja, a procura estética pela diferença e pelo inédito torna-se parte constitutiva da moda e do seu universo das aparências. Assim, a moda e o requinte visual caminham juntos, já que a moda estabelece o progresso do olhar estético na sociedade e no mundo.

A moda e a arte partilham o domínio da criatividade estética, assim como alguns códigos semelhantes que, desde o século XIX, foram contra as premissas hierárquicas

³⁶ Lipovetsky, Gilles. (1987). *O Império do Efémero. A Moda e o seu Destino nas Sociedades Modernas*. Companhia de Bolso, p. 67.

dos dois sistemas; no entanto, aceitando esta tese, admitimos ao mesmo tempo que a moda e a arte fazem parte de dois sistemas diferentes, com discursos diferentes e formas diferentes de encarar o seu valor comercial³⁷. De acordo com Crane (2008), enquanto a moda contribui para um sistema de relações coletivas que pretende estabelecer uma economia estética onde o valor comercial a valoriza; na arte as considerações económicas são, por norma, inferiores e uma vez produzido um objeto, este pode ou não adquirir valor económico, ou seja, as obras são criadas mesmo que não haja a intenção prévia de serem vendidas. Silva (2018) continuou este raciocínio na sua dissertação, explicando como consequentemente, nas últimas décadas, a moda tem tentado promover um aparente afastamento do mercado, como estratégia para aumentar o seu valor cultural. Porém, mesmo quando isto acontece - como é o caso do patrocínio de museus por parte da moda ou da sua integração em exposições ao lado de outros objetos artísticos -, o valor cultural é usado para gerar um posterior valor financeiro, reforçando as diferenças entre os dois sistemas.

Por outro lado, Silva (2018) compara o processo criativo das duas áreas, uma vez que são próximos: tanto a arte como a moda passam por uma primeira fase de inspiração, uma segunda de ilustração da ideia, uma terceira de execução e uma quarta de exposição do objeto. De acordo com a autora, ainda que a forma como cada uma destas fases se desenvolve seja diferente, o processo criativo segue o mesmo guia, culminando na apreciação por parte do espetador - algo que é fundamental para os dois campos.

Anos mais tarde, Rodrigues (2020) continua esta linha de pensamento, aprofundando a questão do propósito da criação que, segundo a autora, tanto no objeto artístico como no vestuário está ligado à utilidade: o artista cria num impulso de expressar, refletir ou protestar uma realidade – esse é o seu propósito, a sua função; já o designer de moda cria para satisfazer a necessidade ou desejo de cobrir e decorar o corpo de alguém. Embora possuam diferentes funções, as criações de ambos os ramos

³⁷ Choi, Kyung-Hee. & Lewis, Van Dyk. (2017). An Inclusive System for Fashion Criticism. In *International Journal of Fashion Design Technology and Education*, p. 2.

têm na sua gênese a utilidade, sendo esta que associa tanto a arte como a moda ao respetivo espetador.

De uma outra perspetiva, alguns autores, como Sarsur & Mendes (2008), apontam a cor, as linhas, as formas, o movimento, as texturas e a linguagem como elementos usados tanto na criação da arte como na criação da moda; e que, sendo primários a ambos, não são facilmente refutados, podendo funcionar como elo de ligação. Outros ainda vão mais longe e fazem uma comparação mais exaustiva das características comuns entre as manifestações artísticas consensualmente reconhecidas e a moda, a fim de a legitimar como arte. Gilda Souza (1987) é uma delas, comparando a moda às três belas-artes - pintura, escultura e arquitetura. A autora compara o escultor, o arquiteto e o pintor ao criador de moda na medida em que todos eles tentam solucionar problemas de equilíbrio de volumes, linhas, cores e ritmos, procurando uma forma que seja a medida do espaço e do corpo. Para Souza, quando o criador – seja ele qual for – se insere no mundo das formas e se liga às correntes estéticas do seu tempo torna-se artista, independentemente da efemeridade ou não da sua criação e do objetivo mais imediato que o move.

Existem, como vimos até aqui, muitos entraves que impedem a moda, mais concretamente o vestuário, de ser considerado uma obra de arte. Rodrigues (2020) apresenta como solução a criação de um segmento da moda dedicado exclusivamente ao aspeto disfuncional da roupa, aproximando-se assim das artes aplicadas; ou retirar a característica vestível do vestuário, perdendo a sua vantagem de objeto de arte usável. Nenhuma destas opções, porém, parece totalmente viável, porque estaríamos a retirar à moda o seu carácter funcional ou a criar algo que já existe. Por outro lado, Svendsen (2007) propõe antes que seja encontrado um critério que permita perceber ou decidir até que ponto a moda se encaixa ou não no mundo artístico, ainda que o próprio seja o primeiro a reconhecer que este critério pode nunca vir a ser encontrado. De uma outra perspetiva ainda, Collins (2016) questiona até que ponto não seria mais fácil aceitar o vestuário tendo em conta o seu próprio significado e qualidades estéticas, ao invés de o tentarmos medir pelos mesmos padrões que as belas-artes. Contudo, também esta hipótese apresenta falhas, já que nem toda a moda pode ser considerada arte. Por último, Pedroni & Volonté (2014) apresentam aquela que nos parece ser a solução mais

acertada, ainda que tenha de ser trabalhada. De acordo com estes autores, não devemos falar da moda como arte, mas sim da moda dentro da arte, uma vez que nas últimas décadas temos assistido a uma quebra generalizada dos limites da arte e os artistas já não se encontram presos a uma classificação, pelo contrário, trabalham um pouco por toda a estética criativa.

Não existe resposta concreta à pergunta acerca da moda ser ou não uma arte legítima. Ainda que cada um dos lados seja argumentado, cada perspetiva e cada argumento podem ser refutados e, ao fazê-lo, estamos a anular a possibilidade de uma resposta concreta. Se parece injusto impedir que os preconceitos que existem relativamente à moda impeçam a sua legitimação enquanto arte, quer esta surja através do vestuário ou da sua apresentação em *passerelle*, também não é prudente considerar que toda a moda é arte; e, sem um critério que esclareça que moda é e não é arte, torna-se difícil chegar a uma resposta conclusiva e fechada.

Nos próximos capítulos partiremos para a análise prática de três casos de estudo, numa primeira fase individual e, posteriormente, comparativa. Abordando algumas temáticas problematizadas ao longo deste primeiro capítulo, pretende-se estudar os limites, aproximações e afastamentos da moda e da arte, a fim de tentarmos dar resposta às discussões levantadas e à grande questão desta investigação: pode a moda ser considerada uma manifestação artística?

CAPÍTULO 2: CASO DE ESTUDO – SCHIAPARELLI E O VESTIDO ESQUELETO

2.1. O Surrealismo de Elsa Schiaparelli

Elsa Schiaparelli (1890-1973) foi uma das maiores designers de moda da primeira metade do século XX, sendo ao mesmo tempo uma das grandes impulsionadoras do debate da moda enquanto arte legítima. Afirmou uma vez que o *“Dress designing... is to me not a profession but an art”*³⁸ e, seguindo este lema, passou toda a sua carreira a desafiar as convenções tradicionais da moda e a provar que a moda é muito mais do que cobrir o corpo.

Nasceu em 1890, em Roma, no seio de uma família aristocrata e muito convencional. Apesar de nunca ter tido uma formação direcionada para a moda, ter crescido rodeada de história, de arte e de cultura repercutiu-se mais tarde na sua vida pessoal e ao longo de toda a sua carreira futura, mantendo sempre uma relação com o meio artístico³⁹.

Em 1922, quando se fixou em Paris, depois de ter já viajado e vivido em várias cidades europeias e americanas, Elsa Schiaparelli começou a fazer alguns vestidos para si e para algumas amigas, um dos quais captou a atenção de Paul Poiret⁴⁰. Este momento representou um ponto de viragem na vida da designer, pois Poiret passou a ser o seu mentor e a encorajar Schiaparelli a fazer mais peças, ajudando-a a aperfeiçoar a sua técnica⁴¹. Iniciou-se assim a sua carreira na moda, fortemente marcada pelos seus designs desafiadores e excêntricos, numa constante tentativa de provocar o choque.

De acordo com Christine Delhaye et al. (1996), existem pormenores e acabamentos muito próprios da designer presentes desde as suas primeiras criações,

³⁸ Elsa Schiaparelli, 1954, como citado por Richard Martin em *Fashion and Surrealism* (1987).

³⁹ Delhaye, Christine. et al. (1996). *An Unexpected Journey: Vrouw en Kunst. Woman and Art*. Gynaika, p. 224

⁴⁰ Nasceu em 1879, em Paris, e morreu em 1944, também em Paris. Foi um dos designers de moda mais importantes das primeiras duas décadas do século XX, tendo influenciado fortemente a moda feminina deste período, através de coleções que resultavam de experiências com a silhueta, a cor e tecidos extravagantes. Um visionário do seu tempo, foi ainda um dos primeiros designers de moda a colaborar com artistas vanguardistas. Poiret tornou-se amigo e patrocinador de Elsa Schiaparelli, elogiando-a e incentivando-a sempre a fazer carreira no mundo da moda.

⁴¹ Poland, Brenda. & Tredre, Roger. (2009). *The Great Fashion Designers*. Berg, p. 51 e 52

como os fechos visíveis e as cores pouco comuns, características que a acompanharam ao longo de toda a sua carreira. Contudo, a autora explica que, com a chegada dos anos 30, Schiaparelli assumiu um novo rumo para as suas criações, fazendo deste período os seus anos áureos, onde surgiram experimentações e colaborações com artistas plásticos surrealistas⁴² e a designer se tornou conhecida e influente no universo da moda. Para alguns autores, como Charlotte Seeling (2000), ter revolucionado o mundo da moda entre as décadas de 1930 e 1940, sem formação ou grande experiência no ramo até então, foi a grande conquista da designer.

Num ensaio sobre o trabalho de Schiaparelli em relação com a moda, as mulheres e os ambientes urbanos do período entre guerras, a autora Marylaura Papalas (2017) demonstra como a designer provou a sua qualidade técnica e criativa ao longo dos anos 30, explorando sempre temas progressivos. Segundo a autora, os designs de Schiaparelli misturaram cada vez mais e melhor o bizarro, o estranho e o inesperado com o chique expectável da moda de alta-costura, em experiências que pretendiam questionar o conceito de realidade e ir além daquilo que se via. Nunca deixando de abordar questões centrais e complexas do mundo da moda, a designer aproximou-se ao mesmo tempo da arte surrealista, trabalhando temas como o género, a sexualidade, a fantasia e o jogo do esconder/revelar; mas conseguindo, no entanto, destacar-se dos artistas surrealistas pela sua resistência aos estereótipos femininos.

Apesar desta proximidade de Schiaparelli com a arte surrealista ser uma novidade e ter marcado a relação entre as duas disciplinas, devemos, contudo, analisá-la à luz do contexto deste período e, principalmente, deste movimento em específico. Em *Fashion and Surrealism* (1987), Richard Martin aborda esta análise, provando como o impulso do movimento surrealista foi acompanhado pela moda e muitos dos grandes artistas a ele associados encontraram nela o meio ideal para fundir o quotidiano e o real com o excepcional e o imaginário subconsciente⁴³. De acordo com o autor, foi a procura

⁴² De entre os vários artistas surrealistas com quem Elsa Schiaparelli colaborou destacam-se Salvador Dalí, a sua colaboração mais longa e mais conhecida; Jean Cocteau, com quem pensou dois casacos de noite em 1937, recorrendo a técnicas da pintura surrealista; e Man Ray, a grande inspiração e colaboração da sua coleção *Commedia dell'Arte*, de 1939.

⁴³ Esta proximidade entre o surrealismo e a moda aconteceu, contudo, contra a primeira geração de surrealistas, que não considerava surrealismo a comercialização das suas práticas e técnicas ou quaisquer trabalhos ligados a atividades comerciais ou à cultura de massas. Contudo, esta primeira expressão

por uma analogia do corpo humano, encontrada nos manequins e na forma vestida, que levou os surrealistas a reconhecer o potencial da moda nesta exploração e experimentação do corpo.

Em 2007, Ghislaine Wood retomou esta discussão no catálogo da exposição *Surreal Things: Surrealism and Design*, com o objetivo de aprofundar o impacto do surrealismo nos campos mais amplos do design e da arte em relação com o mundo comercial. Segundo a autora, o grande elo de ligação entre o surrealismo e a moda foi a adoção do objeto surrealista e o conseqüente interesse pelas estruturas consumistas espalhadas pelas cidades, entre as quais a publicidade, os manequins e as montras e disposição das lojas. Partindo da tese de Martin de 1987 sobre a importância do corpo na arte surrealista, Wood afirma que, ao reconhecerem que a moda está presente em todas essas estruturas comerciais, os surrealistas reconheceram também que a moda lhes oferecia o melhor meio para explorarem o corpo, a sexualidade, o disfarce e o fetichismo, conseguindo focar o desejo sexual numa parte específica do corpo ou de um objeto.

Também Sueli Garcia (2010), no seu artigo sobre a ligação entre a moda e a arte surrealista, e Victoria Pass (2011), na sua tese de doutoramento sobre relação entre a moda e o surrealismo no período entre guerra, abordam esta temática; desta vez, contudo, da perspectiva da moda. Por um lado, Garcia mostra que, ao mesmo tempo que houve este crescente interesse por parte do surrealismo nas novas possibilidades de experimentação e questionamento que a moda oferecia, também a moda se interessou pelo imaginário surrealista, permitindo-lhe expandir os seus aspetos criativos e lançar-se no seu contexto comercial. E por outro, Pass apresenta o papel crucial da imprensa, particularmente das revistas de moda, que deram voz aos artistas plásticos surrealistas e promoveram, ao mesmo tempo, uma visão de Schiaparelli mais como artista, do que como designer de moda; muitas vezes vista como exemplo do compromisso entre a moda e o surrealismo, pela forma como brincava com a realidade e a ilusão,

surrealista mais austera, pragmática e exclusiva teve uma vida curta; seguindo-se um estilo mais flexível, que reconheceu e aceitou a potencialidade do uso e/ou recurso de outras disciplinas, entre as quais a moda.

questionando o próprio conceito de moda e tornando as mulheres o centro das atenções, sem que fossem vistas como objeto de escrutínio.

Neste sentido, e de acordo com um outro ensaio de Papalas (2015) a propósito da visão de Schiaparelli sobre a identidade feminina, conseguimos perceber que a designer adaptou as práticas surrealistas de escrutínio do corpo feminino, conferindo às mulheres um estatuto que não as diminuía. Neste texto, a autora mostra como o tipo de reflexão e fragmentação do corpo que Schiaparelli apresentava nas suas peças, contribuiu para criar uma imagem de autonomia do discurso feminino e, conseqüentemente, acabar com a objetificação da mulher que a arte surrealista tantas vezes apresentava.

Também Sabina Stent (2011), na sua tese sobre a análise do surrealismo a partir da perspectiva das mulheres que o trabalharam, aborda a forma ímpar como Schiaparelli recorreu e usou o corpo feminino, oferecendo às suas clientes a possibilidade de transformar as suas personalidades e escolherem em quem se queriam tornar. Considerando Elsa Schiaparelli uma dessas mulheres surrealistas – a única no campo do design de moda –, Stent explica como a sua moda surrealista virou o convencional do avesso, realçando a forma feminina e compelindo o espectador a olhar, admirar e respeitar a feminilidade das mulheres que usavam as suas criações.

Por outro lado, na biografia *Little Book of Schiaparelli: The Story of the Iconic Fashion Designer* (2020), um livro de bolso que integra uma coleção de pequenas monografias acerca das grandes marcas e casas de moda, Baxter-Wright apresenta uma outra característica do trabalho de Schiaparelli que, surgindo neste período, se mantém ao longo da sua carreira e a aproxima mais uma vez do surrealismo. De acordo com a autora, a partir de meados da década de 30 do século XX, cada coleção de Schiaparelli passou a estar associada a um tema, a partir do qual se desenvolvia o processo criativo da designer. Ao fazê-lo, Schiaparelli conseguiu tornar os seus designs ainda mais teatrais e chocantes, criando no espectador uma reação corporal e quase visceral ao ver as suas peças pela primeira vez.

A coleção *Stop, Look and Listen* (1935) foi a primeira, antecipando logo pelo título a vontade da designer de fazer parar o mundo para ser ouvida e notada. Integrando influências multiculturais, esta coleção mostrou roupas muito diversas e introduziu o

uso de fechos no seu trabalho, que tanto podiam ser funcionais como meramente decorativos, aparecendo no vestuário, nos chapéus e nas luvas. Esta coleção marcou, assim, o início de um novo modo de trabalhar a moda, com coleções que abordavam grandes temas e refletiam ideias fascinantes, cada uma mais desafiadora, inventiva e surpreendente que a anterior⁴⁴.

Nas suas criações todos os pormenores eram importantes e deviam ser repensados, servindo de desculpa para ir mais além do esperado. Isto levou-a a apostar muito em materiais diferentes, novos e inesperados, bem como nos acessórios, criando exemplares lendários, muitas vezes comparados a obras de arte; de entre estes, salientam-se os seus botões, que adquiriram as mais variadas formas e se destacavam nas peças. Ainda que tenha sido considerada como artista ou designer-artista várias vezes em diversas publicações, de acordo com Seeling (2000) Schiaparelli nunca se reconheceu como tal, contrapondo que o único criador que estaria ao nível dos artistas e poderia merecer esse reconhecimento seria o seu mentor, Paul Poiret.

Para Schiaparelli não havia impossíveis: criou sempre com uma coragem e singularidade notáveis, superando-se a ela própria em cada peça, acessório e detalhe, de tal forma que mesmo a apresentação das suas coleções era pensada e transformada num espetáculo. Mas apesar da sua criatividade caprichosa, a designer ficou mais conhecida pelas suas colaborações com os artistas plásticos surrealistas e daí que, muitas vezes, lhe seja atribuído um papel de relevo na legitimação da moda como arte.

2.2. O Vestido Esqueleto

Em 1938 realizou-se em Paris a Exposição Internacional do Surrealismo⁴⁵, com o propósito de fazer uma retrospectiva dos trabalhos do grupo e tentar internacionalizar o movimento. Na sua análise sobre a importância da relação de Salvador Dalí e Elsa Schiaparelli nas respetivas carreiras e no diálogo do surrealismo e da moda, Aline

⁴⁴ Baxter-Wright, Emma. (2020). *The Little Book of Schiaparelli*. Welbeck, p. 51

⁴⁵ Exposição que marcou o início de um novo e polémico formato de fazer exposições, onde as instalações subjugavam as obras e a disposição do espaço foi feita de forma teatral, criando ambientes que causavam desconforto e hesitação e utilizando o teto pela primeira vez.

Prudente (2017) mostra como esta exposição foi um marco importante na carreira da designer, que expõe as suas criações em conjunto com objetos artísticos pela primeira vez, colaborando com Dalí num manequim para a Rua dos Manequins, o espaço mais fotografado e falado da exposição⁴⁶.



Figura 2 - Manequim de Salvador Dalí na Exposição Internacional do Surrealismo (1938)

No mesmo ano, apenas três semanas depois da inauguração da exposição, Schiaparelli lança a sua coleção de primavera/verão, a *Circus Collection*, inspirada em Phineas Taylor Barum e no seu trabalho de espetáculo circense elaborado e carismático,

⁴⁶ O manequim de Dalí nesta exposição possuía um chapéu de tricô rosa produzido por Schiaparelli; chapéu este que, segundo alguns autores, teria sido feito para a coleção de outono/inverno de 1937-38. Além do chapéu, Schiaparelli aparece ainda referenciada por trás do manequim, em páginas da revista americana *American Weekly*, onde surgem fotografias de trabalhos do artista inspirados em trabalhos da designer.

considerada a coleção mais ambiciosa da designer até à data⁴⁷. Esta ambição esteve fortemente presente tanto no design das peças e dos acessórios que as acompanhavam, como na própria forma como a designer pensou o desfile, que contou com dançarinos, acrobatas e malabaristas em constante movimento, dificultando a passagem dos próprios manequins que tinham de abrir caminho pelos salões, numa tipologia que se assemelhava à do espetáculo que lhe serviu de inspiração. Os seus desfiles eram extremamente cobiçados: a designer enchia salas enormes com celebridades, artistas, compradores de moda, críticos e até membros da realeza, que ansiavam ver as suas apresentações – e o desfile da *Circus Collection* não foi exceção⁴⁸.



Figura 3 - Ilustração de Christian Bérard sobre a *Circus Collection* de Elsa Schiaparelli

De acordo com Valerie Steele (2005), embora fosse de esperar que a reação do público à coleção de primavera/verão de 1938 de Schiaparelli não fosse a melhor, já que falamos de uma coleção arrojada e fora do comum para a altura, a designer não perdeu clientes, nem mesmo os mais conservadores; conseguindo pelo contrário atrair novos,

⁴⁷ Baxter-Wright, Emma. (2020). *The Little Book of Schiaparelli*. Welbeck, p. 55

⁴⁸ Rubin, Susan. (2015). *Hot Pink: The Life and Fashion of Elsa Schiaparelli*. ABRAMS, p. 84.

principalmente celebridades e personalidades do mundo do espetáculo, que se sentiram atraídos tanto pelas peças como pela apresentação das mesmas. Segundo a autora, Schiaparelli chegou mesmo a admitir, alguns anos mais tarde, que quanto mais chocantes fossem as suas criações, melhor estas se vendiam aos clientes mais conservadores. No entanto, de acordo com Prudente (2017), esta coleção possuiu duas peças que se destacaram das restantes, por sobressaírem e destoarem do conjunto, mas também por terem sido alvo de uma maior resistência inicial por parte do público: o *The Tears Dress*⁴⁹ e o *The Skeleton Dress*.

O *The Skeleton Dress* – ou, em português, vestido esqueleto – partiu da preocupação do surrealismo com o corpo humano e tem sido, desde então, uma peça icónica na moda da designer e na própria história da moda, servindo de inspiração para vários designers e trabalhos posteriores⁵⁰. De acordo com o Victoria & Albert Museum (2002), onde o vestido se encontra, apesar de Schiaparelli ter seguido as linhas predominantes da roupa de noite feminina do final da década de 30 do século XX, o facto do vestido ser tão apertado, tornando-se quase uma segunda pele, a par da imitação da anatomia do corpo humano, simulando o esqueleto, representou para muitos, numa primeira instância, uma ofensa ao bom gosto.

Valerá talvez a pena fazermos aqui um parêntesis para perceber que esta ideia do esqueleto humano transposto para o vestuário de Schiaparelli vem já do início da sua relação colaborativa com o artista Salvador Dalí. Numa análise videográfica detalhada ao vestido esqueleto, a curadora do Victoria & Albert Museum, Sonnet Stanfill, considera que a referência e influência de alguns trabalhos de Dalí nesta peça é clara, argumentando que os esqueletos também habitavam vários desenhos e quadros pintados pelo artista por volta deste período⁵¹.

⁴⁹ Vestido de viscose e seda feito em colaboração com o artista Salvador Dalí. Originalmente de cor azul-clara, tornou-se branco com o passar do tempo. Possui um estampado desenhado pelo artista, que provoca a ilusão de que o vestido está rasgado, deixando ver a “carne” por baixo. O vestido é acompanhado de um véu com retalhos costurados que simulam pedaços de carne; e ambas as peças pertencem à coleção do Victoria and Albert Museum, em Londres.

⁵⁰ Baxter-Wright, Emma. (2020). *The Little Book of Schiaparelli*. Welbeck, p. 58

⁵¹ Stanfill, Sonnet. (2020, outubro 30). *The Skeleton Dress - Elsa Schiaparelli*. Victoria & Albert Museum.

Por outro lado, no atual site da *Maison Schiaparelli* encontramos uma secção inteiramente dedicada ao percurso da designer e às suas colaborações com os vários artistas, na qual podemos inferir que a influência do artista nas criações da designer parece ser mais profunda. De acordo com o site (2016a), em 1936, Salvador Dalí terá enviado um desenho a Schiaparelli com uma descrição na qual o artista referia um possível fato com gavetas semirrígidas e macias. Este desenho não só deu origem a vários casacos e fatos com bolsos a simular as tais gavetas - alguns utilitários, outros apenas decorativos -, apresentados na coleção de alta-costura de 1936/1937 de Schiaparelli; como pode também ter servido de primeiro esboço ou inspiração para o quadro *The Burning Giraffe*, que Dalí produziu no ano seguinte.



Figuras 4 e 5 - Desenho de Salvador Dalí do Armário Antropomórfico e Fato-gaveta de Elsa Schiaparelli, inspirado no primeiro (1936)

Figura 6 - *The Burning Giraffe* (1937)

Ainda de acordo com a *Maison Schiaparelli* (2016a), dois anos mais tarde, Salvador Dalí voltou a enviar novos esboços a Schiaparelli, desta vez de esqueletos femininos, e também estes acompanhados de um bilhete onde o artista lançava a ideia de colocar ossos do lado de fora de alguma coisa; ideia esta cuja inspiração o artista afirmava ter vindo de um ato circense. Acredita-se que terão sido estes esboços a servir de inspiração para Schiaparelli criar o vestido esqueleto, integrado na *Circus Collection*, mas destacando-se por contrariar o estilo mais alegre da restante coleção. Contudo, não se sabe se foi através da referência de Dalí ao circo que a designer chegou ao tema da coleção, embora se considere esta hipótese válida e plausível.



Figuras 7 e 8 - Desenho da Mulher Esqueleto de Salvador Dalí e Vestido Esqueleto de Elsa Schiaparelli, inspirado no primeiro (1938)

O vestido esqueleto é todo ele feito num crepe de seda fino, flexível, elegante e quase transparente. A escolha do material tornou-se particularmente importante pela modelagem do próprio vestido que, por ser tão justo ao corpo, requer uma certa elasticidade que o torne mais confortável e contribua para a silhueta comprida, esguia e sensual da peça.

Schiaparelli recorreu a uma técnica de enchimento ou acolchoamento muito elaborada e exagerada para simular os ossos do esqueleto humano, quase como se o estivesse a traçar, enfatizando-o. Este efeito foi conseguido pela sobreposição de duas camadas de tecido, costuradas de forma a desenhar o contorno dos ossos, formando nervuras que, posteriormente, foram cheias com algodão a partir do interior do vestido, para que se tornasse possível que o relevo ficasse na parte da frente do mesmo, ou seja, na parte exterior da peça.

Na frente do vestido, os ossos começam na zona das coxas, acima dos joelhos, subindo e juntando-se na zona inferior da caixa torácica; continuam pelo torso acima, desenhando três costelas que envolvem o peito, voltando novamente a juntar-se nas clavículas. Os relevos dos ossos continuam nas mangas, pelos braços abaixo, descendo até à zona dos pulsos, onde a manga termina. Também nas costas do vestido podemos

ver as saliências dos ossos, continuando a simulação das costelas da caixa torácica e apresentando, ao centro, a coluna vertebral, particularmente interessante pelo detalhe ao desenhar as vértebras individualmente. Na zona da bainha podemos ainda ver que o tecido está franzido, abrindo ligeiramente o vestido, o que facilita o andar e cria uma sensação de volume na zona, contrariando toda a restante dinâmica mais justa da peça.



Figuras 9, 10 e 11 - Frente, costas e pormenor do Vestido Esqueleto de Elsa Schiaparelli

Relativamente aos acabamentos, Schiaparelli recorre a quatro fechos grossos de plástico preto, nas costuras dos ombros e da lateral direita, permitindo uma mais fácil entrada e saída do vestido. Para a designer, todos os pormenores são importantes e contribuem para a coesão e interesse da peça, como já vimos acima; pelo que o recurso aos fechos é propositado, mas não deixa de ser curioso. Sonnet Stanfill (VAM, 2020) realça a importância do uso dos fechos por parte de Schiaparelli, uma vez que, em 1938, quando o vestido foi criado e mostrado ao público pela primeira vez, os fechos eram ainda uma novidade, sendo usados maioritariamente em roupas mais funcionais ou desportivas. Neste sentido, Stanfill considera o uso de fechos numa peça como esta, um ato ousado por parte da designer, que com esta e outras peças introduziu o uso deste tipo de aviamento em peças de alta-costura, reconhecendo já o seu enorme potencial.

Da mesma forma, também a cor preta do vestido é propositada. Esta é a única peça preta da coleção, o que de acordo com Prudente (2017) tem a ver com a silhueta do vestido e a mensagem que esta pretendia passar, pelo que o preto se tornou uma escolha inevitável. Por um lado, a cor preta está normalmente associada à morte e ao

mal em muitas culturas, reforçando o sentido macabro a que somos levados pelos volumes que simulam os ossos do esqueleto humano. E por outro, o preto está também associado à elegância, à sofisticação e ao poder, contribuindo não só para silhueta justa e sensual do vestido, mas também para uma noção de mulher livre e capaz de se transformar naquilo que quiser ser – uma característica transversal nas peças da designer e que se prende com a sua perspetiva da identidade da mulher, como pudemos perceber anteriormente.

Apesar de não conseguirmos definir todo o percurso desta peça, desde que foi criada até à atualidade, sabemos que o vestido esqueleto faz hoje parte da coleção do Victoria & Albert Museum, situado em Londres; tendo sido doado pela atriz norte-americana Ruth Ford⁵², por quem foi usado. Não existem registos conhecidos onde a atriz fale sobre o vestido ou como foi a experiência de o usar, mas Stanfill (VAM, 2020) afirma que este foi apenas um exemplar das várias criações de Schiaparelli que Ford usou e manteve no seu guarda-roupa pessoal.

O vestido esqueleto é possivelmente um dos designs mais famosos de Elsa Schiaparelli e da relação estreita que ela conseguiu estabelecer com a arte: resumindo a estética característica da designer, é talvez – e ao mesmo tempo - a peça que melhor representa a sua colaboração com os artistas surrealistas e, em particular, com Salvador Dalí. Como Stanfill explica no vídeo de apresentação da peça (VAM, 2020), o vestido esqueleto representa o pináculo da alta-costura da altura, porque consegue juntar a técnica com o artesanato de uma forma notável, recorrendo a materiais de luxo; pelo que a curadora considera que é válido afirmar que existe aqui uma coesão entre a arte e o design, que se unem pelo sentido estético macabro do vestido.

Por outro lado, Prudente (2017) relaciona este vestido com o surrealismo, afirmando que, tal como os artistas surrealistas, Schiaparelli utiliza um objeto banal na sua composição, retirando-o do seu contexto ou espaço habitual e trazendo-o para a

⁵² Atriz e modelo americana, Ruth Ford nasceu em 1911, no Mississippi, e faleceu em 2009, em Nova Iorque. Apesar de não sabermos qual a ligação entre Ford e Schiaparelli, a modelo esteve sempre ligada às artes e ao movimento surrealista, sendo irmã do escritor e artista Charles Henri Ford e tendo posado para fotógrafos como Cecil Beaton e Man Ray, que também colaboraram com Elsa Schiaparelli.

moda. Neste sentido, a designer consegue aqui inverter a realidade e criar uma metáfora, colocando o corpo humano do avesso ao revelar o que está por debaixo da pele e tornando o esqueleto, que à partida está escondido dentro do corpo, naquilo que de facto o cobre.

Mas o vestido esqueleto não foi a única peça em que a designer recorreu a esta técnica surrealista de retirar os objetos do seu contexto habitual. Ao longo da sua carreira foram vários os exemplos, mais ou menos diretos; embora o mais conhecido seja talvez o *Shoe Hat*, da coleção de inverno de 1937/1938, que, como o próprio nome indica, é um chapéu com a forma de um sapato de salto alto, feito de feltro de lã azul-escuro e de veludo de seda no tom rosa característico da designer. Também esta peça foi feita em colaboração com o artista surrealista Salvador Dalí, cuja ideia, segundo o Victoria & Albert Museum (2009) onde a peça se encontra, evoluiu de uma fotografia onde o artista aparecia com um sapato na cabeça e outro no ombro. Nesta peça, Schiaparelli retira o sapato do local onde estamos habituados a vê-lo, o pé, para o colocar num sítio totalmente inesperado, a cabeça; mas a reação que esta peça provoca não é igual àquela que o vestido esqueleto provoca no espetador. Embora em ambos os casos haja um choque associado ao facto de estarmos perante um objeto que se encontra fora do contexto a que estamos habituados a vê-lo, o vestido esqueleto exige de nós um pensamento mais profundo e menos imediato, um olhar mais atento até chegarmos à intenção da artista de revelar o que costuma estar escondido e inverter os papéis habituais - uma metáfora que, mais uma vez, pode servir como empoderamento à autonomia do discurso feminino.

No vestido esqueleto conseguimos ver a qualidade criativa característica de Schiaparelli, que consegue pegar na silhueta e construção clássicas e, sem as deixar de parte, transformá-las de modo a serem ao mesmo tempo modernas e vanguardistas. Elsa Schiaparelli consegue chocar o público sem cortar com a moda do seu tempo, da mesma forma que consegue aproximar a sua moda da arte sem deixar de parte aquilo que a define e a sua praticidade: combina a silhueta de lápis com elementos artísticos,

excêntricos e inesperados, preocupando-se não só em transparecer elegância, mas também com a vontade de fazer do vestido confortável e usável⁵³.

Em suma, podemos rever no vestido esqueleto vários fatores que nos poderão levar a questionar o seu possível estatuto artístico. O mais claro e imediato será talvez a ligação ao movimento surrealista, pelo pensamento de Schiaparelli e a forma como esse pensamento produziu resultados semelhantes às obras de artistas deste movimento; mas também pela colaboração com o pintor Salvador Dalí⁵⁴. Esta colaboração, contudo, levanta um outro fator, já que muitas vezes os designers deste período – e a partir daí até aos dias de hoje - recorreram a estas parcerias para elevarem as suas criações a arte, elevando-se consecutivamente a eles próprios a artistas. Embora, no caso de Schiaparelli, a designer frequentasse já o círculo de artistas de Paris da época e, como tal, tenha desenvolvido relações de amizade com Salvador Dalí, Jean Cocteau e outros artistas surrealistas, que foram além das colaborações que fizeram, estas não deixaram de conferir um diferente tipo de credibilidade artística às suas peças.

De facto, Schiaparelli nunca aceitou o título de artista, como vimos anteriormente. A sua ligação com os artistas e a irreverência das suas peças não foram, para ela, motivos suficientes para se considerar artista, ainda que visse a moda e a criação de roupa como uma arte. Isto não significa, porém, que os seus pares não a vissem como tal, tendo chegado a ser mencionada como “(...) *a artista italiana que fazia roupas*”⁵⁵ por Coco Chanel e outras personalidades da época.

Também a forma como Elsa Schiaparelli revolucionou o desfile e a maneira como este era feito pode ser visto como uma aproximação à arte. Enquanto os outros designers, seus contemporâneos, apresentavam as suas coleções em desfiles semelhantes entre si, Schiaparelli começou já aqui a desenvolver um modelo de desfile

⁵³ Pincus, Ariel. (2021, março 7). *1938 – Elsa Schiaparelli, Skeleton Dress*. Fashion History Timeline.

⁵⁴ A colaboração entre Schiaparelli e Dalí foi, na verdade, mais do que apenas uma colaboração profissional. Conheceram-se através do Grupo Surrealista, com quem Elsa Schiaparelli convivia socialmente, e colaboraram juntos pela primeira vez numa caixa de pó compacto, em 1935, que tinha a forma de marcador telefónico. Daqui resultou uma amizade e parceria benéfica para ambos os lados, já que permitiu a Schiaparelli ganhar mais reconhecimento e a Dalí entrar na alta sociedade parisiense e ganhar clientes.

⁵⁵ “... *that Italian artist who makes clothes*” tradução livre de Coco Chanel, como citado por Emma Baxter-Wright em *The Little Book of Schiaparelli* (2020).

de entretenimento, ou seja, os seus desfiles foram além da simples apresentação das criações, transformando-se em espetáculos que envolviam e divertiam o público. Esta modalidade de desfile, que a partir desta altura começou a evoluir até culminar nas apresentações de moda grandiosas que têm sido vistas e feitas nas últimas décadas, fez com que, hoje, possamos relacionar alguns dos desfiles de Schiaparelli com performances artísticas.

Neste sentido, e porque a *Circus Collection* foi um dos desfiles mais impressionantes da designer, ao considerarmos outros desfiles mais recentes como performances e, conseqüentemente, abrir a possibilidade de que esses possam ser considerados arte, não podemos deixar de questionar a legitimidade deste desfile de Schiaparelli. Contudo, continua a ser necessário questionar se, ao afirmar que o desfile da *Circus Collection* foi um ato performativo, podemos também afirmar que as peças que compõem a coleção se tornam automaticamente objetos artísticos, já que uma coisa não implica necessariamente a outra.

De uma outra perspectiva ainda, se considerarmos a alta-costura como uma forma de arte, pela produção de peças singulares, exclusivas e com um nível superior de habilidade técnica, o vestido esqueleto adquirirá conseqüentemente o estatuto de objeto artístico, uma vez que cumpre estes requisitos e consegue ir além deles, pela sua intemporalidade e por romper com as normas sociais e com o convencional sem deixar de o ser. Deste modo, e uma vez que nem todas as peças de Schiaparelli possuem todos estes fatores – assim como nem todas as criações de alta-costura o fazem e, conseqüentemente, nem toda a alta-costura poderia ser considerada arte -, esta peça em particular entraria nesse leque reduzido de moda-arte.

Elsa Schiaparelli e o vestido esqueleto são tão icônicos que, ainda hoje em dia, se fazem recriações - na marca e fora dela - deste vestido; assim como a designer continua a ser uma das mais estudadas quando se fala da relação da moda com a arte. Se isto faz dela artista e deste vestido uma obra de arte são questões mais complexas e quase impossíveis de responder, mas não podemos negar o poder que a designer tem de, ao fim de tantas décadas, continuar a fazer-nos questionar os limites da arte e da moda, onde termina uma para que a outra comece e se essa delimitação ainda faz sentido.

CAPÍTULO 3: CASO DE ESTUDO – MIYAKE E O CORPETE DE VIME

3.1. A Moda Vanguardista de Issey Miyake

Issey Miyake (1938-2022) foi um dos criadores de moda mais inovadores e influentes a nível mundial, destacando-se principalmente entre os anos 70 e o início dos anos 90 do século XX. Original, criativo e com um pensamento visionário, Miyake teve um contributo fundamental para o mundo da moda, abanando e alargando as suas barreiras, num combate e recusa constantes de rótulos.

Nasceu em 1938, em Hiroshima, e teve uma infância atribulada, testemunhando em primeira mão o lançamento da bomba atómica americana sob a sua cidade natal, bem como as repercussões pessoais, familiares e nacionais que dela resultaram. Foi neste contexto de um Japão pós-guerra, culturalmente dominado pela ocupação das forças americanas, que Miyake cresceu e formou a sua personalidade criativa. Nesta altura, os homens desejavam ter as roupas civis dos oficiais americanos e as mulheres ansiavam pelas roupas elegantes e tradicionais do mundo ocidental que as revistas de moda americanas e francesas mostravam. Assim como as outras mulheres, também a irmã de Miyake comprava estas revistas; revistas estas que acabaram por ser determinantes para o crescente interesse do irmão pela moda⁵⁶.

Quando, em 1959, Issey Miyake ingressou na universidade não havia nenhum curso independente de design de moda, nem tão pouco era comum – ou considerado adequado no Japão – que os rapazes estudassem esta disciplina⁵⁷. De acordo com Bonnie English (2011), este facto moldou a escolha de Miyake que, devido ao seu enorme gosto pelo desenho, acabou por ingressar no curso de design gráfico na Tama Art University, em Tóquio; graduando-se em 1965. Contudo, o autor demonstra que, apesar de não lhe ter sido possível estudar moda, o designer nunca abandonou completamente este ramo, começando a esboçar roupa ainda durante a sua formação académica e apresentando a sua primeira coleção em 1963. Segundo Brenda Poland e Roger Tredre (2009), no seu estudo sobre os designers de moda mais relevantes, Miyake começou já nesta coleção a explorar a sua visão de que a moda pode ser ao mesmo

⁵⁶ Poland, Brenda. & Tredre, Roger. (2009). *The Great Fashion Designers*. Berg, p. 151.

⁵⁷ Holbor, Mark. (1988, Novembro). Image of a Second Skin. *Artforum*, Vol. 27 (3), p. 20.

tempo utilitária e visualmente criativa, visão esta que se manteve presente ao longo de toda a sua carreira, cada vez mais marcada por este princípio.

No mesmo livro, os autores referem ainda que, após concluir o curso, o designer sentiu a necessidade de desenvolver as suas capacidades técnicas e o seu pensamento criativo, mudando-se para a capital francesa e ingressando num curso de moda na L'École de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne. Ao mesmo tempo que estudava, Miyake trabalhou também em duas grandes casas de moda, que lhe permitiram ter um contacto direto com a alta-costura, aprender sobre a tradição ocidental e construir a sua rede nesta indústria. No entanto, na sua tese sobre o trabalho e influência dos três grandes designers de moda japoneses que conseguiram integrar o mercado ocidental da moda, um dos quais Issey Miyake, English (2011) explica que desde cedo o designer se apercebeu que não pertencia ao mundo rígido da alta-costura francesa, optando por se mudar para Nova Iorque em 1969. De acordo com o autor, esta estadia foi curta, de apenas seis meses, mas intensa, uma vez que permitiu a Miyake conhecer a indústria americana de pronto-a-vestir e estabelecer contactos com grandes artistas, que mais tarde se repercutiram na sua carreira.

De regresso a Tóquio, o designer abriu o Miyake Design Studio, em 1970, com o propósito de pôr em prática toda a experiência que havia colecionado ao longo dos anos anteriores, mas de acordo com a sua visão única. Este vai ser o início do período mais criativo de Miyake que, sem medo de experimentar, começou aqui a criar a sua identidade enquanto designer, enquanto artista e enquanto marca, rejeitando o termo “moda” como era conhecido até então e as formas tradicionais de fazer alta-costura⁵⁸.

Assim, de acordo com Poland & Tredre (2009), ao chegar à conclusão de que a moda praticada no ocidente já não satisfazia as necessidades da mulher moderna, Issey Miyake tentou criar um novo tipo de moda e uma nova forma de a fazer. Tendo como referência a sua herança cultural, Miyake pensou na construção do vestuário a partir do corpo, modelo para uma espécie de escultura tridimensional que provocava os sentidos através da imaginação. Motivado pela ideia de libertar o corpo de formas restritivas, as peças do designer eram grandes, largas e fluídas, não revelando o corpo através da

⁵⁸ Seeling, Charlotte. (2000). *Fashion 1900-1999: The Century of the Designer*. Könemann, p. 438.

modelação justa praticada pelos outros designers seus contemporâneos, mas pela ação do movimento; ou seja, era o movimento do corpo que o revelava ou escondia.

Os autores explicam ainda que, no início deste processo, as criações de Miyake consistiam apenas num pedaço de tecido moldado em volta do corpo de forma irregular e quase suspensa, uma vez que ele estava particularmente interessado em estudar o espaço que existia entre o corpo e a roupa. Mas, mais tarde, este estudo evoluiu para uma sobreposição de várias camadas, onde o designer passou a explorar também as texturas, a massa e o volume. Neste sentido, estas criações favoreceram o potencial criativo e inovador dos desfiles, nos quais Miyake conseguiu obter resultados impressionantes e descritos por muitos autores como mágicos, já que no início do desfile as peças surgiam como uma tipologia de roupa e, posteriormente, se transformavam numa outra tipologia.

Por outro lado, o site oficial da marca de Miyake dá destaque a uma outra característica bastante forte do designer: a importância dos materiais e da tecnologia nas suas criações. Como se pode ler aí, o processo criativo de Miyake iniciava-se sempre com a matéria-prima, começando por estudar uma fibra, de forma a conseguir criar um novo material, através do qual desenvolvia a ideia e começava o desenho da roupa e das coleções. Este processo foi extremamente diferente e inovador, já que lhe permitiu utilizar materiais pouco comuns na construção de vestuário e, por vezes, criar mesmo os seus próprios materiais, formas de roupa e tecnologias novas. Ao mesmo tempo, Miyake foi também um dos primeiros designers de moda a trabalhar com materiais sintéticos, aproveitando as tecnologias de ponta da altura e o seu potencial em crescimento para desenvolver ainda mais a sua criatividade⁵⁹.

Simultaneamente, o site evidencia também que, da mesma forma que Miyake tentou sempre incorporar a tecnologia moderna, procurou igualmente conhecer melhor a produção e as técnicas tradicionais, principalmente orientais, muitas delas em extinção ou vistas como ultrapassadas. O seu trabalho foi, assim, particular precisamente porque um dos seus objetivos era encontrar uma forma de misturar a

⁵⁹ Miyake Design Studio. (s.d.). *The Concept and Work of Issey Miyake*.

tecnologia com o tradicional, de maneira a conseguir responder às necessidades modernas.

Um dos melhores exemplos da combinação da tradição com a tecnologia por parte do designer foi a coleção de primavera/verão de 1994, *Pleats, Please*, que deu início a um dos segmentos mais conhecidos do Miyake Studio e que continua a desenvolver-se até hoje. Nesta coleção, bem como no conseqüente segmento da marca, Issey Miyake recriou a técnica do plissado grego, continuando o estudo que Mariano Fortuny⁶⁰ tinha feito no início do século XX. De acordo com English (2011), contudo,



Figura 12 – Coleção de primavera/verão de 1994, *Pleats, Please*, de Issey Miyake

⁶⁰ Designer de moda e artista espanhol, nasceu em 1871, em Granada, e morreu em 1949, em Veneza. Filho do pintor de género Mariano Fortuny, ficou mais conhecido pelo seu trabalho na moda, nomeadamente pelo uso de tecidos ricos e inovadores e pela produção de vestidos com designs opulentos. Fortuny é considerado o mestre do plissado poético, revivendo e aperfeiçoando os métodos antigos na sua série de vestidos *Delphos* do início do século XX, que inspiraram inúmeros designers nas décadas seguintes.

Miyake conseguiu levar este método mais longe, recorrendo a tecidos sintéticos e a uma abordagem inovadora de plissar o tecido. As peças eram então cortadas com o dobro ou triplo do tamanho final, costuradas e só depois plissadas numa prensa térmica; permitindo, por um lado, que a textura e a forma sejam criadas ao mesmo tempo; e, por outro, obter novos tipos de plissados (verticais, horizontais e em ziguezague) combinados de modo a criar efeitos variados e formas arquitetónicas. Fundindo as técnicas tradicionais com a inovação tecnológica, o designer conseguiu combinar a funcionalidade com a versatilidade e o conforto com a beleza.

No seu artigo sobre as diferenças e semelhanças entre a moda europeia e oriental, discutidas de acordo com os respetivos fatores histórico, estético, cultural e de marketing, os autores Joe Au et. al. (2000) demonstram como esta mistura entre a tecnologia moderna e as técnicas tradicionais distinguiram o trabalho de Issey Miyake, permitindo-lhe libertar-se, a si e às suas criações, das normas e categorizações pré-concebidas. Segundo os mesmos, apesar de Miyake se inspirar em grande parte nos tecidos e abordagens tradicionais japonesas, conseguiu criar peças que não eram categorizadas nem como japonesas nem como ocidentais, possuindo pormenores que, por um lado, se tornaram característicos do seu trabalho e, por outro, favoreceram a criatividade do utilizador, que tinha liberdade para escolher, adaptar e ajustar as roupas ao seu corpo, personalidade e estilo de vida.

Com a chegada dos anos 80 do século XX, as modas ocidental e oriental aproximam-se mais do que nunca, em grande parte devido ao contributo de Miyake e de uma nova geração de designers de moda japoneses que, juntos, formaram a *Japanese Avant-Garde Fashion*⁶¹, com um forte papel e presença na moda internacional. Apesar do choque inicial, esta nova escola conseguiu instituir um sistema que ultrapassou as normas existentes de fazer roupa e moda, abrindo espaço para as interpretações pós-modernas que começavam a surgir, bem como para o negligenciado;

⁶¹ A *Japanese Avant-Garde Fashion* foi uma nova escola formada nos anos 80 do século XX por Issey Miyake (1938-2022), Yohji Yamamoto (1943-) e Rei Kawakubo (1942-). Embora não tenha sido intencional classificarem-se como tal, juntos introduziram uma nova criatividade, caracterizada por um estilo monocromático, irregular e largo que, apesar de fugir da norma europeia, passou a integrar a moda internacional e a ter cada vez mais força.

e, conseqüentemente, quebrando as barreiras entre o ocidente e o oriente, o moderno e o pós-moderno, a moda e a anti-moda⁶².

No entanto, na sua Enciclopédia sobre a história e experiência contemporâneas da roupa e da moda, Valerie Steele (2005) afirma que, ainda que este trabalho tenha sido conjunto, atribui-se a Miyake um papel de destaque por ter sido o primeiro dos três; chegando mesmo a ser considerado por muitos críticos e autores como o pai da moda vanguardista. Não sendo o primeiro designer de moda japonês a tornar-se conhecido no ocidente, foi o primeiro a criar algo novo e revolucionário, ao trazer para o ocidente o largo, o grande e o folgado; desafiando, por um lado, as convenções tradicionais da construção de vestuário e, por outro, o próprio conceito normativo da moda. De acordo com Steele, é-lhe atribuída uma maior relevância ainda, uma vez que Miyake fez tudo isto num período em que os designers ocidentais mais conhecidos e aclamados iam precisamente na direção oposta, procurando uma moda mais justa e formal; pelo que não podemos contar a história da moda ou da relação desta com a arte, sem refletirmos sobre a sua tão grande contribuição.

3.2. O Corpete de Vime

Na moda de Issey Miyake o corpo foi o grande protagonista: deu vida e movimento às suas criações, melhorou e simplificou as suas peças e acrescentou dimensões ao seu trabalho. Para Miyake a roupa tinha de ter significado, pelo que devia ser intelectual e emocional, simples e funcional, dramática e capaz de nos fazer libertar dos nossos corpos psicológica e fisicamente.

Em 1980, Miyake deu início a uma série onde explorou melhor estes conceitos e o corpo se tornou - ainda mais - o seu objeto principal de estudo. Embora inicialmente cada peça desta série tenha sido pensada individualmente e, de acordo com o designer, como um produto industrial capaz de transmitir uma mensagem própria de

⁶² Kawamura, Yuniya. (2004). The Japanese Revolution in Paris Fashion. *Fashion Theory*, Vol. 8 (2), p. 196.

autoexpressão; estes trabalhos acabaram por constituir uma das séries mais conhecidas e peculiares do designer, mais tarde intitulada de “*Body Series*”⁶³.

Durante cinco anos, Miyake trabalhou nesta série, explorando o corpo num diálogo que serviu ao mesmo tempo para combinar tradições ocidentais e orientais e combinar as tecnologias modernas com modos e saberes ancestrais. De acordo com o catálogo da exposição *Miyake Issey Exhibition: The Work of Miyake Issey* (2016), que faz uma retrospectiva dos 45 anos de carreira do designer a partir da década de 1970, Miyake recorreu a materiais essencialmente rijos, até então nunca utilizados em vestuário (plástico reforçado, resinas sintéticas, vime e arame), cuja sensação tátil de dureza contrastou com a elegância visual lírica e intemporal das peças da série, assim como com as curvas fluídas e com as formas suaves das peças. De acordo com o curador, o resultado da *Body Series* foi uma série de peças esculturais, que exploraram as várias dimensões e possibilidades de ver o corpo feminino: algumas funcionavam como corpos fictícios colocados em cima de um corpo real, outras como máscaras ou armaduras e outras ainda como metáforas.

Por outro lado, de acordo com English (2011), Miyake desenvolveu um processo de simplificação que o levou a utilizar o mínimo de peças possíveis, muitas vezes recorrendo apenas a uma, que flutuava sobre o corpo quase como uma segunda pele. Em novembro de 1988, Mark Holbor aprofundou este conceito da segunda pele na moda de Miyake num artigo para a revista de arte *Artforum*, mostrando a influência do trabalho de Madeleine Vionnet⁶⁴ nas criações do designer. Tal como Vionnet, Issey Miyake explorou a relação entre a roupa e o corpo em movimento, construindo peças que em vez de constringirem o corpo e restringirem o seu movimento, faziam precisamente o oposto, seguindo os contornos de um corpo móvel. Deste modo,

⁶³ The National Art Center, Tokyo & Issey Miyake Design Culture Foundation. (2016). *Miyake Issey Exhibition: The Work of Miyake Issey*. Kyuryudo Co., Ltd, p. 37.

⁶⁴ Considerada uma das maiores criadoras de alta-costura do século XX, Madeleine Vionnet nasceu em 1876, em Chilleurs-aux-Bois, e faleceu em 1975, em Paris. Ficou conhecida por ser pioneira no corte em viés, uma técnica de cortar o tecido que permitia uma silhueta cuidadosamente drapeada que favorecia o corpo e mudou a forma da moda feminina. Embora de aparência simples, estas roupas possuíam uma construção complexa e uma meticulosa atenção ao detalhe e aos acabamentos, refletindo-se em peças chiques e fluídas, que realçavam as curvas do corpo feminino e encorajavam as mulheres a deixar de usar espartilhos.

passava a existir um espaço entre o corpo e o vestuário, que o primeiro habita como se fosse uma pele externa. Mas Holbor referiu também uma outra forma que Miyake usou para esta ideia de segunda pele e que passava por ir retirando camadas de roupa, a fim de criar o molde de um corpo - ou a tal segunda pele. Este segundo método atingiu o seu auge com a peça *Rattan Body*, da coleção de primavera/verão de 1982.

O *Rattan Body* – ou, em português, corpete de vime – é, como o próprio nome indica, uma peça toda ela construída em vime e bambu. Para isso, Miyake contou com a colaboração de Shochikudo Kosuge, um artesão especializado no trabalho destas matérias-primas, que o ajudou a aplicar os processos tradicionais na produção desta peça de roupa⁶⁵.



Figura 13 - Corpete de Vime de Issey Miyake (1982)

⁶⁵ The National Art Center, Tokyo & Issey Miyake Design Culture Foundation [TNACT & IMDCF]. (2016). *Miyake Issey Exhibition: The Work of Miyake Issey*. Kyuryudo Co., Ltd, p. 39.

Não apresentando diferenças significativas na frente e nas costas, o corpete de vime é composto por dois grandes painéis, um do lado direito e outro do lado esquerdo, constituídos por linhas estruturantes horizontais, feitas de bambu, e verticais, feitas de vime; separando-se apenas na frente e nas costas pelos decotes pronunciados em V. Na frente da peça, o decote termina na zona da cintura, onde se une por um mecanismo de fecho; e nas costas, o decote é cortado por algumas linhas horizontais estruturais, que dão estabilidade e rigidez à peça e permitem que esta se mantenha sempre com a mesma abertura.

Esta estrutura, conseguida pelos painéis em vime e bambu, possui um efeito afunilado, alargando exageradamente a zona dos ombros e estreitando a cintura. Este efeito foi alcançado pelas linhas verticais estruturantes que, possuindo uma pequena distância entre elas, criaram um espaço que é maior na parte superior da peça e diminui à medida que esta desce até à zona da cintura - a zona mais fina do corpo feminino e, conseqüentemente, do corpete de vime. O efeito afunilado da peça, ligeiramente mais acentuado na zona das costas, contribuí para a criação do tal espaço entre o corpo e a roupa que o designer trabalhou e, ao mesmo tempo, para transmitir uma sensação de fortaleza e poder. De natureza escultural, podemos, assim, considerar que o corpete estabelece ao mesmo tempo um forte paralelo com a arquitetura, pela sua forma e modelação estrutural.

Embora as referências históricas japonesas já fossem, por esta altura, evidentes em vários trabalhos do designer, neste são particularmente notórias e uma grande fonte de inspiração. Na sua tese de 2011, English afirmou que as formas que o corpete apresenta remetem para as armaduras antigas dos samurais japoneses, lutadores destemidos e altamente habilidosos e respeitados tanto na sociedade como no seio da própria família. De acordo com o autor, Miyake inspirou-se na rigidez que essas armaduras possuíam, já que serviam para proteger a parte superior do torso dos samurais; bem como na cor preta, que se tornou símbolo de força e coragem no oriente e que, ao ser transposta para esta versão contemporânea, carrega consigo este poderoso significado.

Por outro lado, a ligação com o corpo e o seu movimento está também muito presente nesta peça. Holbor (1988) comparou o corpete a uma gaiola, que se torna

numa casa rígida para o corpo que o veste; neste sentido, esta construção – assim como outras que fazem parte da *Body Series* - exemplifica a ideia do corpo a mover-se dentro de um espaço que possui, ele próprio, uma outra superfície exterior - o tal espaço que se cria entre o corpo e a peça de roupa e que, neste caso, é ampliado.

Numa outra perspetiva, Joe Au, Gail Taylor e Edward Newton (2000) consideraram que o corpete de vime de Miyake, ao parafrasear as armaduras dos samurais, cria um padrão ideal de nervuras e linhas estruturais que podem representar uma metáfora para uma certa relação com a natureza. De acordo com este pensamento, o corpete representa então uma segunda pele contemporânea, que suscita a ideia de que o corpo está a ser libertado de restrições, ao explorar o peito de quem o veste.

Nada neste corpete parece ter sido feito ao acaso, antes pelo contrário: apesar de não ter sido feito pelas mãos do designer, Issey Miyake parece ter pensado todos os pormenores minuciosamente. O vime foi polido, pintado, dividido e curvado, de forma a seguir as linhas do corpo; e o bambu tem um papel fixante, tendo sido tecido com o objetivo de manter a curvatura no sítio estrategicamente pensado e evitar que o vime se separe. De acordo com Ingrid Sischy & Germano Celant no editorial da revista *Artforum* de fevereiro de 1982, a escolha do material e a forma como está trabalhado estabelece mais um paralelo com as armaduras dos samurais japoneses, uma vez que também elas eram feitas de bambu e decoradas, posteriormente, com as derrotas de cada samurai, numa espécie de sistema de pontuação, que consistia em perfurar a armadura após cada derrota; deixando assim à vista de todos o total de fracassos de cada samurai.

O corpete de vime foi o ponto alto e o auge dramático da coleção de primavera/verão de 1982 de Issey Miyake, tendo desfilado juntamente com uma saia de nylon e poliéster. Em conjunto, o corpete e a saia representaram uma junção de signos modernos, criando espaço para que os opostos - como a rigidez e a suavidade, o natural e o pintado ou a representação e a exibição - coabitassem e tivessem a mesma expressão. Neste sentido, este conjunto provou que a roupa é só mais um suporte carregado de memória e que, como tal, representa e possui em si própria informação

cumulativa; estabelecendo, à semelhança de outras formas artísticas, um diálogo entre o passado e o futuro⁶⁶.



Figura 14 - Corpete de Vime e Saia de Nylon de Issey Miyake (1982)

⁶⁶ Sischy, Ingrid. & Celant, Germano. (1982, Fevereiro). Editorial. *Artforum.*, Vol. 20 (6).

Embora não se saiba ao certo onde o corpete de vime se encontra hoje, sabemos, contudo, que após o desfile, e nesse mesmo ano, este trabalho de Miyake integrou uma série de exposições acerca do design de moda que teve lugar no MIT Museum, em Chicago. Sendo este um instituto considerado o centro do design de ponta americano na altura, a participação do designer chamou à atenção da editora da revista *Artforum*, que escolheu este conjunto do corpete de vime e da saia de nylon e poliéster como capa e assunto a debater no editorial da edição especial de fevereiro de 1982⁶⁷. Este acontecimento foi histórico, já que foi a primeira vez que uma revista dedicada à arte escolheu destacar uma peça de moda na respetiva capa, ao mesmo tempo que foi também a primeira peça de roupa considerada ela própria como um objeto artístico – apesar de não ter sido inicialmente pensada por Miyake como tal.

Valerá talvez a pena fazermos aqui um parêntesis para perceber esta escolha e o impacto que teve um coordenado de moda figurar a capa de uma revista de arte. Embora à primeira vista possa parecer que não existia grande ligação entre os restantes artigos desta edição especial de fevereiro de 1982 e o corpete de vime ou a própria moda, através de uma análise mais atenta conseguimos ver o elo de ligação: a convergência de linguagens que o modernismo trouxe à arte e que, consequentemente, permitiu permutas e comutações que alargaram as fronteiras dos conceitos e cruzaram vários caminhos. Sischy e Celant (1982, Fevereiro) justificaram a escolha da capa de Issey Miyake fazendo um paralelo entre o ciclo estacional da moda e a velocidade do consumo e da informação da vanguarda voltada para as massas – a cultura pop -, que tornou a arte capaz de aparecer em qualquer lugar, esperado ou não, e atravessar e ocupar espaços em todos os sistemas⁶⁸. Assim, segundo os autores, o corpete e a saia de Miyake

⁶⁷ English, Bonnie. (2011). *Japanese Fashion Designers. The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*. Berg, p. 32.

⁶⁸ A cultura pop aparece aqui como elo ligação não só entre esta peça de Miyake e os restantes artigos desta edição da *Artforum*, mas também entre a própria moda e a arte. Rompendo com os discursos fechados da história da arte, a cultura pop encarou o objeto artístico também como objeto de desejo, de identificação social e tributo a uma nova era urbana. Assim, a *pop art* ambicionou a democratização da arte, trazendo um discurso de produção e massificação para a criação artística, que se refletiu na moda e aproximou as duas mais do que nunca.

representaram os signos do moderno, abrindo caminho para os restantes artigos desta edição, totalmente dedicada ao “*modernismo como convergência de linguagens*”⁶⁹.

Anos mais tarde, na edição de setembro de 2012 da revista *Artforum*, Ingrid Sischy⁷⁰ conversou com Michelle Kuo sobre os oito anos em que foi editora da revista, mencionando esta edição especial de 1982. A autora explica que o objetivo foi abordar um tópico que já estava a ser pensado e discutido por muitos artistas na altura e que se prendia com a fronteira, cada vez mais esbatida, entre as belas-artes e as artes menores. Neste sentido, interessava passar a vontade de incluir na revista e na discussão o mundo dinâmico e vital que girava em torno da arte; a escolha do corpete e da saia de Miyake não queria, assim, transmitir a ideia de que a moda podia igualar a arte, mas sim que possuía a sua própria linguagem visual que interessava aos artistas.

Durante os oito anos em que Ingrid Sischy esteve à frente da *Artforum*, contando com a ajuda de Germano Celant⁷¹, várias foram as disciplinas introduzidas na revista, mudando-a e fazendo dela um espelho de uma década que quebrou barreiras entre a cultura erudita e a cultura popular. A capa da edição especial de fevereiro de 1982 foi exemplo disso, dividindo opiniões e introduzindo a moda ao mundo das artes visuais⁷².

Ao mesmo tempo, também na carreira de Issey Miyake esta capa teve repercussões, dando-lhe maior visibilidade e um novo estatuto. De acordo com Holbor (1995) na sua monografia sobre o designer, ainda que Miyake tivesse já provocado curiosidade nos profissionais de outras áreas, desde curadores a filósofos, esta capa fez com que o debate que já existia em torno do seu trabalho deixasse as páginas da moda, enquanto o designer espalhava sinais de uma análise semiótica no mundo da arte.

⁶⁹ “*Modernism as a convergence of languages*” tradução livre de Sischy, Ingrid. & Celant, Germano. (1982, Fevereiro). Editorial. *Artforum.*, Vol. 20 (6).

⁷⁰ Escritora, crítica cultural e editora americana, especializada em cobrir as áreas da arte, da fotografia e da moda. Foi editora-chefe da revista *Artforum* entre 1980 e 1988, tendo sido responsável pela escolha da capa e tema da edição especial de fevereiro de 1982, onde o corpete de vime de Issey Miyake foi destacado.

⁷¹ Historiador, crítico e curador de arte italiano, cunhou o termo “arte povera” em 1967 e sobre ele escreveu vários textos. Escreveu para a revista *Artforum* durante vinte e cinco anos, auxiliando Ingrid Sischy durante o período em que ela foi editora-chefe da revista. Em conjunto com ela, introduziu na revista novas disciplinas, entre as quais a moda, dissolvendo fronteiras e mudando a revista para sempre.

⁷² Panicelli, Ida. (2020, Julho/Agosto). Germano Celant. *Artforum.*, Vol. 58 (10).

Embora o corpete de vime não seja das peças mais conhecidas de Issey Miyake foi, contudo, uma peça importante na sua carreira enquanto designer e relevante para a história da moda e da relação desta com a arte, na desconstrução de barreiras artísticas e culturais que, por um lado, se refletiram no corpete de vime e, por outro, que o corpete de vime refletiu.

Nesta peça conseguimos ver a força criativa de Miyake, que era complexa, confusa e, por vezes, até contraditória. Se, por um lado, foi radical nas suas criações e na forma como foi inovador, utilizando materiais que não eram comuns na confecção de vestuário e conseguindo formas que fugiam do esperado e de tudo o que tinha sido feito; por outro, existiu sempre um vocabulário constante no seu trabalho, com determinadas características que se mantiveram ao longo do seu percurso e na sua constante procura por soluções práticas, confortáveis e funcionais para o quotidiano da época.

De acordo com English (2011), apesar de Miyake ter baseado sempre o seu trabalho nestas três premissas – praticidade, conforto e funcionalidade -, conseguiu ao mesmo tempo que as suas criações sugerissem significados, fossem eles simbólicos ou implícitos. Este significado, também ele presente no corpete de vime, foi aquilo que permitiu elevar o estatuto da sua roupa, aproximando-a da arte; já que os seus designs tinham o poder de representar os seus pensamentos e ideias, da mesma forma que as obras de arte refletem os sentimentos e emoções do artista que as produz – a roupa passou a ser, assim, intelectual e emocional, à semelhança do objeto artístico.

Por outro lado, a forma revolucionária como Issey Miyake trabalhava, que lhe era tão natural e característica, aproximou-se muito do pensamento dos artistas plásticos, principalmente dos vanguardistas; repensando a forma e os limites da roupa, tanto num contexto funcional como num contexto estético, e rejuvenescendo ao mesmo tempo os próprios métodos da produção. A sua imagética baseava-se numa linguagem artística poética, reinventando o presente e promovendo uma ligação integral entre a moda, as belas-artes, a fotografia e as artes aplicadas; daí que English (2011) afirme que Miyake foi apelidado por alguns críticos como Picasso da Moda - pela diversidade do seu trabalho e pela sua tendência natural para procurar novas metodologias artísticas e desafiar os conceitos tradicionais do design e da moda.

Segundo Holbor, na sua monografia de 1995 sobre Issey Miyake, este ecletismo foi precisamente a característica do designer que o tornou suscetível de interesse numa dimensão mais vasta do que apenas a dos mundos do design e da moda, fazendo-o estender a sua influência também aos mundos da arte e da filosofia. Ao mesmo tempo, e conseqüentemente, esta foi também uma das razões que o levaram a ser considerado por muitos como designer-artista – embora esta expressão possa ser um pouco contraditória.

Em 2011, English regressou também a este tema na sua tese, afirmando que existe uma dicotomia no trabalho do designer, já que ao mesmo tempo que Miyake recusou rótulos e esbateu as barreiras entre o passado, o presente e o futuro na sua vida profissional, também declarou a sua vontade de manter alguns limites, ainda que, segundo ele, com paredes transparentes por forma a ser possível vislumbrar, além delas, as culturas e cores estrangeiras. Neste sentido, Miyake nunca aceitou o título de artista nem gostava de ser rotulado como designer de moda japonês, tentado ao máximo fugir desta tendência pela categorização, mas mantendo-se fiel às suas convicções.

Neste caso de estudo não valerá talvez a pena questionar a legitimidade e o estatuto de arte da peça, uma vez que o corpete de vime já foi considerado uma obra de arte pela comunidade artística. A sua combinação distinta da estética com o tradicional e com a tecnologia permitiram-lhe levar a moda além das questões das cores, das tendências e das estações, para se tornar num fenómeno que se desconstrói, reinventa e adquire novas dimensões. Ainda assim, valerá a pena questionar se esta peça tornou Issey Miyake artista – ou designer-artista, se aceitarmos a existência deste termo introduzido por Munari.

CAPÍTULO 4: CASO DE ESTUDO – VIKTOR&ROLF E A ARTE VESTÍVEL

4.1. A Moda Conceptual e Performativa de Viktor&Rolf

Fundada em 1993 pelos designers Viktor Horsting e Rolf Snoreen, Viktor&Rolf é uma das maiores casas de alta-costura contemporâneas, destacando-se pelo espírito vanguardista que traz à moda de luxo. Desafiando as regras e promovendo a criatividade, os designers Viktor e Rolf têm marcado o mundo da moda, lançando debates e estabelecendo novas formas de olhar para a roupa, para o desfile e para o próprio sistema da moda.

Nasceram ambos em 1969, na Holanda, e conheceram-se enquanto eram estudantes de moda no Arnhem Academy of Arts and Design, embora pouco tenham trabalhado juntos na altura, já que ao longo do curso os alunos eram incentivados a trabalhar individualmente. Vindos de localidades pequenas, o pouco contacto que Viktor e Rolf tiveram com o mundo da moda, à medida que cresciam, estava sobretudo relacionado com o lado luxuoso e glamoroso que as revistas, anúncios e poucos programas televisivos mostravam: a moda parecia ser algo raro e inacessível e foi isso que os impressionou desde muito cedo⁷³.

Após terminarem o curso, em 1992, mudaram-se para Paris sem grandes planos de futuro além de encontrar um trabalho que os sustentasse ou um estágio que lhes permitisse entrar no meio. Ao mesmo tempo, começaram a trabalhar juntos no apartamento que partilhavam, trocando ideias, cortando tecidos e desenvolvendo padrões; cujo resultado foi uma reação emocional à sua mudança para Paris que espelhava, por um lado, o seu sentimento de *outsiders* numa nova cidade e, por outro, os constrangimentos que tinham sentido ao longo do curso. Um ano mais tarde, Viktor e Rolf inscreveram-se juntos na competição *Salon Européen des Jeunes Stylistes*⁷⁴, em

⁷³ Lorient, Thierry-Maxime. (2018). *Viktor & Rolf: Fashion Artist 25 Years*. Nai010 Publishers, p. 1 e 2.

⁷⁴ Fundado por Jean-Pierre Blanc em 1986, o Festival de Hyères ou Festival Internacional de Moda, Fotografia e Acessórios de Moda é reconhecido como a competição de moda mais antiga para jovens profissionais da área. Quando foi criado promovia e apoiava apenas novos designers de moda, com o concurso *Salon Européen des Jeunes Stylistes*; contudo, em 1997 foi aberto um novo concurso para fotógrafos emergentes e em 2016 um outro concurso para novos designers de acessórios. Viktor Horsting e Ralf Snoreen participaram no *Salon Européen des Jeunes Stylistes* em 1993, sendo premiados nas três categorias: *Grand Prix du Jury Mode*, *Prix du Public* e *Prix du Ville de Hyères*; conseguindo, assim, lançar-se na área da moda.

Hyères, com o objetivo de aparecer numa plataforma internacional e conseguirem alguma exposição. Contudo, o resultado foi mais longe do que esperavam, conseguindo ganhar três prémios e, assim, lançar-se na indústria da moda enquanto designers e enquanto marca⁷⁵.

De acordo com Caroline Evans e Susannah Frankel (2008), existe uma tendência para a desconstrução no trabalho de Viktor e Rolf que acompanhou a sua carreira e é visível logo desde esta primeira coleção da dupla, rotulando-os desde cedo como designers conceptuais. Contudo, as autoras consideram que Viktor e Rolf contrastaram com a moda conceptual praticada nos anos 80 e 90 do século XX, já que em vez de desconstruir tipos genéricos de vestuário, como faziam os outros designers considerados conceptuais, eles procuraram desconstruir a própria indústria da moda, conseguindo celebrá-la e comentá-la incisivamente ao mesmo tempo.

Em 2016, Filep Motway retoma o conceptualismo da moda de Viktor&Rolf, no seu estudo sobre a evolução da relação das coleções de alta-costura e de pronto-a-vestir, onde entrevista vários fotógrafos e designers de moda, entre os quais se encontra a dupla Viktor Horsting e Rolf Snoreen. Segundo os próprios, a sua abordagem é atípica, porque partem sempre do conceito, muitas vezes abstrato, e em volta dele criam então uma história, que é representada pelas roupas – as personagens - e narrada no desfile, onde tudo ganha vida. Para Viktor e Rolf, a moda deve ser, assim, o meio para expressar a ideia, despertando pensamentos e sensações no espetador, que é desafiado a expandir a sua noção daquilo que é a moda e a conhecer a perspetiva dos designers de que esta pode ser muito mais do que apenas vestuário.

No mesmo ano, Danielle Bruggeman & Aurèline Van de Peer abordam também a materialidade da moda de Viktor&Rolf, num artigo que visava repensar a abordagem conceptual dos designers e apresentar uma leitura alternativa das suas práticas. Neste artigo, as autoras afirmam que Viktor e Rolf procuram expressar vários conceitos inerentes à arte conceptual, questionando e desafiando as convenções sociopolíticas e o próprio sistema da moda. De acordo com esta perspetiva, o trabalho dos designers

⁷⁵ Lorient, Thierry-Maxime. (2018). *Viktor & Rolf: Fashion Artist 25 Years*. Nai010 Publishers, p. 3.

pode ser visto como um “*encontro íntimo entre o conceito e a materialidade*”⁷⁶, que acabou por atrair mais a atenção do mundo artístico, do que propriamente do mundo da moda. Conseqüentemente, e até ao ano 2000, em que os designers começaram também a produzir para o setor do pronto-a-vestir, apenas conseguiram vender as suas coleções a museus.

Nesse ano, um investidor japonês ajudou a marca a lançar a primeira linha de pronto-a-vestir, fazendo com que a dupla passasse a trabalhar dentro de um contexto mais comercial e ganhasse notoriedade na moda. Contudo, a forma de trabalhar e o ritmo do pronto-a-vestir é muito diferente da alta-costura e rapidamente se tornou claro para os designers que neste novo setor não conseguiriam obter os resultados que pretendiam e a que estavam habituados. Assim, em 2015, tendo o apoio do governo neerlandês e o Groninger Museum como mecenas fiel, conseguiram desenvolver a marca criativamente, trazendo uma abordagem mais intelectual ao processo de fazer moda, sem a pressão de manter a rentabilidade da mesma; encerrando a sua linha de pronto-a-vestir e dedicando-se exclusivamente à alta-costura⁷⁷.

Por outro lado, nos primeiros anos da marca, ao mesmo tempo que criavam coleções de alta-costura, usando a nomenclatura, o suporte e o *timing* tradicionais da moda, Viktor e Rolf produziam também instalações de moda em galerias e museus espalhados por toda a Europa, todas elas apresentando referências artísticas que sugeriam compulsivamente temas relacionados com a moda. De acordo com a perspectiva de Evans & Frankel (2008), estas instalações expressavam a vontade da dupla de participar no mundo da moda como criativos, ao invés de designers. No entanto, Bruggeman & Van de Peer (2016), consideram que foram estes trabalhos em galerias e museus que lhes deram notoriedade, contribuindo para a noção de artistas de moda que lhes começou a ser atribuída – a qual Viktor e Rolf adotaram, considerando que trabalham para e sobre a moda e, como tal, recusando o título de artistas isolado de uma referência à mesma.

⁷⁶ “(...) *an intimate encounter between concept and materiality.*” tradução livre de Bruggeman, Danielle. & Van de Peer, Aurélie. (2016). Long live the (im)material: Concept and materiality in Viktor&Rolf’s fashion. *International Journal of Fashion Studies*, Vol. 3 (1), p. 7

⁷⁷ Steele, Valerie. (2010). *The Berg Companion to Fashion*. Berg, p. 709.

Paralelamente à componente conceptual do seu trabalho, Viktor e Rolf desenvolveram também a componente performativa, muito ligada à apresentação das coleções. O desfile tem um papel fundamental no trabalho de Viktor e Rolf, já que a cada nova coleção e a cada novo desfile somos convidados a experienciar uma nova celebração sensorial e visual. Segundo Amy Spindler et al. (2000), a forma como eles subverteram a rotina do desfile tradicional, fazendo dele um espetáculo artístico em que cada modelo tem instruções específicas de como agir e, ao mesmo tempo, fazendo uso de qualquer tipo de recurso que possa enfatizar a ideia e despertar sensações, mudou a forma como os espetadores viam as suas roupas. Cada novo desfile introduz um novo conceito e, conseqüentemente, um novo elemento que obriga a audiência a olhar novamente e pensar sobre o que está a ver, julgando mais do que apenas a estética do seu trabalho e as roupas que apresentam e admirando também o conceito por detrás da coleção.

Contudo, de acordo com Thierry-Maxime Lorient (2018) no catálogo publicado a propósito da exposição de celebração dos 25 anos de carreira dos designers, para Viktor e Rolf a apresentação da coleção sob a forma de um desfile performativo é tão importante como a sua posterior exposição em museus ou galerias. Na entrevista que o curador e autor fez à dupla, os designers explicaram que, embora considerem importante o desfile para contar a história por detrás do conceito, neste tipo de apresentação a audiência e o tempo para ver cada peça são muito limitados, contrariamente ao que acontece quando as peças são expostas num museu, onde qualquer pessoa que queira pode ir vê-las e levar o seu tempo a olhá-las, pensá-las e decifrá-las, permitindo ao público estabelecer uma relação diferente com a roupa. A acrescentar a esta ideia, que os designers consideram ser mais democrática para o público, a dupla afirmou ainda que a exposição é uma ótima forma de mostrar as várias ideias ao mesmo tempo e a forma como se relacionam entre si e se completam.

Stephen Gan (1997) referiu-se à dupla como os maiores fãs e maiores críticos contemporâneos da moda; e esta foi – e talvez ainda seja - uma das descrições mais fiéis à essência dos designers, uma vez que é palpável esta dualidade no seu trabalho. Se, por um lado, as roupas de Viktor&Rolf celebram o artesanal e fazem referência a silhuetas clássicas de outros designers que marcaram a história da moda; por outro, também

criticam a indústria da moda dos séculos XX e XXI, abordando estas temáticas como conceito, enfrentando os estereótipos da moda e expondo as vulnerabilidades do sistema à sua audiência. No fundo, Viktor e Rolf criticam constantemente o sistema da moda, mas continuam dispostos a participar dele e a inspirar-se nele; e ao fazê-lo alargam os limites daquilo que define a moda e a alta-costura, inspirando uma nova geração de designers de moda por todo o mundo.

4.2. A Arte Vestível

A relação da dupla Viktor Horsting e Rolf Snoreen com a arte é muito peculiar e acompanhou todo o percurso tanto dos designers como da própria marca. Contudo, entre os anos 2015 e 2016, os designers levaram esta relação mais longe, em três coleções que exploravam cada vez melhor os limites da arte vestível: *Van Gogh Girls*, coleção de alta-costura de primavera/verão de 2015; *Wearable Art*, coleção de alta-costura de outono/inverno de 2015; e *Performance of Sculptures*, coleção de alta-costura de primavera/verão de 2016. De acordo com Lorient (2018), estas três coleções diferem das restantes, porque nelas existem referências diretas à arte, que até então nunca tinham sido feitas. Neste sentido, e ainda que abordando temas diferentes, cada uma delas, individualmente e em conjunto, trazem uma nova e inesperada forma de questionar os limites entre a moda e a arte.



Figura 15 - Look 15 da coleção *Van Gogh Girls* de Viktor&Rolf (2015)



Figura 16 - Look 12 da coleção *Wearable Art* de Viktor&Rolf (2015)



Figura 17 - Look 17 da coleção *Performance of Sculptures* de Viktor&Rolf (2016)

Embora nada concreto tenha sido dito a este respeito, valerá a pena pensar na razão que levou a dupla a debater tão diretamente a relação moda-arte nesta fase específica da sua carreira, uma vez que se trata de uma preocupação constante ao longo de todo o seu percurso. O ano de 2015 coincidiu ao mesmo tempo com o término da produção da linha de pronto-a-vestir da marca e com o lançamento de duas coleções desta tríade, que acompanharam o final deste ciclo e deram início a um novo, unicamente ligado ao setor da alta-costura; podendo, assim, ter funcionado como materialização da liberdade que a alta-costura lhes deu para criar o inesperado e explorar os limites do uso, da função e da forma.

A *Wearable Art* – ou, em português, arte vestível – foi, das três, a coleção que usou referências mais diretas, tornando a discussão sobre a arte vestível mais literal. Apresentada em julho de 2015 no Palais de Tokyo, em Paris, esta coleção contou com vinte coordenados⁷⁸ que aparentavam ser quadros emoldurados e partidos de forma a encaixarem nos corpos das modelos, transformando aparentes pinturas em roupa de alta-costura⁷⁹.

Todos os coordenados da coleção, embora diferentes entre si, possuem duas camadas de roupa: uma primeira que remete para o criador e uma segunda que remete para a obra. A primeira camada, mais próxima da pele, consiste em túnicas de ganga de corte reto, algumas de manga comprida arregaçada e outras de alças, com bordados a simular manchas e salpicos, que pretendiam imitar os aventais e as batas sujas dos pintores. Por cima, as modelos usaram então as pinturas de naturezas mortas ou cenas da mitologia clássica que, de acordo com Dan Howarth (2015), foram inspiradas na Idade de Ouro Holandesa do século XVII. Emoldurados num tom de dourado velho, os quadros foram partidos e dobrados estrategicamente em vestidos, capas e saias, criando tanto silhuetas comuns, como silhuetas inesperadas.

Apesar de cada modelo trazer vestido quadros diferentes, que formaram também peças diferentes, ao longo da apresentação as silhuetas tornaram-se cada vez

⁷⁸ Palavra usada no universo da moda para fazer referência a roupas de cores e design iguais ou harmoniosos, pensadas para serem usadas em conjunto.

⁷⁹ Lorient, Thierry-Maxime. (2018). *Viktor & Rolf: Fashion Artist 25 Years*. Nai010 Publishers, p 8.



Figura 18 - Coleção *Wearable Art* de Viktor&Rolf (2015)

mais volumosas, exageradas e extravagantes, e as telas, que de início estavam em branco, tornaram-se cada vez mais preenchidas; criando um efeito crescente de intensidade e dramatismo, que culminou no último *look*.

O vestido que compõe o último *look* representa, assim, a construção mais extrema e a obra de arte mais completa de toda a coleção. Possui um colarinho gigante, revelando o interior bege da tela e o interior mais escuro da moldura, com o objetivo de reforçar a ideia do híbrido moda-arte; a partir do qual cai o vestido, exibindo o tecido “pintado” com uma natureza-morta. A bainha, feita pela moldura partida em forma de zig-zag, dá a estrutura à peça, que resulta em pregas e camadas soltas que se estendem e sobem para o lado direito, criando assim uma silhueta assimétrica e irregular. Esta estrutura amassada, salpicada e suspensa cria a ilusão – como acontece também nas outras peças da coleção, mas nesta em particular por ser a mais exagerada - de que se trata de uma obra de arte resgatada do lixo minutos antes do desfile começar.



Figura 19 - Look 20 da coleção *Wearable Art* de Viktor&Rolf

Para finalizar os coordenados, os designers optaram por calçar as modelos com sapatos *oxford* pretos, não recorrendo a nenhum outro acessório extra, a fim de não criar distrações à roupa. Também o cabelo, puxado para trás e apanhado num rabo-de-cavalo, bem como a maquilhagem natural, reforçam esta opção minimalista, que nos faz focar exclusivamente na roupa e na sequência da apresentação.

Relativamente aos materiais, embora à primeira vista as peças aparentem ser verdadeiros quadros pintados por grandes pintores, Viktor e Rolf criaram uma mistura de tecidos e materiais sobrepostos em camadas para conseguir este efeito texturado semelhante, a olho nu, a uma tela. Para isso, recorreram a *jacquard* que, depois de cortado a laser, foi selado a um crepe branco, por sua vez selado a um linho belga de cor natural – também esta o mais próximo possível da cor das telas em branco. Para simular as pinturas nenhum tecido foi, contudo, pintado: este efeito foi conseguido com apliques e bordados, à semelhança do processo feito com as manchas nas túnicas de ganga, recorrendo a uma técnica minuciosa da alta-costura, apenas esclarecida quando as peças são vistas de perto. Por fim, as telas foram grampeadas a um esticador de madeira leve e as molduras, também elas com uma estrutura base de madeira, foram cobertas com um tecido dourado⁸⁰.

Valerá talvez a pena fazermos aqui um parêntesis para perceber o processo criativo desta coleção. De acordo com os designers, na entrevista para o catálogo *Viktor & Rolf: Fashion Artist 25 Years* (2018), quando começaram a trabalhar na coleção não tinham ideia de como passar para o papel o conceito que tinham em mente. Vendo sempre, ao longo de todo o processo criativo, cada peça de roupa como um objeto que se transforma numa entidade autónoma quando acabada, foi difícil desenhar os coordenados das pinturas desconstruídas que tinham em mente. Neste sentido, o processo desenvolveu-se todo em torno de quadros verdadeiros, que os designers foram partindo, dobrando e moldando em volta dos manequins para ver a ideia a ganhar forma e perceber os seus limites. Uma vez feitas todas as experiências e encontradas algumas silhuetas interessantes, Viktor e Rolf passaram então ao desenho da coleção. O

⁸⁰ Verner, Amy. (2015, julho 8). *Viktor & Rolf Fall 2015 Couture*. Vogue.; Howarth, Dan. (2015, julho 9). *Victor & Rolf dresses models in wearable paintings during Paris couture show*. Dezeen.

desafio, segundo a dupla, foi tentar perceber quando é que uma peça de roupa se torna numa escultura e quando é que uma escultura se torna numa pessoa em movimento.

Durante a apresentação, no segundo coordenado, Viktor e Rolf subiram também ao palco e ajudaram cinco das vinte modelos a remover as suas telas, pendurando-as depois na parede de fundo da sala. Tudo isto foi feito de forma muito harmoniosa, rápida e sem comprometer a passagem das outras modelos, que continuaram a desfilar enquanto ia sendo montada uma galeria por detrás delas. O resultado foi uma parede com cinco quadros cujas telas parecem estar a explodir ou derreter fluidamente para fora das molduras, criando pinturas surreais e dramáticas. Devemos aqui destacar a última peça metamorfoseada e exposta, que em vez de se transformar num quadro único, como as restantes, se transformou num tríptico, ligado entre si pelo excesso de tela – ou tecido - que parecia estar a derreter.

Ao entrarem em palco, Viktor e Rolf tornaram-se parte do espetáculo e membros ativos da performance. Neste sentido, há aqui implícito um duplo sentido de artistas: por um lado, são apelidados de artistas por criarem esta instalação, considerada por muitos como uma performance artística, sendo também eles agentes ativos no decorrer do desfile, ao desatar metodicamente os seus trabalhos e expô-los na parede; e, por outro, criam uma metáfora com os artistas plásticos que, tendo terminado a sua obra, pegam nela e penduram-na na parede de uma galeria ou museu para que toda a gente possa ver – o que acontece durante o próprio decorrer do desfile, mas também depois deste terminar.

Antes de terminar a apresentação, os quinze coordenados cujos quadros não foram retirados do corpo das modelos para serem pendurados na parede voltaram a passar juntos em frente à galeria recém-instalada. Cria-se assim uma metáfora surreal, onde algumas pinturas parecem ganhar vida, passeando numa galeria com pinturas recém-penduradas. Ao mesmo tempo, este momento serviu também para o público conseguir ter uma visão geral e conjunta da coleção.

De acordo com Amy Verner (2015), após o desfile, a coleção foi comprada pelo colecionador de arte Hans Nefkens, um admirador do trabalho de Viktor e Rolf; tendo integrado a exposição comemorativa dos 25 anos da marca na National Gallery of Victoria, em Melbourne, no ano seguinte. A partir de então, as peças deixaram de poder

ser usadas no corpo para passarem a ser consideradas obras artísticas, já que passaram a estar expostas num museu de forma semelhante àquela que foi montada com a performance de apresentação da coleção: figurando na parede os cinco quadros que a dupla montou e recriou durante a performance e as restantes peças sendo colocadas em manequins.

Contudo, o curioso desta coleção, é a forma como Viktor e Rolf conseguem esbater os limites que separam a arte e a moda criando uma mistura de moda-arte camaleónica: no início, temos um vestido, uma capa ou uma saia, que se transforma numa obra de arte, para voltar a ser vestido, capa ou saia e obra de arte novamente; no fundo, conseguindo adaptar-se e moldar-se ao contexto em que são apresentadas.

Embora a *Wearable Art* seja possivelmente uma das coleções mais relevantes na relação moda-arte da carreira dos designers, com peças que questionam a legitimidade dos limites entre estes dois ramos; no caso de Viktor e Rolf é difícil analisar qualquer peça de roupa ou coleção sem referência às anteriores, já que esta relação é comum e visível desde o início da marca. Neste sentido, existe um fio condutor no seu trabalho: a forma como eles encaram a moda como mais do que apenas vestuário, que por sua vez está ligada com a forma como eles encaram a arte e a proximidade entre as duas disciplinas.

Numa entrevista a propósito de uma exposição que celebrou os seus 25 anos de carreira, Viktor e Rolf admitiram que não costumam fazer referências tão diretas à arte, da mesma forma que não limitam a sua inspiração a períodos ou formas artísticas específicas. Contudo, nesta coleção de alta-costura de outono/inverno de 2015, sabiam que queriam explorar a pintura enquanto género, acabando por tornar a experiência de vestir arte mais literal do que nunca⁸¹.

Verner (2015), ao fazer uma análise da coleção e do desfile, afirma que, quando a dupla vestiu as modelos com quadros que depois foram retirados dos seus corpos e expostos na parede durante o decorrer da apresentação, colocou em causa um dos

⁸¹ Lorient, Thierry-Maxime. (2018). *Viktor & Rolf: Fashion Artist 25 Years*. Nai010 Publishers, p 8.

grandes pilares para perceber se algo se qualifica como arte ou como moda, levantando novamente um debate sobre os limites das duas disciplinas e colocando em causa os próprios conceitos de moda, de arte, de designer e de artista. Segundo a autora, além de mostrarem que é possível criar peças de vestuário que consigam articular-se e adaptar-se, podendo servir o maior propósito da moda que é cobrir o corpo ou estar expostas na parede de um museu ou de uma galeria como uma obra de arte; Viktor Horsting e Rolf Snoreen mostraram também a rapidez com que essa adaptação pode ser feita, transformando um quadro-vestido em tríptico em poucos minutos. Neste sentido, e segundo a autora, as peças “(...) tornam-se arte pelo amor à arte”⁸², adquirindo outro estatuto e, conseqüentemente, outro valor monetário, passando a ser vendidas, quando esse dia chegar, como obras de arte.

Por outro lado, o ato performativo está também aqui implícito, estabelecendo mais uma ponte com o mundo artístico. De acordo com Bruggeman e Van de Peer (2016), Viktor e Rolf afirmaram que trabalham para e sobre a moda, olhando para ela como meio para se expressarem e para o desfile como o momento que narra a história que construíram em torno do conceito da coleção. Assim, tudo o que acontece no desfile é planeado e ensaiado, de forma a levar as pessoas a ver além das peças de roupa que criam e pensar sobre as questões que através dele são levantadas; pelo que, o facto de terem participado como atores na apresentação da *Wearable Art* em vez de outra modelo ou personagem adicional, reforça esta comparação entre eles e os artistas plásticos, criando aqui uma dualidade de designers e de artistas.

Porém, esta não foi a primeira vez que Viktor e Rolf subiram ao palco e integraram a apresentação de uma coleção sua. Na apresentação da coleção *Russian Doll*, coleção de alta-costura de outono/inverno de 1999, a modelo Maggie Rizer entrou em palco descalça, dirigindo-se a uma plataforma giratória onde tinham sido colocados uns sapatos antes do desfile começar; ao chegar à plataforma, os criadores juntam-se a ela, ajudando-a a subir e calçando-lhes os sapatos. Vestida apenas com um vestido curto feito de juta tecida forrada com cetim de seda, começou a girar na plataforma como uma bailarina numa caixa de música, parando a cada volta para ser vestida por Viktor e

⁸² “(...) it becomes art for art’s sake.” tradução livre de Verner, Amy. (2015, julho 8). *Viktor & Rolf Fall 2015 Couture*. Vogue.

Rolf com mais um vestido, num total de nove camadas. De acordo com os designers, cada camada era uma preparação da camada seguinte, que completava ou espelhava a camada anterior, funcionando assim como uma espécie de puzzle e criando uma boneca russa invertida⁸³. Resultando numa das apresentações mais irreverentes e originais da dupla esta performance pretendia, por um lado, mostrar a mão do designer na criação de moda e, por outro, fazer uma sátira ao ciclo rápido e contínuo da moda e do consumo; conferindo-lhes reconhecimento internacional.



Figura 20 – Imagens do decorrer da apresentação da coleção *Russian Doll* de Viktor&Rolf (1999)

De uma outra perspetiva, Lorient (2018) apresenta um outro fator que contribui para que as peças de Viktor&Rolf, e desta coleção em particular, sejam mais consensualmente consideradas como arte. De acordo com o autor, o conforto e usabilidade não foram uma preocupação da dupla, nem são na maior parte das coleções de alta-costura que criam. Na moda, estas são duas premissas fundamentais para a criação de vestuário; contudo, e muito embora Viktor e Rolf considerem que trabalham para a moda, admitem que o conforto e a usabilidade não fazem parte nem do seu processo de pensamento nem do seu processo criativo.

⁸³ Viktor & Rolf (2021). *Russian Doll. Autumn/Winter 1999*.

Em suma, numa tentativa constante – e a partir de certa altura quase natural – de perceber quando termina a arte para começar a ser moda ou quando termina a moda para começar a ser arte, com esta coleção Viktor e Rolf conseguiram que a arte ganhasse vida numa galeria de proporções surreais, onde as peças se transformam a uma velocidade impressionante e se cria um espaço comum onde a arte e a moda podem coabitar juntas. Deste modo, à semelhança do que aconteceu com o caso de estudo anterior, talvez não seja necessário questionar a legitimidade e o estatuto artístico das peças de Viktor&Rolf. Contudo, valerá a pena questionar se o trabalho destes criadores é suficiente para podermos afirmar que a moda pode alcançar o estatuto de arte.

CAPÍTULO 5: ANÁLISE DOS CASOS DE ESTUDO

Após o estudo realizado ao longo desta dissertação, chegamos agora ao momento de analisar comparativamente os casos de estudo. Contudo, para que possamos fazer essa análise é necessário, numa primeira fase, recordar as razões justificativas da escolha destes designers de moda, peças e/ou coleções em detrimento de outros.

Tendo esta dissertação o objetivo de explorar a relação da moda e da arte, os seus encontros, cruzamentos e afastamentos, questionando a legitimidade da primeira dentro do mundo da segunda, a escolha dos casos de estudo reflete, primeiramente, este propósito. Por outro lado, também se pretendia que fossem casos de estudo díspares, tanto na temporalidade como nas ligações estabelecidas entre os dois campos, possibilitando uma análise mais completa, abrangente e interessante possível. Foram, assim, escolhidos três casos de estudo, organizados nesta investigação cronologicamente, por forma a facilitar a análise e ser perceptível a evolução da relação moda-arte.

Neste sentido, escolhemos para primeiro caso de estudo uma peça de 1938 que aborda a questão das colaborações entre artistas plásticos e designers de moda, bem como a aproximação a movimentos artísticos e o recurso ou transferência de técnicas da arte para a moda. Para o segundo caso de estudo escolhemos a peça que marca a primeira vez na história em que um coordenado de moda foi consensualmente considerado como objeto artístico por si próprio, em 1982, figurando a capa de uma revista de arte e abrindo caminho para a introdução da moda no discurso e debate de outras disciplinas. E, por fim, escolhemos para último caso de estudo uma coleção mais recente, de 2015, que aborda as questões mais contemporâneas desta relação, nomeadamente a discussão dos limites dos dois conceitos, a conceptualização da arte e a transformação dos desfiles de moda em performances artísticas e, neste caso específico, numa galeria em movimento.

Contudo, como fomos verificando ao longo do decorrer da investigação, algumas destas características acabaram por estar presentes em mais do que um caso de estudo ou, pelo menos, são visíveis noutros momentos das carreiras destes designers. De facto,

começamos esta dissertação com duas ideias paralelas: por um lado, muitos autores consideram a alta-costura como a manifestação ou setor da moda que mais se aproxima da arte, tendo sido daqui que partiu esta discussão e sendo considerada o nível mais alto de artesanato; por outro, outros autores consideram que é antes o seu lado performativo, explorado através do desfile, que possui esta ligação mais direta com o campo artístico.

No primeiro caso de estudo, Elsa Schiaparelli recorreu ao desfile com o objetivo de chocar os espectadores que, não esperando, assistiram a um espetáculo, do qual acabaram também por fazer parte. Por outro lado, no terceiro caso de estudo, Viktor e Rolf utilizaram o desfile para contar uma história, subindo ao palco e sendo, também eles, agentes ativos e participantes da performance que criaram. Por fim, e embora não tenhamos documentos que comprovem ou não a existência deste tipo de desfile performativo na apresentação da coleção do segundo caso de estudo, através da investigação de English (2011) acerca dos três designers de moda japoneses mais influentes no mundo ocidental, sabemos, contudo, que Issey Miyake recorreu a este tipo de dinâmica noutras coleções, como processo cénico e manifestação de presença.

Assim, embora com visões diferentes, a performance está implícita em todos os casos de estudo no momento do desfile, onde os designers utilizaram o corpo como matéria-prima, explorando as suas capacidades e incorporando, ao mesmo tempo, aspetos individuais e sociais. Deste modo, através deste método, os desfiles passaram a exhibir muito mais do que apenas as roupas, privilegiando o processo e envolvimento corporal e aproximando os designers dos restantes artistas identificados como *performers*.

Embora ainda de forma muito pontual, a junção da moda com a performance tem-se verificado desde o início do século XX, não só nos casos de estudo em análise, mas também noutros designers e marcas, intensificando-se nos últimos anos e tornando-se cada vez mais frequente e comum. De acordo com Erika Fischer-Lichte (2019), assistimos, nos anos 60 do século passado, a uma viragem performativa que impactou fortemente a arte, trazendo, por um lado, um impulso performativo às formas de arte já existentes e, por outro lado, fazendo surgir novos géneros, como a *action art*, a *body art* e a *performance art*. Segundo a autora, o surgimento destes novos géneros

contribuiu também para o debate em torno da abolição das fronteiras entre as várias artes, fronteiras essas que se têm tornado cada vez mais fluídas.

Neste sentido, a autora propõe uma nova estética, a estética do performativo, que serve para analisar as relações entre o estético e o não-estético e entre a arte e a não arte, ao mesmo tempo que questiona a autonomia da arte e permite esta transposição de fronteiras. De acordo com a estética do performativo, a fronteira torna-se limiar, cujo propósito é superar as oposições rígidas até então presentes na arte, convertendo-as em diferenciações dinâmicas.

Com esta viragem do performativo e a difusão dos novos *media* assistimos, assim, a uma evolução significativa na forma de ver e pensar a autonomia da arte e do objeto artístico, constantemente marcados pelo ato performativo. Simultaneamente, e como consequência, os designers de moda, desde a década de 90 do século XX, inspirados pelos artistas performativos das décadas de 60 e 70 do mesmo século, procuraram também caminhos alternativos à forma de produzir e apresentar as suas coleções; criando na moda, paralelamente à vertente performativa, um carácter conceptual⁸⁴.

Deste modo, acreditamos que, na contemporaneidade, a moda se aproximou mais do que nunca da arte, recusando as convenções e fórmulas pré-definidas e arriscando experimentar e romper com o seu lugar-comum. Consequentemente, as linguagens dos dois campos misturaram-se, deixando claras as conexões possíveis entre eles e permitindo a criação de peças de natureza híbrida, que não sabemos bem como classificar, como vimos no último caso de estudo - e em todo o trabalho da dupla Viktor e Rolf.

Por outro lado, Ana Pais (2018) analisa a performance na esfera pública, mostrando como para os estudos da performance toda a ação humana é performativa, assim como para as ciências políticas toda a ação humana é politizada. Mesmo quando estas ações não são feitas de forma conscientemente performativa, existe um carácter performativo nelas, que permite à arte ser instrumento político, na medida em que abre

⁸⁴ Valladares, Petruska. (2015). *A Influência da Arte Contemporânea nos Desfiles Conceptuais*. [Comunicação em Conferência]. Colóquio de Moda, Centro Universitário de Belo Horizonte - UNI-BH.

espaço para outras possibilidades de pensar, questionar e sentir. Simultaneamente, também na moda vimos este potencial para a ação, que debate, influencia e mobiliza, graças ao compromisso estético e ético com a mudança que a performance trouxe à arte, mas que, na moda, sempre existiu.

Ao mesmo tempo, o caráter performativo e conceptual da moda faz-nos questionar a sua suposta efemeridade, colocada em perspetiva com a efemeridade que a performance também trouxe à arte contemporânea. Regressando a Fischer-Lichte (2019), a autora questiona a materialidade da produção performativa nas artes, mostrando como a performance é fugaz e transitória, perdendo-se para sempre após o seu fim, uma vez que nunca mais pode ser reproduzida exatamente da mesma forma. Neste sentido, a autora mostra que não existe nenhum artefacto ou objeto artístico que dela resulte, mesmo quando são usados objetos materiais durante o decorrer do espetáculo; por outras palavras, após o fim da performance restam apenas os documentos feitos sobre e para ela, mas a materialidade do próprio acontecimento apenas fica disponível assumindo outras formas que, contudo, não possuem a mesma força ou significado.

Não podemos negar que a moda é cíclica e passageira, uma vez que estas são duas premissas que a definem; mas quando a moda introduziu o caráter performativo e conceptual nas suas criações e desfiles, alterou a sua preocupação de mostrar uma imagem para construir uma imagem. Consequentemente, através de provocações e questionamentos, a moda passa, à semelhança da arte, a espelhar as preocupações do seu tempo e a refletir sobre elas, adquirindo um caráter intemporal dentro da sua efemeridade. Em suma, embora pareça contraditório, é precisamente este caráter cíclico, que permite à moda renovar-se constantemente e que, consequentemente, permite a sua existência enquanto fenómeno.

Como Baudelaire (1993 [1863]) abordou no seu ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, esta constante mudança expressiva entre o tempo e a eternidade é o elemento-chave que estabelece a relação entre a moda e a modernidade, fazendo da primeira reflexo da segunda. De acordo com o autor, a moda representa a fugacidade a que assistimos a partir da época moderna, ao mesmo tempo que desbloqueia uma nova perspetiva estética em que o acidental e o fugaz coabitam com o eterno e o clássico para

que a beleza exista como atemporal e nos afete. Neste sentido, também para Baudelaire, o caráter cíclico da moda e a sua constante renovação, fazem dela um dos fenômenos económicos e estéticos mais importantes do seu tempo, refletindo a dinâmica evolutiva da sociedade, a par da arte.

Assim, a moda segue o rumo da história, acompanhando o curso da sociedade contemporânea e os valores históricos, sociais, culturais e artísticos, que fazem dela um fenômeno menos banal e vazio. Deste modo, o caráter cíclico da moda não só a viabiliza como fonte histórica, permitindo identificar os hábitos indumentários e códigos ornamentais de diferentes épocas e áreas geográficas, como opera simultaneamente como uma importante ferramenta para a subversão dos valores e a legitimação do designer de moda enquanto artista.

Por outro lado, impõem-se a questão do conforto e usabilidade das peças, premissas que se acreditam essenciais para a definição do conceito de moda. Através dos casos de estudo, porém, este não parece ser um fator totalmente claro na legitimação da moda no mundo artístico; já que os designers estudados parecem não concordar neste ponto. Se, por um lado, temos Issey Miyake que afirma que o conforto e a usabilidade são dois princípios fundamentais das suas criações, sendo sua a primeira peça de vestuário a ser considerada arte; por outro, temos a dupla Viktor Horsting e Rolf Snoeren que afirmam precisamente o oposto, optando até por produzir apenas peças de alta-costura, onde têm a liberdade de criar sem limites ou imposições deste género.

Ao aceitar a possibilidade de excluir estes dois princípios poderá parecer que retiramos à moda uma parte significativa do seu âmbito; contudo, a moda vive da relação das roupas com o corpo e é precisamente dessa relação que o seu lado estético surge, permitindo aos designers romper com o comum, em nome da experimentação e da inovação. Assim, mesmo quando a usabilidade da peça não é o ponto de partida, ou sequer uma preocupação consciente dos criadores, sendo uma peça de vestuário, cumpre sempre essa função, na medida em que é pensada para cobrir o corpo e esse, sim, é o uso primário da moda.

Exemplo disto é o vestido esqueleto de Elsa Schiaparelli, cujo conforto e usabilidade não parecem claros à primeira vista, mas estão presentes e são sentidos quando a peça está vestida ou é estudada a fundo. O vestido comprova, assim, a

possibilidade de encontrar um meio termo na moda, em que o vestuário cumpre a sua função primária de uso – cobrir o corpo -, ao mesmo tempo que entra no campo estético e rompe com as regras pré-estabelecidas da moda do período em que se insere.

No entanto, é importante referir que todos estes fatores se verificam no setor da alta-costura; em parte impulsionados pelo próprio surgimento do pronto-a-vestir e a necessidade da alta-costura de inovar e se distanciar deste novo setor. Neste sentido, regressamos à tese de que a alta-costura será o setor da moda que mais se aproxima da arte, assumindo que nem toda a moda pode ser considerada arte, mas que, por todos estes fatores, a alta-costura pode – ou estará, pelo menos, mais próxima de tal fenómeno.

É também a partir da alta-costura que a ligação da moda com a esfera museológica se verifica. Como vimos anteriormente, a entrada da moda nas instituições tradicionais de apresentação da arte (galerias, museus, feiras e bienais) contribuiu também para este debate, na medida em que acrescentou valor cultural ao vestuário que, até então, apenas era avaliado pelo seu valor económico.

Mais uma vez, a arte performativa apresenta-se como meio facilitador deste diálogo, embora não seja o único responsável. O acolhimento da performance em contextos institucionais de grande dimensão, nomeadamente a entrada desta prática nos museus de arte contemporânea, abriu espaço para uma releitura da nossa compreensão do objeto artístico, que deixa de ser visto como “ícone intemporal”⁸⁵, cuja configuração formal e interpretativa já se encontra definida antes do contacto com o público, para passar a ser resultado de um processo de relações. Consequentemente, a performance alargou o espectro abrangido pela arte e posicionou novas áreas na esfera museológica⁸⁶.

Se compararmos esta nova leitura do objeto artístico com a perspetiva de Roland Barthes (2014) do fenómeno da moda, percebemos que existe aqui um ponto comum. Para Barthes, a moda é um processo bidirecional, no qual participamos coletivamente e

⁸⁵ “timeless icon” tradução livre de Pais, Ana. (2018). *Performance in the Public Sphere*. Centro de Estudos de Teatro/FLUL and Performativa, p. 271.

⁸⁶ Pais, Ana. (2018). *Performance in the Public Sphere*. Centro de Estudos de Teatro/FLUL and Performativa.

cujos signos são produzidos e consumidos independentemente de qualquer compra ou do uso real do vestuário. Neste sentido, ao abordarmos a moda como um sistema de significados, como o autor propõe, ao invés de negócio ou indústria, estamos, por um lado, a aproximá-la da vida quotidiana dos indivíduos e, por outro lado, a aproximá-la desta nova noção de objeto artístico que a arte performativa trouxe.

Não podemos, porém, tentar chegar a uma conclusão acerca da legitimidade da moda, sem compararmos o seu mercado com o mercado da arte. Um dos maiores entraves que surgem quando o campo da moda tenta legitimar-se enquanto arte ou manifestação artística é o facto da indústria da moda viver do seu lucro, seguindo um modelo de negócio; ao contrário da arte, cujo mercado, assim como o próprio público, são mais exclusivos e elitistas.

Antes de analisarmos os casos práticos dos casos de estudo para estudar este fator, devemos primeiramente deixar claro que, embora de forma menos explícita, também a arte sobrevive através de vendas, uma vez que os artistas integram uma sociedade e, como tal, precisam de uma remuneração regular que lhes permita viver apenas da arte. De acordo com Luís Afonso e Alexandra Fernandes (2021), as práticas de encomendar obras de arte e contratar artesãos ou artistas existem desde um período muito recuado da história; contudo, só a partir do século XVII, passou a existir uma dinâmica social e económica, suficientemente alargada e articulada, que permitiu identificar mercados da arte semelhantes aos dos nossos dias.

Quando falamos de mercados de arte é preciso, primeiramente, perceber que falamos de uma *“rede de redes”*⁸⁷ composta por várias pessoas e instituições, interligadas e interdependentes, onde se transacionam obras de arte. É também necessário estabelecer que não existe um valor intrínseco e absoluto para nenhum desses objetos artísticos, uma vez que existem sempre dois tipos de valores que devem entrar na equação: o valor simbólico e o valor financeiro.

De facto, Afonso e Fernandes (2021) explicam que existe uma grande ambivalência em torno da obra de arte, uma vez que, por um lado, ela é vista como “dom”, devendo ser realizada de forma desinteressada, apenas para prazer do público

⁸⁷ Afonso, Luís Urbano. & Fernandes, Alexandra. (2021). *Mercados da Arte*. Edições Sílabo, p. 23.

e desenvolvimento da sociedade; e, por outro lado, é também encarada como mercadoria e, neste sentido, é transacionada, reconhecendo-se o seu potencial como reserva de valor.

Segundo os autores, até ao período do pós-guerra, a mercantilização da arte era um assunto tabu, existindo sempre um certo secretismo em torno do tema e uma crítica negativa a todos os artistas com grande sucesso comercial. No pós-guerra, porém, impulsionado pela *pop art*, o sucesso comercial passou a ser igualmente procurado e o tema dos mercados da arte passou a ser mais abordado.

De acordo com Georgina Adam (2014), hoje o mercado da arte está dominado pela arte contemporânea, fenómeno que provou modificações significativas nas suas dinâmicas desde o final do século passado. A autora explica como isto se deve a vários fatores, nomeadamente à mudança do perfil dos colecionadores, ao impacto das economias emergentes, ao aumento do interesse na arte como investimento e a uma sobreposição dos mundos da arte, da moda, do luxo e das celebridades. Este último fator torna-se relevante, já que tem repercussões na moda e, simultaneamente, é influenciado por ela.

Com a criação dos museus para a promoção da arte, esta começa a entrar pelo campo da massificação, a que assistimos também na moda; já que mais visitas, significa mais dinheiro e, conseqüentemente, mais incentivo à produção artística. Assim, verificam-se dois fenómenos simultaneamente: por um lado, a moda surge como um dos patrocinadores que coleciona e investe na arte e nos museus; e por outro, existem museus que compram peças de alta-costura, para exporem ao lado de outros objetos artísticos. Neste sentido, esta relação entre a moda e a arte funciona para a primeira como marketing simbólico; ou seja, aproximando a produção de moda do campo artístico, os designers de moda conseguem adicionar valor simbólico e capital cultural às suas obras e, conseqüentemente, estreitam os limites entre os dois campos. Por outro lado, este fenómeno também é benéfico para a arte, uma vez que reafirma a

relação de subordinação da moda sob a arte, que continua a selecionar o que é ou não merecedor de entrar no seu território e nas suas instituições⁸⁸.

Tomando agora como exemplo os casos de estudo, verificamos que todos eles refletem esta relação, comprovando que a moda também pode ser elitista e restrita, quando entramos no setor da alta-costura. Torna-se, assim, necessário estabelecer que a moda possui vários tipos de mercados com públicos diferentes: se, por um lado, existe um ramo da moda mais massificado, que se verifica na *fast-fashion*, a preços consideravelmente mais baixos e acessíveis a toda a população; existe, por outro lado, um ramo mais exclusivo e limitado, com a moda de alta-costura, onde as criações de moda são encaradas como bens de luxo, à semelhança da arte, estando disponíveis apenas para um público muito restrito e sendo vendidas a preços demasiado elevados, que a grande maioria das pessoas não consegue suportar.

Os três casos de estudo entram nesta segunda modalidade. Tendo sido criados como peças únicas de alta-costura, desfilaram e, posteriormente, integraram exposições em museus, sendo compradas ou doadas, a fim de integrarem os acervos das respetivas instituições. Assim, passaram a ser tratadas e transacionadas dentro das regras dos mercados da arte, uma vez que lhe passou a ser reconhecido o mesmo valor simbólico e financeiro que aos restantes objetos artísticos.

Nas últimas décadas, têm surgido cada vez mais casos semelhantes aos estudados: as grandes casas de moda e designers de alta-costura produzem coleções altamente exclusivas, que na maior parte das vezes não são vendidas ao público geral, mas sim guardadas nos seus arquivos, adquiridas por museus ou emprestadas a celebridades para usos exclusivos em grandes eventos; conseguindo lucro apenas através das coleções de pronto-a-vestir, de acessórios e perfumes, que, embora mais acessíveis, ainda se destinam a uma percentagem restrita da sociedade. Deste modo, é importante frisar a diferença entre a moda enquanto indústria, daquela que é altamente exclusiva e que, integrando o setor da alta-costura, tem liberdade para experimentar e

⁸⁸ Pinent, Livia. (2019). *O Consumidor Expandido: Reflexos de um Estudo Etnográfico sobre Moda, Arte e Comunicação na Fondazione Prada* [Tese de Doutoramento]. Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, p. 92 e 93; Adam, Georgina. (2014). *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the 21st century*. Lund Humphries, p. 77 e 78.

questionar sem restrições ou normas, adquirindo, conseqüentemente, características próprias da arte.

Por outro lado, esta disparidade entre a moda acessível do pronto-a-vestir e da *fast-fashion* e a moda exclusiva da alta-costura aproxima a moda da arte também através da compreensão da tradição e da inovação que os dois campos partilham. À semelhança do artista, também o designer de alta-costura tem total liberdade e autonomia no ato de criar, permitindo-lhe adaptar a noção de aura ao sistema da moda e, conseqüentemente, compreender o conceito de modernidade na moda e como este se traduziu nos processos criativos da arte e da moda ao longo da evolução do ser humano.

Por fim, o processo de legitimação do design como manifestação artística, a par de toda a produção teórica acerca do tema que tem vindo a ser desenvolvida desde a década de 50 do século XX, tem ajudado a reforçar o estatuto que a moda procura. Quando falamos de moda enquanto fenómeno é importante que a pensemos dentro do campo do design, do qual advém; e, como tal, verificamos que existem vários princípios que lhes são comuns, nomeadamente o princípio estético que liga ambos à arte. Assim, ao aceitarmos o design como arte, estamos a abrir a possibilidade para que o mesmo aconteça com o design de moda.

Em suma, acreditamos que a moda já tem vindo a ser reconhecida pela comunidade artística desde o final do século passado, quando começou a ser cada vez mais procurada para integrar arquivos e exposições temporárias ou permanentes em museus de renome. Porém, a sua produção teórica continua, na maior parte das vezes, a ir na direção contrária. Neste sentido, talvez a solução não esteja em tentar fazer a moda caber dentro da arte, mas sim em distinguir a moda artística, das colaborações entre os dois campos e da moda industrial; e a partir daqui, procurar critérios que nos possam ajudar a perceber os seus limites.

CONCLUSÃO

Creemos que a investigação realizada no âmbito desta dissertação conseguiu atingir os objetivos propostos. Verificámos que é viável atribuir o estatuto artístico à moda, mas que ainda é necessário estabelecer critérios e parâmetros que possibilitem essa legitimação, uma vez que estes ainda não estão claros e são essenciais para distinguir a moda artística das suas restantes vertentes.

Os conceitos de moda e de arte são conceitos extremamente abertos que se tocaram e aproximaram em vários momentos das respetivas evoluções, construindo histórias em mútua influência e interação. Estas aproximações e cruzamentos tornaram-se mais recorrentes a partir de meados do século XIX, período em que também vimos surgir o debate acerca do seu reconhecimento artístico, impulsionado pela emancipação do criador de moda e, conseqüentemente, da alta-costura. Ainda assim, a relação da moda e da arte tornou-se ainda mais prolífera com as vanguardas artísticas e, posteriormente, com os movimentos da arte contemporânea, principalmente com a arte performativa, que trouxe novas dimensões a explorar na moda, bem como na sua discussão.

Apesar das colaborações entre artistas e designers de moda terem sido importantes neste debate, posicionando a moda mais próxima da arte e atingindo resultados de incrível potencial criativo, por si só não reconhecem caráter artístico à moda. Aproximando as duas disciplinas, são reflexo da interdisciplinaridade e vontade dos dois ramos trabalharem em conjunto, atraindo a atenção do público geral, mas ainda assim sendo vistas pelas instituições de arte como forma de promoção da moda.

Contudo, casos houve em que estas colaborações foram motor para explorar técnicas artísticas ou de artesanato, dando origem a híbridos moda-arte e contrariando esta teoria, como vimos com o vestido esqueleto de Elsa Schiaparelli em colaboração com o artista Salvador Dalí e com o corpete de vime de Issey Miyake produzido pelo artesão Shochikudo Kosuge. Nestes casos, as colaborações contribuíram para posicionar as peças na discussão, mas não são os verdadeiros fatores que as levaram a integrar exposições e acervos de museus – conseqüentemente, sendo reconhecidas pela comunidade artística. Isto deveu-se às metodologias artísticas dos designers, bem como

ao caráter intelectual e emocional das peças, que estabelecem um paralelo entre os códigos estéticos das duas disciplinas e desafiam as convenções da moda.

A entrada da moda na esfera museológica, com a criação de setores a ela dedicados dentro dos museus e dos respectivos arquivos, constituiu um dos fatores de maior relevo nesta discussão. Se, por um lado, atribuiu um valor simbólico e cultural à moda, por outro, é sinal de que a comunidade artística lhe reconheceu esse valor. Neste ponto verificámos vários fatores que facilitaram este cruzamento: do lado da arte, o debate acerca da hierarquização das artes maiores e menores, intensificado com o movimento *Art and Crafts*, e o posterior alargamento dos conceitos de arte e de objeto artístico, com os movimentos da arte contemporânea, possibilitaram a entrada de novas formas na esfera artística; e do lado da moda, o crescente investimento e patrocínio das grandes casas de moda na arte, a par da separação entre uma moda acessível a toda a população, com a *fast-fashion*, e uma moda exclusiva, elitista e experimental, com a alta-costura, credibilizaram o seu potencial estético e criativo.

Simultaneamente, também a visão da arte como bem de luxo, com o reconhecimento do seu valor comercial, impulsionado pela *pop art*, aproximou os mercados da arte e da moda. Ao mesmo tempo que a moda ganhou um valor simbólico, com a sua entrada nos museus, a arte assumiu o poder do seu valor financeiro, com o aparecimento de economias emergentes, novos perfis de colecionadores e empresas digitais; aproximando os dois mercados mais do que nunca e estabelecendo parcerias que permitiram às peças da moda de alta-costura serem vendidas por valores semelhantes aos objetos artísticos.

Por fim, também a apresentação performativa das coleções teve um papel fundamental nesta discussão e na legitimação da moda como arte. Verificámos um paralelismo entre a performance artística e alguns desfiles de moda, já que ambos utilizam uma série de estratégias estéticas que recorrem ao corpo para questionar, refletir e mobilizar o público, estabelecendo com ele uma relação, sem a qual a performance – e o desfile - não está completa. Aqui, usámos como referência a *Wearable Art* de Viktor&Rolf que, como exemplo de todo o trabalho da dupla, colocou em perspetiva todos os argumentos contra a legitimação da moda e derrubou as fronteiras das duas disciplinas, fundido a moda com a arte.

Mas o caráter performativo da moda serviu também para estudar a sua efemeridade. Se, por um lado, verificámos que a arte contemporânea trouxe também para a esfera artística um caráter efémero, que estabelece uma correspondência entre as duas disciplinas; por outro lado, verificámos também que é através deste caráter efémero e cíclico da moda, que ela se torna intemporal. Neste sentido, para que a moda debata e reflita sobre as questões prementes do seu tempo, como acontece na arte, precisa desta condição de constante renovação.

É importante, contudo, frisar que esta interação está, toda ela, fortemente marcada e relacionada com a alta-costura, o setor da moda que possui códigos mais próximos da arte; sendo mais facilmente reconhecida como tal de forma consensual. Neste sentido, verificámos que todos os fatores de junção entre as duas disciplinas se encontram de alguma forma ligados ao setor da alta-costura, sendo este o setor mais elitista e exclusivo, onde os designers possuem mais liberdade para explorarem, sem barreiras e condicionantes, a sua criatividade.

Assim, é importante voltar a reforçar a existência de vários setores na moda e a importância da sua diferenciação para este debate. Isto porque, havendo na moda uma vertente mais rápida, acessível e consumista, esta distancia-se em tudo da arte e das premissas pelas quais ela se rege; contrariamente, a vertente especializada e restrita da alta-costura, está intimamente ligada à arte, partilhando com ela a estética, o poder comunicativo e de questionamento, a criatividade e a liberdade de experimentação.

Como apresentado na investigação, a moda, na vertente da alta-costura, está cada vez mais próxima de ser reconhecida como arte, apresentando já uma série de fatores que são comuns com outras manifestações artísticas. A entrada da moda no discurso académico da arte, a sua integração na esfera museológica e a proximidade dos seus mercados mostram como, tanto as instituições e comunidade artística como a própria esfera pública já reconhecem o potencial estético e artístico da moda, notando-se uma tendência decrescente no preconceito e resistência da sua legitimação.

Em investigações futuras será importante, porém, estabelecer os critérios que diferenciam a moda artística das suas restantes vertentes, assumindo sempre que nem toda a moda e nem todo o vestuário podem ser considerados arte. Só assim conseguiremos chegar a uma resposta conclusiva e atribuir o estatuto de arte à moda.

BIBLIOGRAFIA

- Adam, Georgina. (2014). *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the 21st century*. Lund Humphries.
- Afonso, Luís Urbano & Fernandes, Alexandra. (2021). *Mercados da Arte*. Edições Sílabo.
- Au, Joe., Taylor, Gail., & Newton, Edward. (2000). East and West think differently? The European and Japanese fashion designers. *Journal of Fashion Marketing and Management, Vol. 4 (3)*, p. 223-242.
- Barthes, Roland. (2014). *O Sistema da Moda*. Edições 70.
- Baudelaire, Charles. (1993 [1863]). *O Pintor da Vida Moderna [1863]*. Veja.
- Baxter-Wright, Emma. (2020). *The Little Book of Schiaparelli*. Welbeck.
- Becker, Howard. (2008). *Art Worlds: Updated and Expanded. 25th Anniversary Edition*. University of California Press.
- Bruggeman, Danielle. (2014). *More Than Meets the Eye: Dutch Fashion, Identity and New Materialism*. Radboud University Nijmegen.
- Bruggeman, Danielle. & Van de Peer, Aurélie. (2016). Long live the (im)material: Concept and materiality in Viktor&Rolf's fashion. *International Journal of Fashion Studies, Vol. 3 (1)*.
- Carchia, Gianni. & D'Angelo, Paolo. (2009). *Dicionário de Estética*. Edições 70.
- Choi, Kyung-Hee. & Lewis, Van Dyk. (2017). An Inclusive System for Fashion Criticism. In *International Journal of Fashion Design Technology and Education*. <http://dx.doi.org/10.1080/17543266.2017.1284272>. (site consultado a 07/08/2023)

- Chora, Sofia. (2012). *Arte e Design – A História de uma Relação* [Dissertação de Mestrado]. Escola de Comunicação, Arquitetura, Artes e Tecnologias de Informação, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.
- Collins, Vishna. (2016). Art and Fashion. in *Australasian Journal of Popular Culture*, V. 5 (N. 2 & 3), p. 165 a185. http://dx.doi.org/10.1386/ajpc.5.2-3.165_1. (site consultado a 24/07/2023)
- Crane, Diana. (2008, maio 8). *Fashion and art: unravelling a complex relationship* [Comunicação em Conferência]. Arte e Moda, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milão.
- Damisch, Hubert. (2004). Artes. In Gil, F. (Ed.), *Encicopédia Einaudi – Volume 3 – Artes – Tonal/Atonal* (pp. 11 a 65). INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Delhaye, Christine. et al. (1996). *An Unexpected Journey: Vrouw en Kunst. Woman and Art*. Gynaika.
- Edwards, Clive. (2016). *The Bloomsbury Encyclopedia of Design*. Bloomsbury Publishing.
- English, Bonnie. (2011). *Japanese Fashion Designers. The Work and Influence of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*. Berg.
- Evans, Caroline. & Frankel, Susannah. (2008). *The House of Viktor&Rolf*. Merrell.
- Findeli, Alain. (1995). Design History and Design Studies: Methodological, Epistemological and Pedagogical Inquiry. *Design Issues*, Vol. 11 (1), p. 43-65. <https://doi.org/10.2307/1511615>. (site consultado a 03/08/2023)
- Fischer-Lichte, Erika. (2019). *Estética do Performativo*. Orfeu Negro.
- Garcia, Sueli. (2010). O Surrealismo e a Moda. *Revista Belas Artes*, ano 2 (3). <http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/3/o-surrealismo-e-a-moda.pdf>. (site consultado a 23/11/2022)

- Harvey, Arnold. (2017). Art and Design. *Critical Survey*, Vol. 29 (1), p. 133-137. <https://www.jstor.org/stable/26382293>. (site consultado a 22/08/2023)
- Holbor, Mark. (1988, Novembro). Image of a Second Skin. *Artforum*, Vol. 27 (3). <https://www.artforum.com/print/198809/image-of-a-second-skin-34666>. (site consultado a 10/03/2023)
- Holbor, Mark. (1995). *Issey Miyake*. Taschen.
- Hollander, Anne. (1980). *Seeing Through Clothes*. Avon Books.
- Kawamura, Yuniya. (2004). The Japanese Revolution in Paris Fashion. *Fashion Theory*, Vol. 8 (2), p. 195-223. <http://dx.doi.org/10.2752/136270404778051771>. (site consultado a 8/03/2023)
- Lipovetsky, Gilles. (1987). *O Império do Efêmero. A Moda e o seu Destino nas Sociedades Modernas*. Companhia de Bolso.
- Loriot, Thierry-Maxime. (2018). *Viktor & Rolf: Fashion Artist 25 Years*. Nai010 Publishers.
- Lourenço, Maria. (2018). *Design e Inclusão: Fotografia, aprendizagem e organização expositiva em bairros sociais de Lisboa* [Tese de Doutoramento]. Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa.
- Martin, Richard. (1987). *Fashion And Surrealism*. Thames and Hudson.
- Monteiro, Pedro. (2014). *A Questão do design: (in)definições e equívocos entre forma, fama e função* [Tese de Doutoramento]. Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa.
- Morais, Paulo. (1994). Arte e Moda. *Brotéria*, V. 139, p. 41 a 53. <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/1946>. (site consultado a 24/07/2023)
- Morris, Desmond. (2018). *O Macaco Criativo*. Arte e Ciência.

- Motwary, Filep. (2016). *Haute-à-Porter: Haute-Couture in Ready-to-Wear Fashion*. Lanoo Publishers.
- Müller, Florence. (2000). *Art & Fashion*. Thames & Hudson.
- Munari, Bruno. (1978). *A Arte como Ofício*. Editorial Presença.
- Munari, Bruno. (1990). *Artista e Designer*. Editorial Presença.
- Neto, Maria João. (2019). *Relatório Programa Unidade Curricular: História do Vestuário e da Moda*. Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa.
- Pais, Ana. (2018). *Performance in the Public Sphere*. Centro de Estudos de Teatro/FLUL and Performativa.
- Panicelli, Ida. (2020, Julho/Agosto). Germano Celant. *Artforum.*, Vol. 58 (10). <https://www.artforum.com/print/202006/ida-panicelli-on-germano-celant-83279>. (site consultado a 08/08/2023)
- Papalas, Marylaura. (2015). Avant-garde Cuts: Schiaparelli and the Construction of a Surrealist Femininity. *Fashion Theory*, vol. 20 (5). p. 503 - 522. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1362704X.2015.1089018>. (site consultado a 20/11/2022)
- Papalas, Marylaura. (2017). Fashion in interwar France: The urban vision of Elsa Schiaparelli. *French Cultural Studies*, vol. 28 (2), p. 159-172. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0957155817693512>. (site consultado a 20/11/2022)
- Pass, Victoria. (2011). *Strange Glamour: Fashion and Surrealism in the Years between the World Wars*. Doctor of Philosophy. University of Rochester.
- Pedroni, Marco. & Volonté, Paolo. (2014). Art seen from outsider: Non-artistic legitimation within the field of fashion design. in *Poetics* 43, p. 102 a 119. <http://dx.doi.org/10.1016/j.poetic.2014.01.007>. (site consultado a 10/07/2023)

- Pinent, Livia. (2019). *O Consumidor Expandido: Reflexos de um Estudo Etnográfico sobre Moda, Arte e Comunicação na Fondazione Prada* [Tese de Doutorado]. Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho.
- Poland, Brenda. & Tredre, Roger. (2009). *The Great Fashion Designers*. Berg.
- Preziosi, Donald (2009). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford History of Art.
- Prudente, Aline. (2017). *A Exposição Internacional Surrealista de 1938 e o diálogo do Surrealismo com a Moda*. 26o Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas. Campinas.
- Raizman, David. (2010). *History of Modern Design*. Laurence King Publishing Ltd.
- Ribeiro, Aileen. (1998). Re-fashioning Art: Some Visual Approaches to the Study of the History of Dress. in *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, V. 2 (N.4), p. 315-326.
- Ribeiro, Aileen. (2016). *Clothing Art: The Visual Culture of Fashion, 1600-1914*. Yale University Press.
- Rodrigues, Beatriz. (2020). *Moda como Arte legítima: Perspetivas da Filosofia, da Arte e da Cultura* [Dissertação de Mestrado]. Universidade da Beira Interior.
- Rubin, Susan. (2015). *Hot Pink: The Life and Fashion of Elsa Schiaparelli*. ABRAMS.
- Sales, Margarida. (2018). *Moda como Comunicação e Expressão Artística: o Design de Autor de Dino Alves* [Dissertação de Mestrado]. ESAA – Instituto Politécnico de Castelo Branco.
- Sarsur, Cláudia. & Mendes, Fernanda. (2008). *A Moda vista como Arte*. [Comunicação em Conferência]. Colóquio de Moda, Centro Universitário de Belo Horizonte – UNI-BH. <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202008/42372.pdf>. (site consultado a 28/06/2023)

- Seeling, Charlotte. (2000). *Fashion 1900-1999: The Century of the Designer*. Könemann.
- Silva, Rita. (2018). *Alta-Costura e as Aproximações da Moda com a Arte* [Dissertação de Mestrado]. Universidade da Beira Interior.
- Silva, Sérgio. (2019). *Os Fundamentos Ontológicos das Relações entre Design e Arte* [Tese de Doutoramento]. Escola do Design, Universidade do Estado das Minas Gerais.
- Sischy, Ingrid. & Celant. Germano. (1982, Fevereiro). Editorial. *Artforum.*, Vol. 20 (6). <https://www.artforum.com/print/198202/editorial-35621>. (site consultado a 08/08/2023)
- Souza, Gilda. (1987). A Moda como Arte. in *O Espírito das Roupas: A Moda no Século Dezanove* (p. 26-51). Companhia das Letras.
- Spindler, Amy., Grumbach, Didier. & Siersema, Dick. (2000). *Viktor&Rolf: Haute Couture Book*. Groninger Museum.
- Steele, Valerie. (2005). *Encyclopedia of Clothing and Fashion, Vol. 1, 2 e 3*. Charles Scribner's Sons.
- Stent, Sabina. (2011). *Women Surrealists: Sexuality, Fetish, Femininity and Female Surrealism*. Doctor of Philosophy. University of Birmingham.
- Svendsen, Lars. (2006). *Fashion: a Philosophy*. Reaktion Books.
- Taylor, Melissa. (2005). Culture Transition: Fashion's Culture Dialogue between Commerce and Art. in *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body and Culture*, V. 9 (N.4), p. 445-459. <http://dx.doi.org/10.2752/136270405778051112>. (site consultado a 29/11/2022)
- The National Art Center, Tokyo & Issey Miyake Design Culture Foundation. (2016). *Miyake Issey Exhibition: The Work of Miyake Issey*. Kyuryudo Co., Ltd.

The Kyoto Costume Institute [KCI]. (2002). *Fashion History: From 18th to the 20th Century*. Taschen.

Turner, Jane. (1956). *The Dictionary of Art*. Macmillan Publishers.

Valladares, Petruska. (2015). *A Influência da Arte Contemporânea nos Desfiles Conceptuais*. [Comunicação em Conferência]. Colóquio de Moda, Centro Universitário de Belo Horizonte - UNI-BH. <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO3-CULTURA/CO-3-A-INFLUENCIA-DA-ARTE-CONTEMPORANEA-NOS-DESFILES-CONCEITUAIS.pdf>. (site consultado a 21/08/2023)

Wood, Chislaine. (2007). *Surreal Things: Surrealism and Design*. V&A Publications.

WEBGRAFIA

- Howarth, Dan. (2015, julho 9). *Victor & Rolf dresses models in wearable paintings during Paris couture show*. Dezeen. <https://www.dezeen.com/2015/07/09/viktor-rolf-haute-couture-autumn-winter-2015-wearable-art-dresses-paintings-fashion-show-paris/>. (site consultado a 22/03/2023)
- Maison Schiaparelli. (2016a). *Schiaparelli Bureau-Drawer Suit. 1936*. <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/80>. (site consultado a 06/12/2022)
- Maison Schiaparelli. (2016b). *Schiaparelli "Skeleton" Dress. 1938*. <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/schiaparelli-skeleton-dress>. (site consultado a 06/12/2022)
- Metropolis (2016, maio 10). *The A to Z of Issey Miyake*. <https://metropolismag.com/viewpoints/the-a-to-z-of-issey-miyake/>. (site consultado a 04/03/2023)
- Miyake Design Studio. (s.d.). *The Concept and Work of Issey Miyake*. <https://mds.isseymiyake.com/im/en/>. (site consultado a 04/03/2023)
- Pincus, Ariel. (2021, março 7). *1938 – Elsa Schiaparelli, Skeleton Dress*. Fashion History Timeline. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-skeleton/>. (site consultado a 10/12/2022)
- Stanfill, Sonnet. (2020, outubro 30). *The Skeleton Dress - Elsa Schiaparelli*. Victoria & Albert Museum. <https://vam.ac.uk/articles/fashion-unpicked-the-skeleton-dress-by-elsa-schiaparelli/>. (site consultado a 23/11/2022)
- Verner, Amy. (2015, julho 8). *Viktor & Rolf Fall 2015 Couture*. Vogue. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-couture/viktor-rolf>. (site consultado a 25/03/2023)

Victoria & Albert Museum. (2002, maio 27). *The Skeleton Dress*. <https://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/>. (site consultado a 06/12/2022)

Victoria & Albert Museum. (2009, janeiro 20). *Shoe Hat*. <https://collections.vam.ac.uk/item/O183849/shoe-hat-hat-schiaparelli-elsa/>. (site consultado a 15/01/2023)

Viktor & Rolf (2021). *Russian Doll. Autumn/Winter 1999*. <https://www.viktor-rolf.com/collection/haute-couture-russian-doll-autumn-winter-1999>. (site consultado a 18/05/2023)

REFERENCIAÇÃO DE FIGURAS

Figura 1. Capa da Revista *Artforum*, edição especial de fevereiro de 1982

Créditos de Imagem: Revista *Artforum*

<https://www.artforum.com/print/198202/editorial-35621>. (site consultado a 08/08/2023)

Figura 2. Manequim de Salvador Dalí na Exposição Internacional do Surrealismo (1938)

Créditos de Imagem: Google Arts

<https://artsandculture.google.com/asset/exposição-surrealista-internacional-manequim-de-salvador-dal%C3%AD/XAHS8Kx0DpQ4Kw?hl=pt-BR>. (site consultado a 07/09/2023)

Figura 3. Ilustração de Christian Bérard sobre a *Circus Collection* de Elsa Schiaparelli

Créditos de Imagem: Maison Schiaparelli

<https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/christian-berard/illustration-of-the-le-cirque-circus-collection-by-Schiaparelli>. (site consultado a 06/12/2022)

Figura 4. Desenho de Salvador Dalí do Armário Antropomórfico (1936)

Créditos de Imagem: Maison Schiaparelli

<https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/christian-berard/illustration-of-the-le-cirque-circus-collection-by-Schiaparelli>. (site consultado a 06/12/2022)

Figura 5. Fato-gaveta de Elsa Schiaparelli (1936)

Créditos de Imagem: Maison Schiaparelli

<https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/christian-berard/illustration-of-the-le-cirque-circus-collection-by-Schiaparelli>. (site consultado a 06/12/2022)

Figura 6. *The Burning Giraffe* (1937)

Créditos de Imagem: <https://salvadoraliprints.org/the-burning-giraffe/>. (site consultado a 12/09/2023)

Figura 7. Desenho da Mulher Esqueleto de Salvador Dalí (1938)

Créditos de Imagem: Maison Schiaparelli

<https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/schiaparelli-skeleton-dress>. (site consultado a 06/12/2022)

Figura 8. Vestido Esqueleto de Elsa Schiaparelli (1938)

Créditos de Imagem: Victoria & Albert Museum

<https://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/>. (site consultado a 06/12/2022)

Figura 9. Frente Vestido Esqueleto de Elsa Schiaparelli

Créditos de Imagem: Victoria & Albert Museum

<https://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/>. (site consultado a 06/12/2022)

Figura 10. Costas Vestido Esqueleto de Elsa Schiaparelli

Créditos de Imagem: Victoria & Albert Museum

<https://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/>. (site consultado a 06/12/2022)

Figura 11. Pormenor Vestido Esqueleto de Elsa Schiaparelli

Créditos de Imagem: Victoria & Albert Museum

<https://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/>. (site consultado a 06/12/2022)

Figura 12. Coleção de primavera/verão de 1994, *Pleats, Please*, de Issey Miyake

Créditos de Imagem: VOGUE Portugal

<https://www.vogue.pt/designers-moda-espaco>. (site consultado a 08/08/2023)

Figura 13. Corpete de Vime de Issey Miyake (1982)

Créditos de Imagem: Eiichirō Sakata

Figura 14. Corpete de Vime e Saia de Nylon de Issey Miyake (1982)

Créditos de Imagem: Yuriko Takagi

Figura 15. Look 15 da coleção *Van Gogh Girls* de Viktor&Rolf (2015)

Créditos de Imagem: Viktor&Rolf

<https://www.viktor-rolf.com/collection/haute-couture-van-gogh-girls-spring-summer-2015>. (site consultado a 18/05/2023)

Figura 16. Look 12 da coleção *Wearable Art de Viktor&Rolf* (2015)

Créditos de Imagem: Viktor&Rolf

<https://www.viktor-rolf.com/collection/haute-couture-wearable-art-autumn-winter-2015>. (site consultado a 18/05/2023)

Figura 17. Look 17 da coleção *Performance of Sculptures* de Viktor&Rolf (2016)

Créditos de Imagem: Viktor&Rolf

<https://www.viktor-rolf.com/collection/haute-couture-performance-of-sculptures-spring-summer-2016>. (site consultado a 18/05/2023)

Figura 18. Coleção *Wearable Art* de Viktor&Rolf (2015)

Créditos de Imagem: Viktor&Rolf

<https://www.viktor-rolf.com/collection/haute-couture-wearable-art-autumn-winter-2015>. (site consultado a 18/05/2023)

Figura 19. Look 20 da coleção *Wearable Art* de Viktor&Rolf

Créditos de Imagem: Viktor&Rolf

<https://www.viktor-rolf.com/collection/haute-couture-wearable-art-autumn-winter-2015>. (site consultado a 18/05/2023)

Figura 20. Imagens do decorrer da apresentação da coleção *Russian Doll* de Viktor&Rolf (1999)

Créditos de Imagem: VOGUE RUNWAY

<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1999-couture/viktor-rolf/slideshow/collection#13>. (site consultado a 07/08/2023)