

Faculdade de Belas Artes | Universidade do Porto
Mestrado em Escultura | Dissertação de Trabalho de Projecto

A peça de vestuário como objecto tridimensional artístico

Candidata: **Marita Setas Ferro**

Trabalho efectuado sob orientação de:
Professor Escultor Carlos Barreira

E co-orientação de:
Escultora Joana Vasconcelos

Setembro, 2009

Agradecimentos

Ao meu querido Professor Escultor Carlos Barreira, por ter aceite a orientação do meu trabalho de projecto.
À Escultora Joana Vasconcelos por ter aceite a co-orientação do meu trabalho de projecto e ao Lúcio Moura pela disponibilidade.
Ao Engenheiro Manuel Dias, que tão gentilmente me ofereceu os materiais para desenvolver os trabalhos realizados.
À Salette Moreira pela grande amizade com que me ajudou a rever este trabalho.
E ao Francisco, que sem ele não teria conseguido realizar este projecto.

Dedicatória

À Carolina, ao Pedro e ao Francisco.

À estrela mais brilhante do céu.

Resumo

Partindo do conceito da 3ª pele, desenvolveu-se um estudo em que o binómio Moda–Arte foi fundamental para as questões levantadas acerca da peça de vestuário e do objecto tridimensional artístico.
A metodologia utilizada foi circunscrita à pesquisa e análise dos pressupostos teóricos que corporizam o trabalho prático desenvolvido e as conclusões formuladas.
O processo dinâmico desenvolvido foi o da constante procura e experimentação de formas que pudessem responder às questões inicialmente formuladas.
Num caminho paralelo à teorização, as peças/objectos foram desenvolvidas numa primeira fase em aproximação ao corpo e ao objecto escultórico, numa segunda fase utilizando pele/couro, as peças/objectos ficam mais próximas duma abordagem cénica, de seguida, na terceira fase, utilizando a pele/couro foram realizados objectos escultóricos, e, por fim, a peça/objecto "Véu branco" faz confluir nela todas as opções tomadas ao longo do processo e responde às questões em que a peça de vestuário pode ser um objecto tridimensional artístico.

Palavras-chave: arte, moda, tridimensional, 3ª pele, peça/objecto

Abstract

Starting from the concept of the 3ª skin, developed a study in that the binomial fashion–art was fundamental for the questions raised about clothing and the artistic three-dimensional object.
The methodology used was circumscribed to the research and analysis of the theoretical presupposes that corporals' the practical work developed and the conclusions formulated.
The dynamic trial developed was the constant search and experimentation so that could answer the questions initially formulated.
In a parallel road to theorize, the pieces/objects were developed in a first phase approaching the body and the sculpture object, in a second phase using skin/leather, the pieces/objects stayed more near to a scenic approach, of succession, in the third phase, using the skin/leather were carried out sculpture objects, and finally, the piece/object "White veil" is going to merge in him all the taken options and answered the questions that a piece of clothing can be an artistic three-dimensional object.

Keywords: art, fashion, three-dimensional, 3ª skin, piece/object

Índice

página

Introdução 006

1. Enquadramento histórico 009
    a. Breve abordagem sobre as origens do vestuário e do adorno 009
    b. Breve abordagem sobre a evolução do vestuário na Europa Ocidental 011

2. Contextualização
    O cruzamento da Moda e da Arte nos séculos XX e XXI 042
    a. Artistas e Criadores de Moda nos séculos XX e XXI 043
    b. Recolha e identificação de imagens 071

3. Fundamentação
    a. Breves pressupostos teóricos 102
    b. Dois "estudos de caso"
        i. Artista plástica - Rebecca Horn 104
        ii. Criador de Moda - Viktor & Rolf 113

4. Desenvolvimento processual e metodológico 119
    a. Pesquisa 120
        i. Tema ou conceito 122
        ii. Fontes de pesquisa/inspiração 125
            - Primárias e secundárias – de micro para macro (ampliados)
        iii. Compilação da pesquisa 126
            - Compilação da pesquisa de imagens
            - Materiais, texturas e cores a utilizar
    b. Desenvolvimento e produção das peças/objectos 132
        i. Criação, desenvolvimento e produção das peças / objectos 132
        ii. Desenvolvimento e produção das peças / objectos finais 143
    c. Elaboração dos "papers" 157

5. Conclusões gerais 159

6. Referências bibliográficas 166

7. Anexos
    a. Cronologia das relações entre Arte e Moda 172
    b. Fichas técnicas 174

8. Glossário 182

Introdução

Este trabalho foi desenvolvido com o objectivo de encontrar respostas para algumas questões que se têm vindo a colocar no decorrer do trabalho profissional a nível de figurinos, cenografia e peças de autor.

As questões colocadas foram:

- Será que a peça de vestuário pode ser um objecto artístico?
- Será que se poderá utilizar os mesmos pressupostos artísticos para a criação de uma peça de vestuário?
- Será que a peça de vestuário como objecto artístico é concebida na perspectiva tridimensional ou só o é depois de colocada em suporte tridimensional (corpo animado e/ou inanimado)?

A procura destas respostas decorreu segundo uma metodologia que consistiu em:

- Realizar uma pesquisa e análise bibliográfica centrada no contexto contemporâneo da peça de vestuário (inserida na Moda), na sua possível definição e caracterização e na peça de vestuário como objecto de fruição, prazer e contemplação, próximos do objecto artístico.
- Realizar uma breve pesquisa das teorias sociológicas contemporâneas sobre o fenómeno da moda e do vestuário.
- Analisar a pesquisa bibliográfica.
- Desenvolver o projecto através de experimentação pratica e concretização de peças / objectos.
- Elaborar os documentos teóricos de suporte à investigação
- Elaborar as conclusões finais.

Quando a proposta deste trabalho foi realizada, já havia uma pequena investigação em curso que originou a proposta do conceito-base para o desenvolvimento deste projecto – **3ª pele.** (Reinhardt, 2005)[1]

[1] "Surface Strategies and Constructive Line: Preferential Planes, Contour, Phenomenal Body in the Work of Bacon, Chalayan, Kawakubo", **Dagmar Reinhardt** "COLLOQUY, text theory critique 9", © Monash University (revista), 2005

O corpo principal do trabalho, constituído pelo Capítulo 4, vai precedido de uma contextualização e de uma fundamentação, onde são apresentadas as questões que ajudam a situar a investigação realizada. Nela se põe o problema de saber se no trabalho realizado, haverá ligação entre arte e moda. Essa questão concreta, respeitante ao tema estudado, é inserida numa problemática mais vasta e muito actual: o problema da relação entre arte e moda.

O interesse em desenvolver e aprofundar mais o cruzamento da Arte e da Moda no século XX, levou a alargar a pesquisa no Capítulo 2, encontrando conceitos e ideias heterogéneas que permitiram reconhecer a importância que no século XX este binómio adquire, tornando-se cada vez mais emergente nas produções criativas tridimensionais, quer sejam artísticas quer sejam de moda. Neste âmbito foram os artigos "O Estilista e as Artes Plásticas no Século XX" de Rosane Tiskoski Coelho[2], "Interface Arte-Moda: Tecendo um Olhar Crítico-Estético do Professor de Artes Visuais" de Jociele Lampert de Oliveira[3], e "Os sentidos da moda" de Renata Pitombo Cidreira[4], que alargaram o conhecimento e a visão sobre o binómio arte-moda.

No entanto, foi na visualização de imagens de objectos artísticos e peças de vestuário[5] que em conjunto criam uma sintonia na materialização do conceito de interface Arte-Moda, que reforçou e enriqueceu a análise e o desenvolvimento processual da pesquisa.

No Capítulo 3, depois da contextualização do trabalho, apresentam-se os casos de estudo escolhidos. Trabalhou-se dois exemplos que abordaram tanto a produção artística de objectos tridimensionais – Rebecca Horn, como a criação de peças de vestuário – Victor & Rolf, duma forma em que o corpo humano está presente, mesmo na sua ausência física.

Foi fundamental a visualização e análise do livro "Bodylandscapes – Rebecca Horn"[6] para traçar a história de vida, os conteúdos, as formas, a metodologia e os materiais para o desenvolvimento dos casos de estudo.

Através da "pesquisa em laboratório / trabalho em atelier", procurou documentar-se exaustivamente todo o processo criativo e a respectiva produção das peças/objectos.

Finalmente, nas conclusões gerais, que constituem o Capítulo 5, procurou fazer-se a sistematização de todas as afirmações e aspectos interessantes e pertinentes que serviram de base para a concretização da peça "Véu branco". Esta peça/objecto, ao mesmo tempo que pretende dar uma visão global das questões tratadas, é também uma contribuição para este estudo da relação Arte-Moda.

[2] UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, n/d
[3] Universidade Federal de Santa Maria – UFSM/RS, n/d
[4] "Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura", **Renata Pitombo Cidreira**, São Paulo, Anablume, 2005
[5] Os livros "art & mode", de **Florence Muller**, Editions Assouline, 1999, "Extreme Beauty – The body Tranformed", The metropolitam Museum of Art, 2005, "Fashion at the edge", **Caroline Evans**, Yale University Press, 2007.
[6] "Bodylandscapes – desenhos, esculturas, instalações 1964-2004 – Rebecca Horn", Centro Cultural de Belém, 2005

Acompanham o trabalho, além de todas as imagens das peças/objectos produzidos, outras que ilustram os conceitos tratados.

Ao tentar fixar e delimitar o tema que viria a conduzir este trabalho, foi imprescindível fazer o enquadramento histórico do uso do vestuário no Capítulo 1, tendo sido o primeiro e mais difícil problema a resolver na medida em que a moda tem séculos de existência, marcantes no seu percurso que na actualidade não se podem banir porque o presente vai constantemente revisitar o passado. Impôs-se uma prévia identificação das características mais prementes dos vários períodos.

Concebido deste modo, o trabalho teria que ser forçosamente extenso: as suas proporções devem-se à metodologia adoptada. A visualização pormenorizada das imagens e a minuciosa selecção das mesmas, explicam não só o carácter analítico dos Capítulos 2 e 3, assim como os aspectos práticos presentes.

1. Enquadramento histórico do uso do vestuário

"Qualquer acção do homem pode assumir o valor dum símbolo, isto é, pode ser inserido num sistema de interpretações e de expressões com as quais o próprio homem procura precisar a sua própria relação com a realidade cósmica e com os outros homens, quer como indivíduos quer como associações. Cada coisa, material ou não, ligada a um símbolo, recebe um significado suplementar, que se adiciona ao seu significado normal e natural e exprime uma relação com uma realidade diversa, conhecida ou misteriosa." (Bernardi, 1991)[7]

a. Breve abordagem sobre as origens do vestuário e do adorno

No início do século XX, com as profundas alterações económicas, politicas e sociais, que dão origem aos grandes movimentos artísticos, os artistas sentem necessidade de se apresentarem também eles como "símbolos artísticos", como elemento de diferenciação social ou cultural, usando peças de vestuário diferentes na sua forma, na sua cor e/ou na conjugação destes dois elementos. É neste turbilhão de acontecimentos no chamado "mundo ocidental", que também se colocam as primeiras questões sobre se o vestuário é ou poderá ser arte.

Mas esta necessidade de diferenciação através das peças de vestuário e de elementos de adorno começa com o início daquilo a que se chama "civilização" ou até um pouco antes com a tomada de consciência pelo homem da sua grande diferença relativamente aos outros animais.

O homem, com a sua imaginação, capacidade criativa e percepção duma realidade cósmica, sente a necessidade de mostrar que é diferente do seu semelhante. O homem é gregário e por isso sabe que tem necessidade de pertença a um grupo, mas também sente uma inquietude, um desassossego, uma necessidade de se distinguir, de se mostrar como o indivíduo que é.

É neste momento de tomada de consciência do "eu", que o homem veste as mesmas peles que os companheiros, mas também coloca elementos (ossos e/ou dentes dos animais que caça a adornar), que o distinguem.

É, também, quando o homem sente necessidade de encontrar uma figura que seja um elemento de ligação entre a natureza (inexplicável) e o grupo – o feiticeiro – que o vestuário e o adorno se tornam elementos de distinção "social", assumindo uma "aura de poder".

Presume-se que o instrumento usado para unir diferentes partes de peles – a agulha de marfim e osso – tenha surgido há cerca de 30 mil anos.

[7] "Introdução aos estudos etno-antropológicos", pág. 28, **Bernardo Bernardi**, Edições 70, 1991

Os primeiros entrelaçados terão surgido com fibras tiradas directamente das árvores e folhas.

Só mais tarde é que se adquire o conhecimento da fiação rudimentar, sendo ainda usadas as fibras muito grossas quer de ovelha quer de algodão.

O uso de tecido, ou seja o conhecimento da técnica de tecelagem básico terá surgido no final da idade da pedra, há cerca de 25 mil anos, possibilitando uma maior diversidade na forma como os homens e mulheres se vestiam, levando a um maior desenvolvimento da criatividade de acordo com os meios e matérias disponíveis, assim como a própria organização e inter-relacionamento grupal na tribo.

Os tintos ainda não são conhecidos, mas a pintura, que é feita nos corpos e nas faces é também experimentada nas diferentes texturas e peças rudimentares que vestem, obtendo uma nova e diferente apresentação e distinção na tribo.

A Moda *"(...) não é apenas um fenómeno frívolo, epidérmico, superficial, mas é o espelho dos hábitos, do comportamento psicológico do indivíduo, da profissão, da orientação política, do gosto (...)".* (Dorfles, n/d)[8]

> *"(...) é o modo como o ser humano processa o acto de cobrir-se e descobrir-se, adoptando diferentes looks, que faz toda a diferença. (…) Mas é somente na ocorrência de alteridade dos componentes do look prescrito como ideal pela indústria e pelos media que o sujeito avança em seus processos de escolha."* (Garcia e Miranda, 2005)[9]

Poderemos considerar que a moda é mais do que o vestuário, pois o ser humano veste-se para se proteger, para se diferenciar (profissional, social, cultural, etc.), mas também se veste para mostrar que existe, o que sente, como vive.

O acto de vestir implica uma metamorfose, em que o corpo é como um espaço de intervenção pessoal, único, mas também social. As cores e as formas que utiliza permitem descobrir uma dimensão antropológica – conforme as épocas, as décadas e os anos, consegue-se encontrar determinados valores estéticos pertencentes a grupos sociais determinados, sem perder a dimensão do sonho e da característica individual, mas também e muito importante, a de identificação com o grupo.

> *"Vestir-se é cobrir-se com uma série de informações apropriadas a funções determinadas, sejam de trabalho, lazer ou mera convivialidade. (…) A moda será uma "linguagem" que serve para veicular, sem palavras, o comportamento de uma dada comunidade social (nesta primeira metade do século XXI, pode falar-se em "comunidade global"), segundo o gosto particular do momento."* (Duarte, 2004)[10]

[8] "A Moda da Moda", **Gillo Dorfles**, Edições 70, n/d
[9] "Moda é comunicação", **Carol Garcia** e **Ana Paula de Miranda**, Editora Anhembi Morumbi, 2005,
[10] "O que é – Moda", **Cristina L. Duarte**, Quimera Editores, 2004

b. Breve abordagem sobre a evolução do vestuário na Europa Ocidental

Poderemos considerar que a moda no vestuário tem sido, desde o final da Idade Média, uma preocupação da mulher e do homem, ambos protagonistas deste fenómeno.

Até esta altura o vestuário mantinha-se semelhante por largos períodos e características das civilizações ou povos duma determinada região.

Gregos e romanos tinham uma forma semelhante de vestir que durou vários séculos, em que as diferenças no vestuário existiam segundo a distinção entre as diversas classes sociais e não de acordo com o sexo feminino ou masculino.

O vestuário essencial dos gregos – o *chiton* era um simples rectângulo de tecido, dobrado e drapeado sobre o corpo, que poderia ser ajustado de diversas formas.



Mulheres a vestirem *chiton* e *peplos*, detalhe século V a.C.

Os homens usavam-no preso sobre o ombro esquerdo com uma fíbula, deixando o ombro direito livre, ou então preso nos dois ombros, com um ou dois cintos ou corda.

Os jovens e os cavaleiros usavam o *chlamys,* por baixo do *chiton*, que era um tecido mais pequeno e que ficava mais curto. No ginásio, ambos os sexos praticavam exercício físico sem vestuário, pois a nudez não era um motivo de vergonha. No tempo frio usavam o *himation,* que era bastante maior. Para as mulheres o vestuário era muito semelhante – usavam o *chiton* e por cima o *peplos* que cobria as pernas até ao chão. Com o passar dos tempos os materiais foram ficando mais sofisticados, chegando a ser usada a seda.

As cores dos tecidos eram intensas – vermelho, amarelo e púrpura, para as classes altas, não sendo permitido o uso de cor para as classes baixas.

No entanto, os cabelos eram um dos motivos de mudança mais frequentes e de acordo com as influências externas – inicialmente liso e longo para todos, este estilo ficou

reservado para as mulheres e jovens rapazes. As mulheres começam a usar uma fita fina que se transforma num *chignon* – um pedaço de tecido, usado para apanhar os cabelos na nuca. Este *chignon* transforma-se num adereço de ricas fitas que enrolam o cabelo num cone que se projecta para trás da cabeça. As mulheres ricas usam tiaras de ouro e pedras preciosas e com a conquista de Roma os penteados ficaram bastante mais elaborados, com encaracolados, frisados e cabelo postiço.



Psrtida dos soldados, século V a.C

O calçado era constituído por sandálias simples atadas aos pés e aos tornozelos através de fitas aplicadas de diversas formas. Eram usadas no exterior da casa, pois no interior andavam descalços. As camadas pobres andavam sempre descalças. As cortesãs usavam umas sandálias com uma inscrição na sola deixando uma marca que dizia "segue-me". Foram também encontrados exemplares como este no Egipto.



Estátua Tanagra, período greco-romano

Os Etruscos usavam inicialmente túnicas cosidas e em forma de "T". Era um povo que contactava com os Gregos e com a Ásia Menor e o seu vestuário traduzia isso mesmo. Sob maior influência grega, o seu vestuário modifica-se e é um misto entre o cosido e o drapeado, dando origem à futura toga romana, um semi-círculo de tecido. Os homens usavam também um tecido rectangular que formava uma espécie de capa e as mulheres usavam um vestido longo e justo sem cinto, com meia-manga, que apertava nas costas com fitas. Havia uma grande diferença no calçado usado pelos etruscos – uma bota que apertava com fitas e tinha a biqueira levantada (clara influência da Ásia Menor).

Com a hegemonia dos romanos em todo o Mediterrâneo, estes impuseram uma forma de vestir que acabou com as características do vestuário etrusco. Mas houve uma peça que continuou e que ficou como uma característica romana – a toga.

Para os Romanos esta cresceu bastante, tornando-se mais volumosa e exigindo alguma habilidade para a enrolar à volta do corpo, assumindo-se como uma peça das classes altas, principalmente dos senadores, mas sempre branca. Para os jovens a toga tinha uma borda púrpura, que depois era trocada por uma toga completamente branca, numa cerimónia para a passagem da idade adulta. No luto era usada uma toga negra, por vezes por cima da cabeça. Com o passar dos séculos, a toga foi diminuindo de tamanho para um *palladium* e depois para uma *stola.*



Estátua romana com trajes gregos, sec. III a.C.



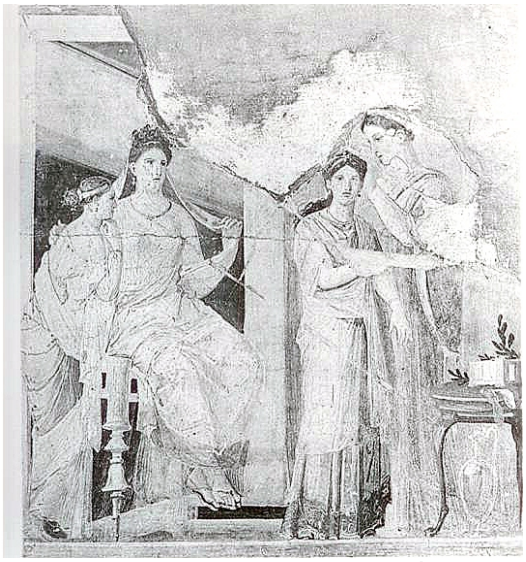
Pompeia, casa ds mistérios, sec. II a.C.

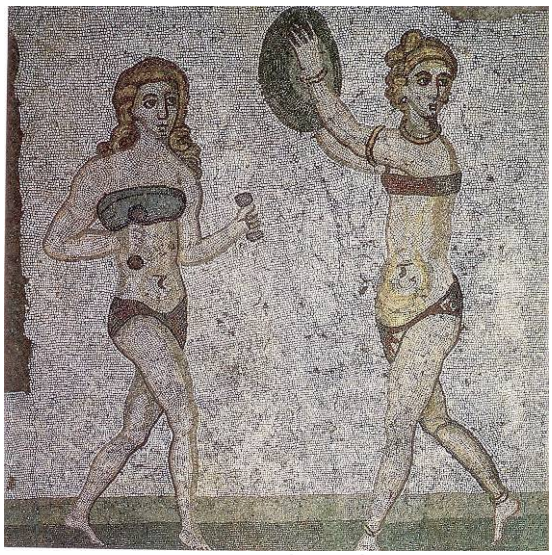
No inicio da República, os homens usavam um simples pedaço de tecido de linho, que foi substituído, já no Império, por uma túnica cosida, equivalente ao *chitton* grego e consistia em duas peças de tecido cosidas nos ombros e lados, da altura do joelho e ajustada na cintura por um cinto. Nas classes altas era usada por baixo da toga, mas os trabalhadores e soldados usavam-na como único vestuário. Em situações excepcionais, era comprida até aos pés. Quando tinha mandas até ao cotovelo adquiriu o nome de *dalmatica*, que irá ser mais tarde usada pela Igreja Cristã. Com a ostentação típica da República, começou a ser usada toda bordada e chamava-se *tunica palmata*. Quando eram usadas duas túnicas, a mais próxima do corpo e mais fina chamava-se *subcula* e a

outra era *túnica exteriodum*. Esta foi crescendo até chegar aos tornozelos e ficou conhecida como *caracala,* tendo sido adoptada por todos em 200 d.C.

O uso das calças, proveniente das tribos bárbaras, foi inicialmente muito reprovado pelos romanos, mas gradualmente os soldados foram aderindo ao seu uso, tornando-se aceite por todos.

Para as mulheres, as roupas eram bastante semelhantes no início, usando uma espécie de "top" chamado *strophium*. As túnicas eram mais longas, formando um vestido que chagava os pés. Inicialmente era feita de lã, depois de linho ou algodão e mais tarde de seda para os ricos. As cores favoritas para as túnicas eram o vermelho, o amarelo e o azul, ornamentadas com franjas douradas e ricamente bordadas. A *stola*, usada por cima da túnica, era semelhante à masculina na forma mas com mangas, e no exterior usavam por cima, uma grande capa drapeada, tipo toga, mas rectangular chamada *pella*, muitas vezes usada sobre a cabeça como véu.


Fazendo os pentaedos, Império


Trajes desportivos, Sicília, Século III-IV a.C.

Os penteados foram ficando cada vez mais elaborados e volumosos, crescendo em altura e caracóis. Os cabelos são descolorados para ficarem louros, recorrendo muitas vezes a cabelo falso ou perucas. No Império, há uma enorme variedade de estilos, em que os cabelos são esculpidos em duas partes, podendo a mais alta e falsa, ser substituída com frequência. A joalharia é cada vez mais usada e com mais ostentação, símbolo do declínio do Império romano.

Com a aceitação do Cristianismo como uma das religiões do Império e a deslocação da capital para Constantinopla, abre-se um novo capítulo para o vestuário.

As peças de roupa começam a ter uma influência cada vez maior do Oriente, que se manifesta numa maior riqueza de cores, franjas, bordados e decorações e no menor uso de drapeados, com a sobreposição de túnicas. Inicia-se um recobrimento do corpo do pescoço até aos pés, com o uso de botas – a ideia era esconder e obscurecer o corpo.

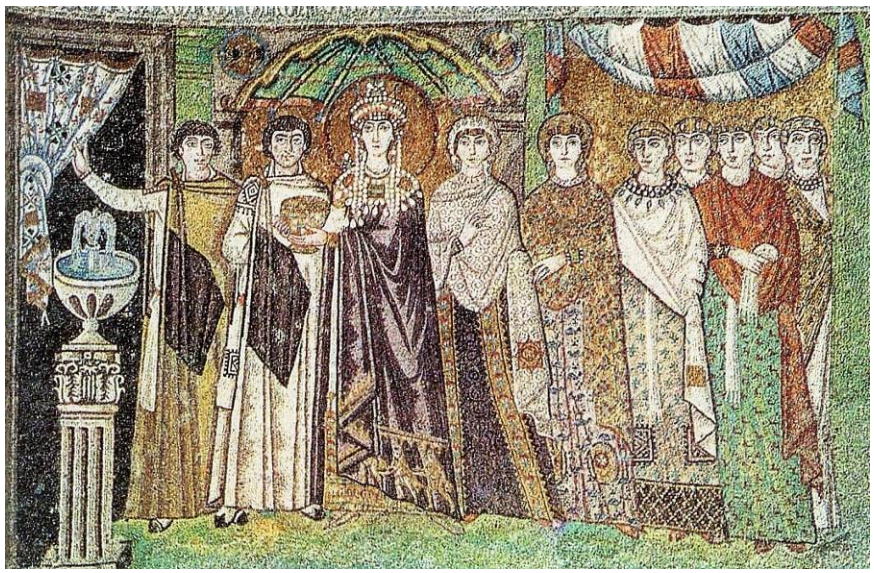
O ar eclesiástico das roupas imperiais reforça a posição do Imperador como rei-padre, pois era o "Vice-Rei do Cristo na Terra". O Imperador usava uma túnica dourada bordada

com motivos florais, pregada no ombro com um alfinete, por cima deste está o *chlamys* púrpura e um lenço extenso, chamado *trabea,* cruzado sobre o seu peito. A túnica tinha mangas justas que por vezes eram substituídas pelas mangas largas da *dalmatica,* ambas incrustadas com jóias, assim como o *tablion*, um painel longo usado na frente do vestuário. Usava na cabeça uma banda atada na nuca, substituída mais tarde por uma coroa cheia de jóias, com pendentes de gemas de cada lado.



O Imperados Justiniano e a Imperatriz Teodora – 500 a 526

A Imperatriz também usava uma túnica muito longa de mangas justas e branca, decorada com uma banda vertical completamente decorada com bordados. Outra banda, chamada *maniakis*, bordada a fio de ouro com pedras preciosas e pérolas, é usada como peitoral e pousa nos ombros. Usava um vestido de mangas curtas, com um cinto de jóias e franjas e uma capa púrpura bordada com figuras. Na cabeça tem um diadema chamado *stephanos*, com pedras preciosas e com longos fios de pérolas que pendem de cada lado da face. Usa sapatos ou botas justas, vermelhas e decoradas com jóias.



A Imperatriz Teodora e o seu séquito – 500 a 525

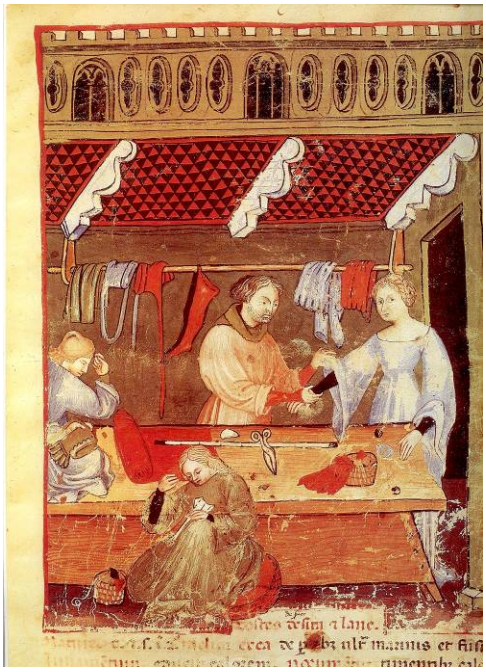
Os materiais usados eram ricos e variados, tendo a lã sido posta de lado e substituída por algodão e linhos finos do Egipto e seda da China.

Todas as cores eram empregues nas roupas dos nobres, mas só a púrpura era usado pelo Imperador e a sua família directa. No entanto uma das características da roupa Bizantina era a excessiva quantidade de bordados e decorações usadas nas peças de vestuário. Como exemplo, foi bordada toda a vida de Cristo, numa toga pertencente a um senador.

Houve diversas modificações no vestuário dos Imperadores Bizantinos, provocadas por diversas influências do Oriente, mas as características bizantinas perduraram na zona mediterrânica muito depois do império ruir. Um dos maiores exemplos ainda continua a ser a roupa eclesiástica da Igreja Ortodoxa que é muito próxima à usada pelos imperadores bizantinos dos séculos VI, VII e VIII d.C.

Também na Europa a influência bizantina se fez sentir no vestuário. São usadas túnicas com mangas justas e por cima a *dalmatica* com bandas bastante bordadas e aplicadas no fundo, nas mangas e na frente, assim como nos decotes. Por cima usam a toga, que aperta com um alfinete incrustado de pedras preciosas. A coroa é em ouro e também decorada com pedras preciosas. Usam uma espécie de botas fechada até ao tornozelo e apertadas com atilhos. A cor usada pelos reis também é a púrpura.

Durante vários séculos, o vestuário modifica muito pouco, as túnicas sobem e ficam pelo joelho (para o povo), usam meias e por cima da túnica uma super-túnica que usam por cima da cabeça ou presa com um alfinete no ombro esquerdo.



Loja de alfaiate italiano, fim século VIX



Homenagem do cruzado, século XIII

Com as cruzadas, inicia-se um período de nova simbologia usada no vestuário. As cruzes são bordadas e aplicadas em grandes túnicas sem mangas usadas por cima das

armaduras. Uma nova tecnologia de fabricação da malha metálica é amplamente usada e modelada para todas as partes do corpo. Por baixo das armaduras, os homens usam túnicas curtas e justas e as *breeches* ou *braies* – uma espécie de calças constituídas por dois tubos com atilhos que prendem a um cinto.

Com as cruzadas, também se abre o comércio para o médio oriente e com o regresso dos cruzados vem também as modas e o talhe das roupas orientais.

As mulheres começam a usar um "look" oriental – o véu Mohammed ou um véu que lhes esconde a parte superior do rosto. As mangas tornam-se muito longas e amplas no cotovelo. As *breeches* ou *braies* até ao tornozelo são usadas justas pela nobreza, mas as camadas baixas usam-nas largas e deformadas. As meias usadas até ao joelho são cortadas com a forma da perna e em tecido de lã ou linho, em viés para dar alguma elasticidade, pois a malha é quase desconhecida no ocidente até ao reinado de Isabel I. No século XII as meias sobem e são seguras por baixo das *breeches,* sendo normalmente coloridas ou com riscas (para as camadas altas).

O vestuário mantém-se muito semelhante e com poucas modificações até à segunda metade do século XIV. É nesta altura que surgem novas formas e algo que se poderá chamar "moda".



"Maulguis and Ysanne in the Queen's bedroom", Loyset Liedet, século XV

Nos homens, o antigo *gibão*, que começou a ser chamado *doublet*, é enchumaçado na frente para fazer sobressair o peito e encurta bastante, nalguns casos considerado indecente, tendo os homens que usar coquilha. São também muito justos, abotoam na frente e usam-se com um cinto acima da anca. As classes altas usam por cima uma peça chamada *cote-hardie*, semelhante à super-túnica, mas decotada, ajustada e abotoada na frente. O seu comprimento vai diminuindo gradualmente e as beiras são cortadas com motivos diferentes. As mangas são justas até ao cotovelo e depois alargam e alongam bastante podendo chegar aos joelhos ou mais baixo. No final do século XIV, começou a ter gola.

Outra peça característica do final do século XIV até aos meados do século XV é o *houppeland*, também chamado de toga ou batina. Era cosido nos ombros, ficando solto, e ajustado na cintura com um cinto, com um comprimento variável, sendo mais comprido para cerimónias. As mangas eram muito compridas e chegavam a arrastar pelo chão, no qual as beiras eram cortadas com formas fantásticas.



"O casamento de Giovanni Anolfini e Givanna Cenami", Jan van Eyck, 1434

As mulheres eram menos extravagantes, relativamente à forma das peças de vestuário. A peça principal era a túnica, justa até à cintura subida e depois abria numa grande roda cheia de pregas. As mangas eram tão justas que tinham de ser abotoadas do pulso ao cotovelo, chegando a cobrir a mão. Por cima também usavam o *cote-hardie*, semelhante ao dos homens, em que as mangas tinham longas correntes ou pontas, que arrastavam pelo chão. Nos meados do século XIV, era moda usar um tipo de peça que sobrepunha a tudo com aberturas laterais, em que a parte da frente do peito era franzida, conhecido por *plackard.*

O efeito parecia de uma abotoadura justa, que começa então a ser explorada. Outra inovação com uma carga erótica também grande é o *décolletage* – o grande decote do vestido, que revelava parte do peito. Abandonaram o véu (só usado por noivas ou viúvas), começando uma longa lista de toucados cada vez mais elaborados, decorados e estruturados, até ao fim do século XV – a *crespine* aparece usada com a *babette* e o *fillet,* formando uma espécie de rede do cabelo decorada. Em seguida a *crespine* é usada sozinha com pregas verticais de cada lado da face. O véu reapareceu, mas cortado em círculo e aplicado em toucados que emolduravam o rosto. O *fillet* também muda de forma, tornando-se em dois pilares ornamentados ocos, onde o cabelo era desenhado, ficando a cara presa numa moldura. Para o final do século XIV aparece o *cushion*, um tipo de rolos enchumaçados usados por baixo duma rede, em que o cabelo era apanhado por cima das orelhas em pequenos torcidos que se chamavam *templers*. No início do século XV isto foi levado a extremos e os *templers* tomaram proporções que duplicavam o tamanho da face.

Os toucados "cornudos", que surgiram por volta de 1410, tinham uma estrutura em arame, com a forma de cornos de vaca, onde era enrolado o véu. Foi seguido pelo toucado em forma de coração, com o véu como mera decoração. Na segunda metade do século XV os toucados tiveram uma tendência de serem mais altos, chegando a extremos – em forma de U, de turbante e de chaminé, com um véu cosido no topo. O mais espectacular terá sido o toucado borboleta, uma estrutura em arame pregado a um gorro, no qual o cabelo ficava preso, subindo muito acima da cabeça e suportando um véu diáfano em forma de asas de borboleta, que foi muito popular até 1485.



"Christine de Pisan apresenta o seu Livro de Horas a Isabel da Bavaria, Rainha de França, início sec. XV

Na segunda metade do século XV, a roupa masculina teve algum desenvolvimento – continuava o *doublet* a ser a peça principal, muito curta, obrigando ao uso de coquilha, e começou a desenvolver uma gola bastante alta. O *cote-hardie* foi substituído pela jaqueta, bastante justa e com os ombros enchumaçados, aumentando a dimensão da silhueta masculina, com mangas muito amplas e pregueadas nos ombros e muitas vezes destacáveis. A *houppelande*, conhecida por toga, só era usada pelos mais velhos e sábios, caíndo em pregas verticais até ao chão, fechava com ilhós, sendo usado com ou sem cinto, com mangas muito amplas. Poderia ser decorado com pêlo na gola e punhos.



Filipe o Bom, Duque de Borgonha, recebendo uma cópia das "Crónicas de Hainaut", 1448

Até 1380, o capuz com uma ponta comprida era usado universalmente. Surgiu, então uma nova forma de colocação, em que este é usado e enrolado como turbante, um estilo muito usado pelas classes nobres e até reis (como nos retratos do Infante D. Henrique). Em sequência disto aparece o *chaperon*, que consiste num rolo enchumaçado, no qual é aplicado o tecido com pregas e pontas recortadas, podendo ser colocado sem dificuldades.

Os chapéus são muito usados durante todo o século VX e com formas muito diferentes – altos e baixos, com uma forma muito definida e moles, com abas muito grandes e sem abas.

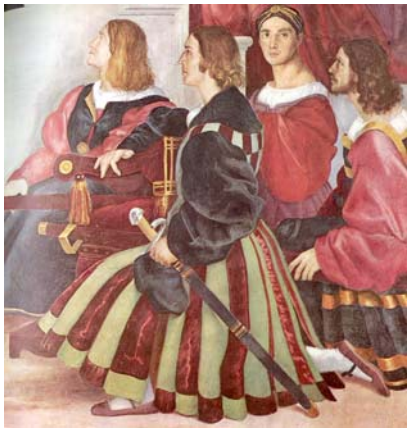
Os sapatos, tanto de homem como de mulher eram bastante bicudos, chegando a ter 18 cm de comprimento. Havia também botas e quando o comprimento era incomodativo, prendia-se a ponta à perna com um laço. Também eram usados os socos em madeira, só com uma tira para segurar os pés, para os nobres poderem andar nas ruas medievais, que eram usadas como esgotos ao ar livre.

A primeira peça que apareceu como alteração/deformação do corpo feminino foi a "barriga postiça", já no final da Idade Média, que conotava a mulher com a fertilidade, com a gravidez permanente, dado o grande número de mortes que houve na Europa devido às pestes e doenças.

A mulher usava túnicas interiores, com vestidos exteriores de forma em T e bastante amplos, com cortes e cintos por baixo do peito que favoreciam o aumento do volume da barriga, parecendo grávida.

Existia um grande diferença e distância entre as mulheres e os homens, sendo estas consideradas como "reprodutoras" e não se imiscuindo nos assuntos de governação, de politica ou de guerra.

A moda do norte da Europa e a moda do sul da Europa começaram a divergir nos finais do século XV e inícios do século XVI, pois o Gótico nunca foi muito aceite nas cidades-estado italianas.



A guarda-suíça, detalhe de "Mass of Bolsena", Rafael, 1511/14

Havia algumas diferenças nos toucados, que eram muito mais naturais e menos formais no Sul da Europa. As mangas tinham um corte diferente, pois no sul eram folgadas e

com cortes que deixavam transparecer a camisa interior branca e eram também mais curtas e destacáveis pois sendo muito decoradas, devido à riqueza provocada pela grande prosperidade mercantil das cidades italianas, tornavam-se pesadas.



Helena da Bavaria, Hans Schopfer, 1563/6



Jane Seymour, Holbein, 1536/7

Apesar da invasão de Itália por Carlos VIII, a moda francesa não influenciou a moda italiana. Aconteceu precisamente o contrário, em que o Renascimento italiano invadiu a França e a Europa continental e mesmo em Inglaterra as influências faziam-se notar no reinado de Henrique VIII.



"Henrique VIII", Escola de Holbein

As mulheres deixaram de usar os toucados que se assemelhavam aos pináculos góticos. O tronco masculino, com o *doublet*, tornou-se mais volumoso com chumaços e mangas muito volumosas, por vezes duplas, em que um par cai sendo de cor diferente, com fendas que abriam e permitiam sair os tecidos interiores; o uso da coquilha acentuou-se, ficando também enchumaçada e torna-se um símbolo de virilidade. As grandes golas e

pêlos são usados na batina de grandes pregas, assim como as mangas muito volumosa e guarnecidas com pêlo.

O vestuário feminino torna-se mais modesto e menos extravagante, pois os cortes e a exuberância da jaqueta, do *doublet* e das *breeches* não são possíveis de realizar em superfícies tão extensas como uma saia comprida.

Mas as mulheres iniciam uma nova era – o uso dos corpetes como modeladores e penalizadores dos corpos femininos. Aparecem também os primeiros corpetes em ferro para correcção de deformações físicas, tanto masculinas como femininas.

Mas é também com o Renascimento que se inicia a destruição da rigorosa distinção de sexos. Começa pelo criação de novos *"looks"* completamente diferentes da Idade Média – o uso de grande ancas (não naturais), leva ao desaparecimento das barrigas, os homens e mulheres usam camisas de noite iguais que escondem as suas diferenças e finalmente as mulheres reclamam usar calças, em vez das camadas sucessivas de vestidos (usados durante 3 séculos) – as *breeches* ou *drawers,* também usadas pelos homens.



"Drawers" – cortesã veneziana, 1593

O Renascimento, como uma época de grandes mudanças a todos os níveis, também o foi, obrigatoriamente no vestuário. Foi Catarina de Medici, que introduziu as mulheres nas calças, com as *drawers* – eram uns calções apertadas na cintura, cobrindo as pernas até aos joelhos sendo atadas às meias com laços. Esta peça foi importada do guarda-roupa masculino.

As calças masculinas foram evoluindo das perneiras, usadas pelos camponeses, às perneiras exteriores que se transformaram em calças, quando os casacos começaram a

subir e a mostrar a zona pélvica. Aí os homens começaram a usar a coquilha, para esconder e por vezes aumentar o volume do sexo.

As mulheres do Renascimento ao adquirirem autonomia nas actividades que desenvolviam (políticas, comerciais, sociais) impuseram o uso das *drawers*. Uma das formas foi a alteração de montar a cavalo – deixaram de montar sentadas com os pés pousados numa tábua e passaram a montar com uma das pernas dobrada, apoiada pela sela; esta posição deixava os joelhos à mostra e como tal tiveram que usar as calças por uma "questão de decência". Mas foi uma época em que as mulheres ansiavam por mostra as pernas e isso é notório na forma como as *drawers* e as meias tinham que assentar perfeitamente e como eram decoradas, para poderem ser mostradas quando montavam, caçavam, se sentavam, desciam as escadas e dançavam.

Os tecidos mais apreciados eram o veludo o cetim e o pano dourado. As decorações com bordados a ouro, correntes e pérolas eram muito usados. A joalharia também se tornou grande e pesada, com grossas correntes e grandes pingentes, assim como vários anéis na mesma mão e de grandes dimensões.

Os sapatos masculinos eram redondos e com fendas (perecendo patas de urso ou de pato). Os femininos eram simples e por vezes colocados em grandes plataformas de madeira (20 a 30 cm), dado que com o alargamento da silhueta a mulher necessitou de aumentar a sua altura – muito usado em Veneza.



"Farthingale" de estilo francês, 1595, Holanda

Os chapéus eram diversos e muito usados, tanto no exterior como no interior pelos homens. As mulheres também os usavam, mas optaram por chapéus mais simples, tipo boinas bastante decorados, toucas justas à cabeça ou o cabelo com penteados naturais e inspirados nas civilizações clássicas, decorados com pérolas e fitas.

As roupas da nobreza e da realeza eram extremamente coloridas, sendo o vermelho a cor preferida, dado ser um dos tintos mais caros e difíceis de conseguir.

Com o surgimento do Protestantismo, a moda reflecte as posições politicas e religiosas das duas posições antagónicas – Os católicos cheios de esplendor, decorações e cor e os protestantes, simplesmente vestidos de cores escuras e golas brancas. É com esta separação que se dá uma maior cisão entre o norte da Europa protestante e o Sul católico.

Vai-se encontrar em meados do século XVI uma mudança radical de influências – a dominação alemã da moda europeia cheia de cores e formas fantásticas, é substituída pela moda de influência espanhola, muito justa e escura, de preferência negra. Isto deve-se ao poderio espanhol sobre a Europa.

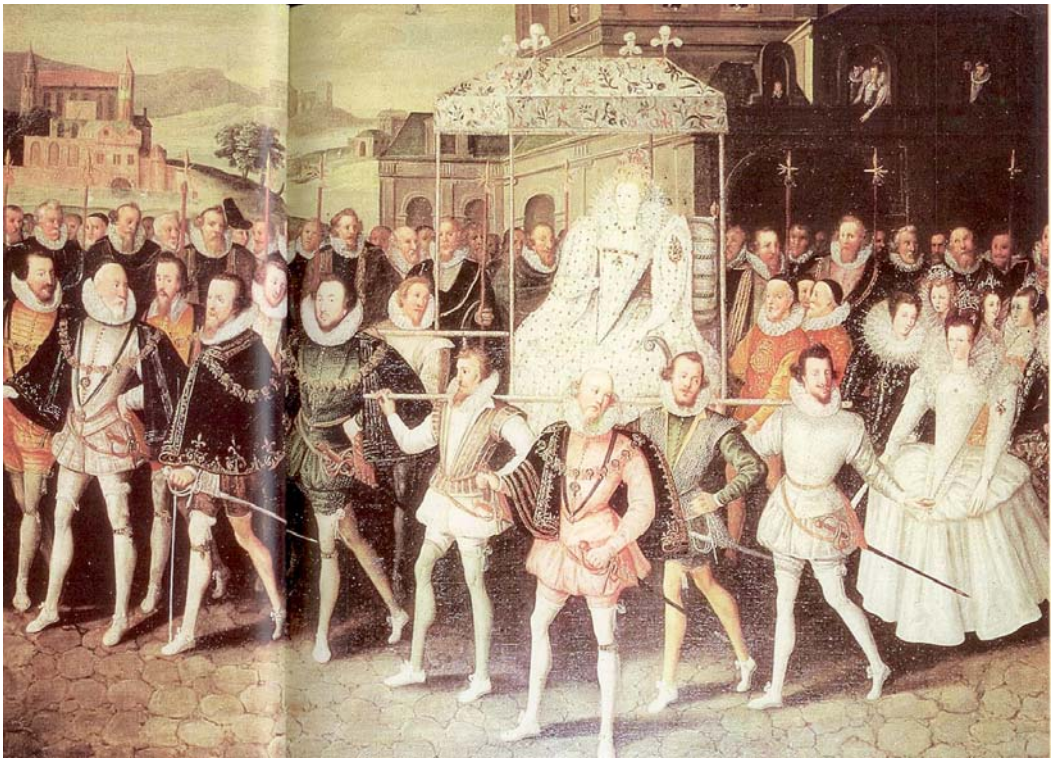
Em Inglaterra, com o filho de Henrique VIII, Eduardo VI e Mary Tudor que lhe seguiu, esta tendência foi acentuada com o casamento desta com o rei espanhol. Mesmo com Isabel I e a guerra com Espanha, esta forma de vestir manteve-se em Inglaterra até ao final do século XVI.



"Ana de Áustria, Rainha de Espanha", Sanchez Coello, 1571

É com o início do século XVII e com Isabel I que a moda se vai tornar muito diferente, tanto nos homens como nas mulheres. Nos homens, os *breeches* encurtam imenso e ficam insuflados e abalonados, aumentando também os enchumaços das *doublets* no peito e o estreitamento na cintura.

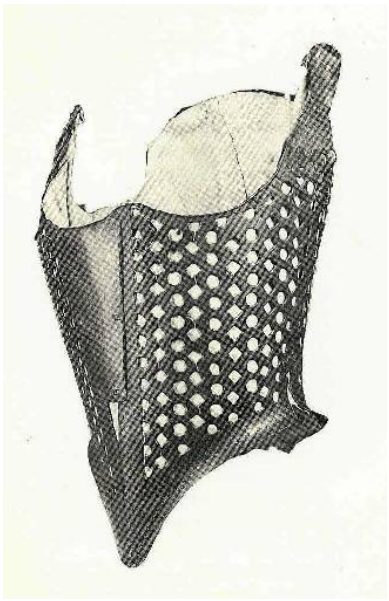
As golas brancas inicialmente tímidas aparecem com grande esplendor chegando a medir 20 cm de raio (as mais rufadas), que constituem uma distinção da nobreza, dado que é necessário um trabalho de especialista para conseguir a dureza das golas rufadas, a sua permanência durante algum tempo e a realização do suporte em arame.



"Rainha Isabel I em Blackfrias", Marcus Gheeraerts, 1600

Outra grande inovação foi o desenvolvimento da malha, o que permitiu tricotar meias bastante altas que eram depois fixadas com um tipo de ligas ao cinto, usado por cima da camisa interior. A silhueta masculina adquiriu uma nova rigidez, em que os homens pareciam estar numa couraça e orgulhosamente pertencentes a uma casta aristocrática.

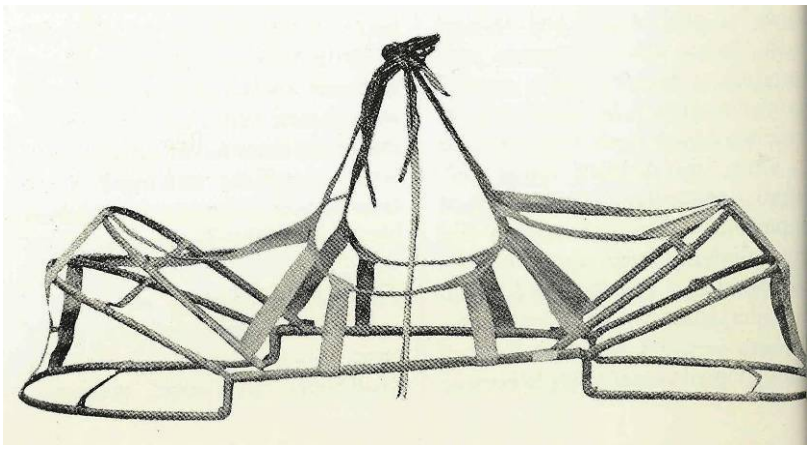
As mulheres, para além de estreitarem o corpo e deste ficar bastante contido e preso com o corpete da época – o *basquine*, iniciam o uso de um adereço interior – o *farthingale.* São peças essencialmente usadas pela nobreza.



"Basquine" – corpete em ferro forrado a tecido, século XVI

O *basquine* é um corpete que deforma a parte de cima do corpo, pois é feito de material muito rígido e extremamente apertado na cintura, abrindo como um funil, escondendo os seios debaixo de frente artificial, sobre o qual assenta o vestido.

A figura feminina está escondida debaixo do *farthingale* (estômago e ventre), do *basquine* (curva natural do seios) e das *drawers* (nádegas e coxas).



"Farthingale" – feito de madeira e tecido, final do século XVI

O *farthingale* é o nome dado a um conjunto de enchumaços, ossos de baleia, arames de ferro, madeira ou madeira perfurada, que apertava na cintura e espalhava as saias numa curva enorme. Era uma peça interior criativa, pois ninguém acreditava que quem o usasse pudesse ter aquele tamanho de anca e que o corpo não passava quase de uma linha recta.

O *farthingale* criou uma nova forma/silhueta em oposição completa à silhueta da Idade Média, pois aqui o estômago era moldado e exagerado e no século XVI e XVII, foi completamente banido debaixo das grandes saias que assentavam por cima dele.

O *farthingale* formou a amplitude da parte de baixo do corpo da mulher e equilibrou a outra metade com um volume igualmente artificial, criado pelo *basquine*. O corpo da mulher com estas peças interiores, torna-se completamente anti-natural, dos ombros aos tornozelos.

Estes espartilhos e adereços interiores moldam e deformam o corpo da mulher, definindo-se assim um novo ideal de beleza – mulher com seios pequenos (quase juvenis), com uma cintura muito alta e fina, ventre, nádegas e coxas volumosas e com celulite (devido ao extremo aperto da parte superior do corpo a gordura desloca-se e localiza-se na parte inferior do corpo) – "As meninas" de Velásquez são um exemplo deste tipo de silhueta.

Nas mulheres as golas rufadas são ainda maiores – podem chegar aos 30 cm de raio e tem aplicações de renda ou são integralmente feitas em renda de Flandres, que muitas vezes coordenam com os punhos estreitos com rendas sobrepostas. Herdam uma característica do vestuário masculino anterior – as mangas duplas ricamente decoradas.

Os penteados eram feitos com o cabelo natural arranjado em coroa e com altura, o que alongava a figura. Era também decorado com pérolas e tiaras ou pequenos chapéus que cobriam parte da cabeça.

O calçado era constituído por sapatos ou botas com um pouco de salto, tanto para homens como para mulheres e podiam ser de tecido, seda, couro ou veludo. Os chinelos e sapatos sem calcanhar eram só usados dentro de casa. Com a subida do tamanho dos calções, as meias feitas de tecido foram sendo substituídas por meias de malha que poderiam ter desenhos na zona dos tornozelos e por vezes eram de seda.



"Rubens e a sua mulher Isabella Brant", Rubens, 1610

Para o final do século XVI, as botas passam a ser mais comuns e usadas não só para andar a cavalo. A capacidade de tratamento do couro feita em Córdoba e que os artesãos ingleses e franceses aprendiam, permite uma grande variedade de estilos e alturas das botas. As luvas passam também a ser um acessório muito sofisticado e usado pelos nobres.

Uma das grandes mudanças no vestuário masculino no século XVII, foi a transição da gola rufada para a gola pousada com rendas, embora continuasse de grande dimensões. Os *breeches* desceram abaixo do joelho e ficaram menos volumosos. A cintura do *doublet* subiu, os punhos da camisa apareceram e assumiram um tamanho considerável, normalmente com rendas. As botas são de uso obrigatório e tem uma grande dobra que pode ter várias sobreposições de camadas de cores diferentes ou decorada com rendas – é a tipica imagem dos 3 mosqueteiros.

As roupas das mulheres, embora continuassem elaboradas, eram mais naturais, dado que o corpo não estava tão deformado. As golas também passaram de rufadas para pousadas com rendas e também de grandes dimensões, formando quase uma capa pelos ombros.

As mulheres da nobreza usavam os *chopines* – em tempo de chuva usavam estes socos de madeira cobertos de couro, usados por baixo dos sapatos e com solas muito altas que se poderiam actualmente classificar como plataformas. As *chopinnes* já eram usadas desde o século XVI em Veneza.

No século XVII, com a Reforma e a Contra-reforma, os excessos do vestuário do Renascimento foram banidos como sendo adornos diabólicos, principalmente as peças interiores femininas – *drawers, farthingale* e *basquine.*



"The Duchesse of Lorraine at the Hunt", Deruet, 1ª metade do seculo XVII

Foi um século com uma tendência para a descrição, mesmo com as tentativas da moda ibérica e italiana. Foi um conjunto de factores que tendeu a que isto acontecesse, desde a subida ao poder dos moralistas, como a introdução da burguesia nas classes reinantes.

Durante o século XVII, a moda feminina apenas mudou em pormenores, uma vezes mais duros, outras mais pregueados, com laços na frente ou com laços nas costas.

As mulheres tinham, agora, um corpo equilibrado, sem grandes apertos na parte superior do corpo, pois o corpete não deformava. As ancas, nádegas e coxas eram mais elegantes, pois a circulação de sangue fazia-se sem impedimentos, permitindo um corpo sem grande celulite.



"The French Taylor", N. Arnault, 1697



Mercado de "Panniers e anquinhas", 1719

O *basquine* tornou-se outra vez num corpete, moldando o busto duma forma um pouco cruel, mas sem o aspecto rígido do Renascimento – o busto da mulher voltou a ter curvas. Este corpete chamava-se *gourgandine*.

Iniciou-se um novo conceito de estado – a racionalização, desde o visível – arquitectura, pintura, vestuário – até à linguagem. Começou a haver uma procura de simetria, equilíbrio e clareza.

Foi a morte do *farthingale*, que apenas persistiu na moda ibérica.

Voltou-se à clareza de uso na roupa interior – os homens usavam *breeches* (semelhantes às "ceroulas", mas mais curtas) e as mulheres usavam vestidos interiores. Deixaram de usar o *farthingale*, mas substituíram-no por três camadas de combinações ou saiotes, para dar um pouco de volume aos vestidos. Estes saiotes tinham nomes – o modesto, o malicioso e o secreto.

O estilo era simples e modesto com as mangas a ¾, as rendas e o caimento simples até ao chão das saias, com o lenço cruzado sobre o decote.

O cabelo das senhoras era usado liso no topo e encaracolado nos lados do rosto. Os homens usavam um bigode com pontas, barbicha de bico e o cabelo era e encaracolado.

Os chapéus eram essencialmente usados por homens, com abas grandes e decorados com grandes penas.

Na Europa protestante, a influência dos magistrados e dos regentes no vestuário foi enorme. Estes usavam roupas conservadoras, formais e sóbrias de cor preta e de corte muito justo, de grande influência Espanhola do século XVI, persistindo a gola rufada na primeira metade do século XVII, que cresceu de tamanho até se tornar num complexo

jogo de pregas e machos. Usavam os cabelos curtos. As mulheres mantinham também um vestuário sóbrio, sem grandes volumes, de cor negra e com golas rufadas brancas.

A Restauração, com Carlos II, em 1660, trouxe o triunfo da moda Francesa e terá sido uma das fases mais estranhas da moda masculina, com demasiada extravagância e afectação.

Na segunda metade do século XVII e pela moda francesa, o homem usa *doublets* pela cintura, *saia-calções*, com o forro mais comprido que os calções e atados abaixo do joelho, franjas nos ombros, à volta da cintura e no fundo das *saia-calções*; a camisa é usada por fora das *saia-calções*, dando um "look" demasiado descontraído e desleixado.

As roupas das senhoras eram também soltas e sem preocupação, parecendo que se vestiam com os *negligés* – peças de roupa, tipo robe, usadas em casa e no quarto, de grande intimidade. As saias subiram e as mangas também. Os decotes aprofundam e a volumetria na zona das nádegas aumenta com o drapeado de tecidos localizado no vestido exterior. Os leques usam-se em grande quantidade e as senhoras usam chinelos muito decorados, para se poderem ver dado as saias serem mais curtas.

Os toucado são altos e todos encaracolados, usando o *fontange* – uma espécie de leque colocado no topo da cabeça, que alonga a figura, saído daí um véu que cai pelas costas.



Senhora da corte usando "panniers" e corpete, 1778

Em Inglaterra este tipo de vestuário não é muito bem aceite e para o final do século XVII o vestuário do homem simplifica bastante, usando um *vest*, um casaco sem golas e comprido com remates, com bordados e aplicações na abotoadura da frente, nos punhos virados e nas palas dos bolsos. As grandes golas transformam-se em lenços e depois em gravatas que enrolam à volta do pescoço. Os calções simplificam e vão-se tornando

cada vez mais justos, com um abotoadura por abaixo do joelho. As meias têm desenhos e os sapatos têm palas e fivelas.

Surgem as grandes perucas encaracoladas para homens, o que os obrigava a cortarem o cabelo curto ou até o raparem para a peruca servir, não trazendo o incómodo dos piolhos. Estas perucas eram extremamente pesadas, razão pela qual os que tinham profissões mais activas, como os militares, tinham dois tipos de perucas – as da campanha militar (mais pequenas e leves) e as de viajar (grandes e pesadas). Estava na moda a cabeleira cinzenta que se obtinha través do uso do pó de talco.

Logo que surgiram os *panniers* – saias com estrutura rígida com tiras verticais e circulares em madeira, arame, corda e ossos de baleia, recoberta por tecido duro, formando painéis, com a forma de sino e que apertava na cintura – foi logo adoptado pelas serviçais e pelas mulheres dos mercados.

Mais redondos e não tão exagerados como o *farthingale*, provocou protestos dos mais moralistas que acusaram as mulheres que se vestiam de acordo com a moda que "viveriam e morreriam em penitência sob o peso dos seus *panniers* e que levavam os homens a pecar". É verdade que os *panniers* colocavam o vestido e os saiotes mais afastados do corpo, tornado uma aproximação a este mais excitante e mais fácil e em consequência as roupas transparentes voltaram.

Durante este período, os corpetes eram apertados na frente e/ou nas costas, com tiras largas nos ombros e muitas vezes com mangas. Não escondiam o peito como no século anterior e paravam nas pequenas ancas com rachas para assentar no volume da saia. A frente terminava num bico. A quantidade de ossos de baleia usados num corpete podia chegar até às 700gr. A parte interior era feita de um tecido grosseiro, mas o exterior era feita de materiais luxuosos e elegantes.



"Taylor fitting a bodice", Dupin, galerie dês modes, 1778



"Fitting the corset", A.F. Daniel, 1780

O corpo da mulher aqui também se modificou, pois o ícone de beleza passou a ser uma mulher com bastante peito, para que o pudesse mostrar nos decotes do corpete, e sem grande gordura nas ancas, nádega e coxas, pois como já não usava os *drawers* e frequentemente se via as suas pernas, era necessário alguma elegância.

O século XVIII é um século em que a nudez interior é assumida e a decoração exterior exagerada no vestuário.

É com o reinado de Luís XIV que o homem e a mulher tomam conhecimento com a relatividade da moda e as suas mudanças constantes. Esta mudança não trazia nenhum benefício, a não ser a própria mudança e o conforto psicológico de "estar na moda". Em resultado desta nova forma de estar, era comum que a moda mudasse em Paris de três em três meses.

Descobriram também que a moda se move por ciclos, em que é necessário ir buscar inspirações a estilos e épocas anteriores.

Nas cidades aconteceu também um fenómeno novo – a moda impunha-se em todos os estratos sociais ao mesmo tempo.

O vestuário masculino readquire alguma dignidade e as perucas tornam-se símbolos de nobreza ou de muita riqueza. Os casacos são colocados por cima de coletes, ambos do mesmo comprimento e feitos em tecidos muito caros – brocados, veludos trabalhados, sedas. São justos até à cintura, abrindo em panos que resultando em pregas. São ornamentados por uma fieira de botões na frente e os punhos inicialmente muito largos, vão diminuindo com o passar do século. As *breeches*, agora calções, são justas, têm duas abotoaduras na frente e apertam abaixo do joelho, usam meias brancas, camisa branco e lenço ou gravata a combinar em seda.

Os sapatos têm salto e podem ser de seda, brocado, veludo ou couro, sempre com grandes fivelas na pala. As perucas inteiras de grande comprimento eram extremamente caras e muito sofisticadas, formando um enquadramento de caracóis para a face e caindo nos ombros, descendo até meio das costas. Só eram usadas no exterior ou em cerimónias, pois em casa era substituída por uma touca bordada. Os homens mais activos, principalmente os soldados continuavam a ter grandes dificuldades em usar as perucas de campanha, devido ao seu peso e volume. De influência inglesa, surge uma peruca mais simples formada por cabelo puxado para trás e apanhado num rabo-de-cavalo por dois laços pretos, um no início e outro no fim.

O chapéu usado pelos homens é um tricórnio, feito de feltro de pelo de coelho.

Em Portugal mantém-se ainda este traje num espectáculo – os cavaleiros das touradas.

A falta dos calções interiores, no vestuário feminino, era motivo para grande gozo, por parte dos homens, principalmente quando andavam a cavalo, pois as mulheres caíam com alguma frequência, provocando a visão dos seus saiotes interiores, o que agradava bastante.

Com a morte do Rei Sol, surge alguma flexibilização no vestuário e alguma descontracção – os vestidos tornam-se mais soltos e com linhas mais largas. Surge um vestido chamado *sacque* (saco), sem grandes formas, com pregas nas costas, também

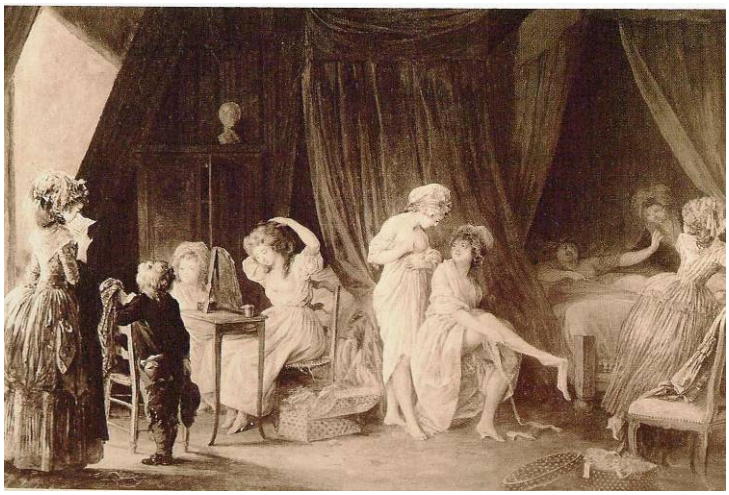
chamados “vestidos Watteau”, dado que todas as mulheres pintadas nos quadros deste pintor usam este tipo de vestidos.

Voltam as ancas volumosas e muito extensas lateralmente, os *paniers* aumentam consideravelmente, sendo impossível duas mulheres passarem ao mesmo tempo por uma porta ou sentarem-se lado a lado.

Pela primeira vez, existem dois tipos de vestidos que estão na moda – o fechado e o aberto. O fechado tem como características um corpete e saiote formando uma única peça, sem abertura na frente da saia. O aberto era formado por um corpete e vestido, com uma grande abertura na frente da saia em forma de V invertido, o que permitia ver o saiote que era muito decorado, com pregas e rendas; também o corpete tinha uma abertura que permitia ver uma placa bastante decorada que era colocada no espaço aberto. As mangas eram justas no antebraço e alargavam no cotovelo, ficando a ¾ com folhos e rendas duplas ou triplas. Havia a chamada “peça da modéstia” – um lenço que era colocado para tapar o decote

As mulheres continuavam a ser vestidas por alfaiates homens, permitindo-lhes ter acesso à intimidades das mulheres, quando provavam os corpetes e vestidos.

Os toucados das senhoras começam a tomar proporções exageradíssimas no último quartel do século XVIII, sendo utilizados objectos fantásticos para decorar os penteados – pássaros embalsamados, pequenos barcos, um moinho com animais da quinta, um jardim com flores naturais ou artificiais. Poderiam também usar chapéus, que vão aumentando de tamanho para o final do século, podendo ser de materiais macios, ou cartolas rígidas, com penas.



“Dressing”, Lavreince, final do século XVIII

Os *panniers* desapareceram no fim do reinado de Luís XIV, assim como o vestuário usado até a queda da bastilha reflectia a confusão que reinava em França. As mulheres não sabiam que tipo de estilo vestir – se o de Luís XIV com as perucas enormes e empoeiradas, com vestidos cheios de laços e folhos, se o defendido pelos filósofos, pelo caminho da simplicidade, da naturalidade, da vida saudável, chegando mesmo a serem acusadas pela degradação da raça humana ao usarem corpetes com ossos de baleia.

Após a fase de Terror e a morte de Robespierre, os homens que gostam da moda volta a vestir-se ao seu gosto. Os casacos tomam dimensões muito exageradas, os coletes ficam muito curtos, as botas têm formas muito interessantes, os colarinhos sobem muito acima do pescoço chegando a esconder a boca, as gravatas ficam muito compridas dando várias voltas ao pescoço.

Jean-Jacques Rousseau defendia que as mulheres deveriam amamentar os filhos e andar nos campos ao ar livre, o que implicava uma mudança no tipo de vestuário. "Regresso ao natural" eram as palavras de ordem.

Nos homens, desapareceram as roupas da côrte e foi adoptado o estilo rural inglês – sem decorações nos casacos e nos coletes, sem rendas nas camisas e punhos, o uso de botas altas e uma cartola pequena.

Nas mulheres também o estilo inglês é adoptado – o corpete continua, mas é mais suave, mais pequeno e adaptado às curvas do corpo. A mulher tem agora uma simplicidade muito grande no traje exterior e interior. Este é constituído por uma fina camisa transparente, um corpete, uma combinação e um *pouf*.

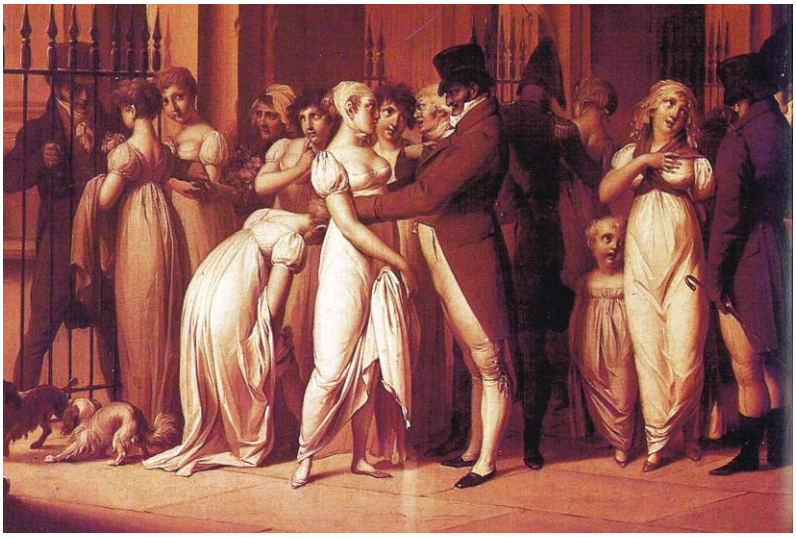


"Polish style", França, 1780

Para as mulheres surgiu então um novo estilo – "Polish Style", que servia para actividades mais atléticas, com uma saia rodada, com as ancas mais estreitas, em que o volume passa para trás, sendo feito um pequeno chumaço na zona das nádegas com três camadas dobradas de tecido enchido com crina de cavalo – o *pouf*. Este é atado à cintura e aumenta o volume das nádegas

Todas as mulheres usam este vestuário interior, independentemente das classes sociais.

Com a revolução francesa, as mulheres, adoptam peças exteriores masculinas, o que lhes faz sentir parte das decisões e de todo o espírito revolucionário. No entanto, continuam a usar o espartilho, as saias, e os enchumaços, o que lhes dificulta a liberdade de movimentos.



"Galleries of Pallais Royal", Boilly, 1800

Com a chegada ao poder de Napoleão, foi o fim das extravagâncias no vestuário masculino, uniformizando e simplificando as linhas de vestuário tanto de homem como de mulher. No final do século XVIII existe a versão da túnica Império para as mulheres e o "look" John Bull para os homens, que é semelhante em toda a Europa.

Pode-se considerar que o Directório foi uma contra-revolução, pois colocou os materiais ricos e luxuosos outra vez na moda.

As mulheres parisienses combinaram as suas roupas com os ideais da cultura clássica – Grécia e Roma.



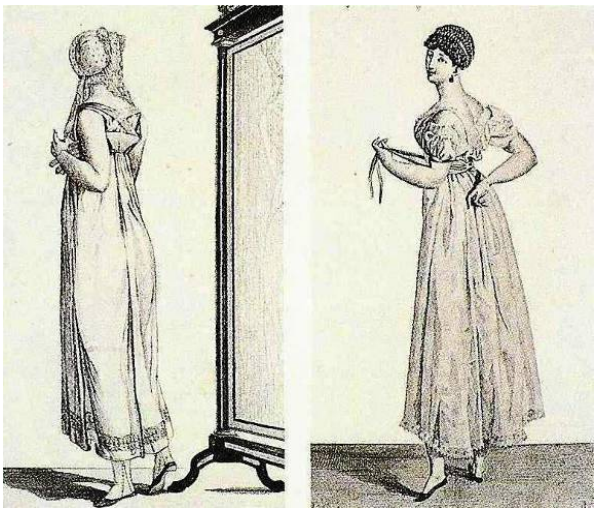
"Convention Point", Boilly, 1801

Estas influências surgem das discussões sobre a democracia, a cultura e as artes. Aparecem os primeiros museus (com os espólios das conquistas de Napoleão) e com eles as imagens reais das estátuas gregas e romanas, com os vestidos drapeados e atados com fitas, os penteados naturais, mas trabalhados com fitas e jóias.

Chamam aos seus vestidos túnicas – longas, estreitas e transparentes, com saias interiores com rachas. O único tipo de corpetes usado debaixo destas túnicas é a *zona* – bandas que são enroladas ao longo do corpo, como na Grécia, mas agora são mais altas e seguram a parte debaixo do peito. Os cortes são abaixo do peito, com grandes decotes.

As mulheres do Directório são altas, magras e direitas. O corpo está bastante liberto de espartilhos, pois só usam as faixas que enrolam o corpo e as nádegas. Não usavam *drawers*, mas sim roupa interior transparente e colorida, para parecerem que estavam nuas, sem o estarem.

Este tipo de vestidos é muito sedutor e não protege a mulher de abordagens físicas, tais como apalpões e beliscões. As mulheres começam então a usar uns calções finos por baixo e por vezes umas protecções mais duras nas nádegas e coxas, tendo-se tornado motivo de imagens humorísticas.



Modelos franceses de corpetes, 1804 e 1810



Caricatura, 1815

No fim do Consulado e início do Império a mistura entre o novo e o velho, resulta numa nova aristocracia. A nova ordem do Napoleão veste-se com muito luxo e duma forma consciente. A sumptuosidade das primeiras recepções do Imperador iguala as da velha ordem. Galões, musselinas, cascatas de veludo e cetim. Escondidos nos vestidos, as mulheres voltam a usar corpetes de ossos de baleia até à cintura, onde pequenos rolos são atados para aumentar os contornos rotundos da mulher.

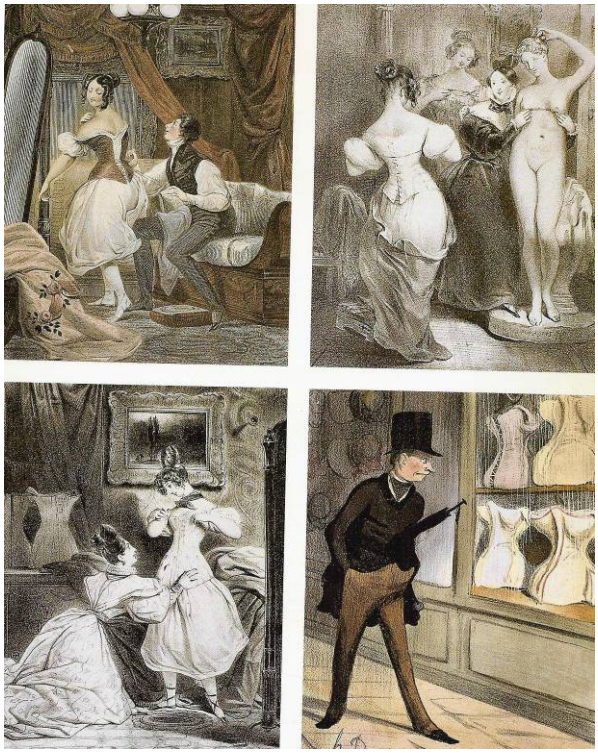
A influência de Inglaterra na moda masculina faz-se sentir com muita força, pois os alfaiates londrinos têm muito prestígio e sabedoria no talhe da roupa de homem. Começa a simplificação e neutralização do vestuário masculino – as calças começam a ser usadas, os coletes ficam curtos e os casacos começam a perder o ar militar, mantendo ainda a frente abotoada com dupla fieira de botões e as costas mais compridas.

Embora o estilo Império seja mais opulento, continua a preservar a linha do Directório e os vestidos não são assim tão diferentes das túnicas. Eram feitos de tecidos mais espessos e com a cintura muito alta, debaixo dos seios, mas caíam a direito, sendo pouco esvoaçantes e ainda a lembrar o estilo das roupas gregas.

Debaixo do corpete, as mulheres usavam uma *chemise* – camisa de tecido muito fino, não havendo nada a proteger a parte inferior do corpo.

A imagem da mulher do Império era fofa, saudável com grande peito e fecunda.

Com a Restauração, a tirania do corpete continua a aumentar conforme a sociedade estabiliza e o Império finaliza. A moda vigente é dos seios ficarem separados, o que só se podia conseguir com uma estrutura diabólica de ossos de baleia. No novo regime, as mulheres deixaram de ter direitos e como não era necessário que tivesse vários filhos para compensar as perdas das batalhas, foi-lhe "permitido" que ficassem com a cintura estrangulada e com o estômago esmagado pelo corpete.



"Morning", Numa Bassaget, 1830

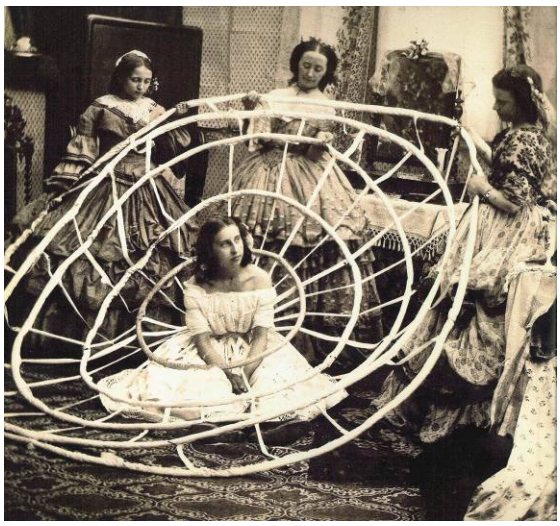
Voltou a cintura muito fina e a saia com muito volume, sustentadas por várias camadas de saiotes.

Em resultado disto, na época vitoriana aparece uma nova estrutura muito complexa, a *crinolina*.

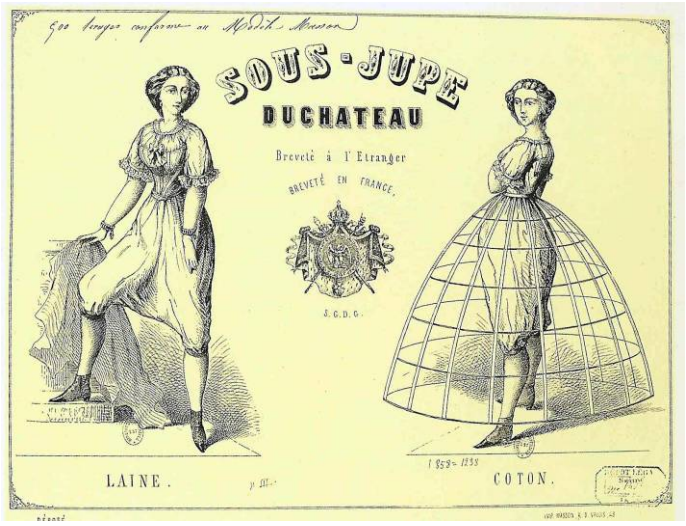
O nome deriva de crina, pois é uma estrutura feita de crina de cavalo e fio de linho, que é usado na manufactura de grandes saias. Este material, muito duro e rígido, foi combinado com lã, o que o tornou mais macio, mas bastante eficaz. É constituída por um conjunto de aros que vão diminuindo de diâmetro, ligados todos entre si, fazendo uma espécie de estrutura em iglô, o que permite ter as saias enormes bem pousadas e franzidas.

Com a *crinolina*, as mulheres foram tornando a cintura cada vez mais fina, o que implicava o uso de corpetes que torturavam o corpo da mulher de tal forma que não conseguia comer ou engolir, com dores agudas, tinham problemas graves na coluna, não

conseguiam respirar com mais intensidade (sempre que a pulsação aumentava, a mulher desmaiava) e as costelas flutuantes faziam perfurações nos pulmões.



Crinolina, 1856



Publicidade 1862

É nesta altura que o vestuário do homem se torna, essencialmente, num conjunto de 4 peças – camisa, calças, colete e casaco. O casaco perde a diferença entre a parte das costas e da frente, mantendo-se com um comprimento pelo meio das coxas. Este vestuário irá manter-se, independente das diferentes modas femininas. Nesta altura, os homens usam também pequenos espartilhos, para emagrecerem a figura na cintura e usam camisolas interiores enchumaçadas no peito, para mostrarem uma figura atlética e elegante.

Surgem os Dandys, com toda a sua sofisticação, ostentação e elegância, sendo considerados os "opinion makers" da moda masculina do século XIX.

Pode-se dizer que as calças para mulher surgiram no início do século XIX. As mulheres aparecem no Palais-Royal e no Boulevards com laços franzidos nos tornozelos, sugerindo que usavam uma nova roupa interior. Estas fitas eram cozidas a umas calças compridas, franzidas na cintura e bastante amplas que ajudavam a dar volume à saia – *pantalettes*.

Mas este tipo de calças não é novo, já era usado pelas raparigas patinadoras protestantes no século XVIII, assim como pelas alpinistas. Também era usado pelas serviçais quando precisavam de subir a escadotes ou limpar janelas, para não espreitarem por baixo das saias. As *drawers* foram introduzidas pela classe média puritana em Inglaterra para as raparigas fazerem ginástica, para as meninas brincarem e para as mulheres caçarem. Inicialmente eram usadas pelas prostitutas e pelas bailarinas.

As *drawers* deram início ao uso das calças que chegaram a ser recomendadas por médicos contra o reumatismo. A burguesia parisiense não aceitou muito bem, pois identificava-as com as dançarinas e as prostitutas, ficando o seu uso restrito às raparigas para fazerem ginástica.

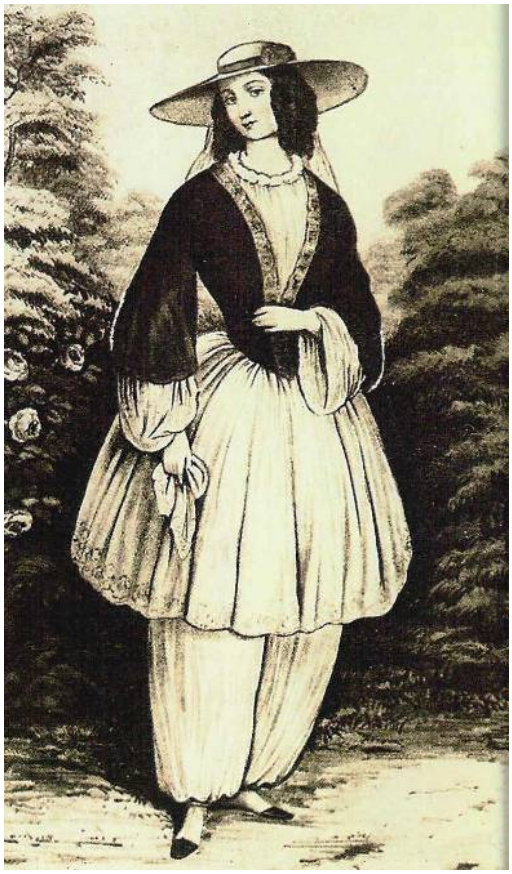
Havia diferenças de hábito no uso das calças em Inglaterra e em França. Em Inglaterra as calças só eram usadas pelas classes dirigentes, havendo necessidade de as usar na praia.

Em França, o uso das *drawers/pantalettes* era só para as bailarinas, enquanto as outras mulheres faziam tudo para que fossem visíveis – as calças eram bordadas, sobredecoradas com fitas e botões e usadas em ocasiões que fossem necessárias.

Surge, então, nos EUA, em meados do século XIX, as *bloomers*, inventadas pela Amélia Bloomer, que consistiam numa saia abaixo do joelho, em cima de umas calças muito franzidas na cintura e no tornozelo.



Retrato de Amélia Bloomer, 1851

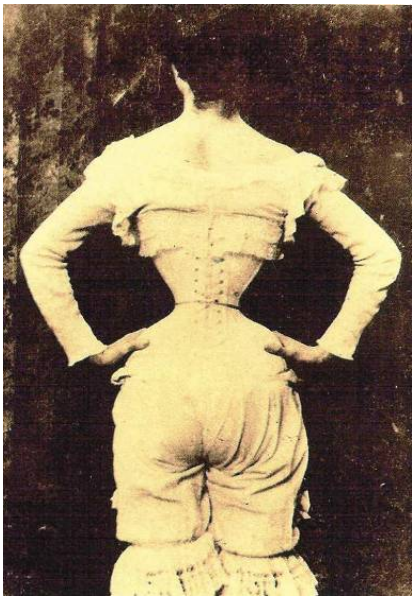


Bloomers, USA, 1851

Muito utilizadas pelas ciclistas e outras desportistas, as *bloomers* foram um sucesso no início do século XX.

Os corpetes chegam, no final do século XIX, a um exagero de promoveram uma cintura tão fina – cintura de vespa - que os médicos desaconselham o seu uso. As mulheres são, literalmente torturadas, continuamente com o uso destes corpetes.

Ao mesmo tempo a crinolina desaparece e aparece o *bustle* – uma armação feita com arame, fitas e crina de cavalo que promove um aumento significativo da zona das nádegas, que é reforçada com folhos e laços.



Corpete “cintura de vespa”, final do século XIX



Bustle, USA, 1880

Dá-se, também, o início dum novo tipo de silhueta feminina – a linha “S”, que força a coluna a adquirir uma posição artificial. Este tipo de silhueta funciona muito bem com o início da Arte Nova e das curvas sinuosas, características deste movimento. Esta silhueta projecta o peito para a frente e as nádegas para trás, ficando uma figura semelhante a um “pato” de perfil, bastante utilizada pelos humoristas da época.

Com a 1ª Grande Guerra inicia-se uma grande transformação no corpo da mulher, pois esta tem de se libertar de constrangimentos físicos, dado que com a Guerra, as mulheres tem que substituir os homem em várias profissões que não se coadunam com corpetes e saia compridas – fábricas de armamento, pesca, agricultura, condução de charretes.



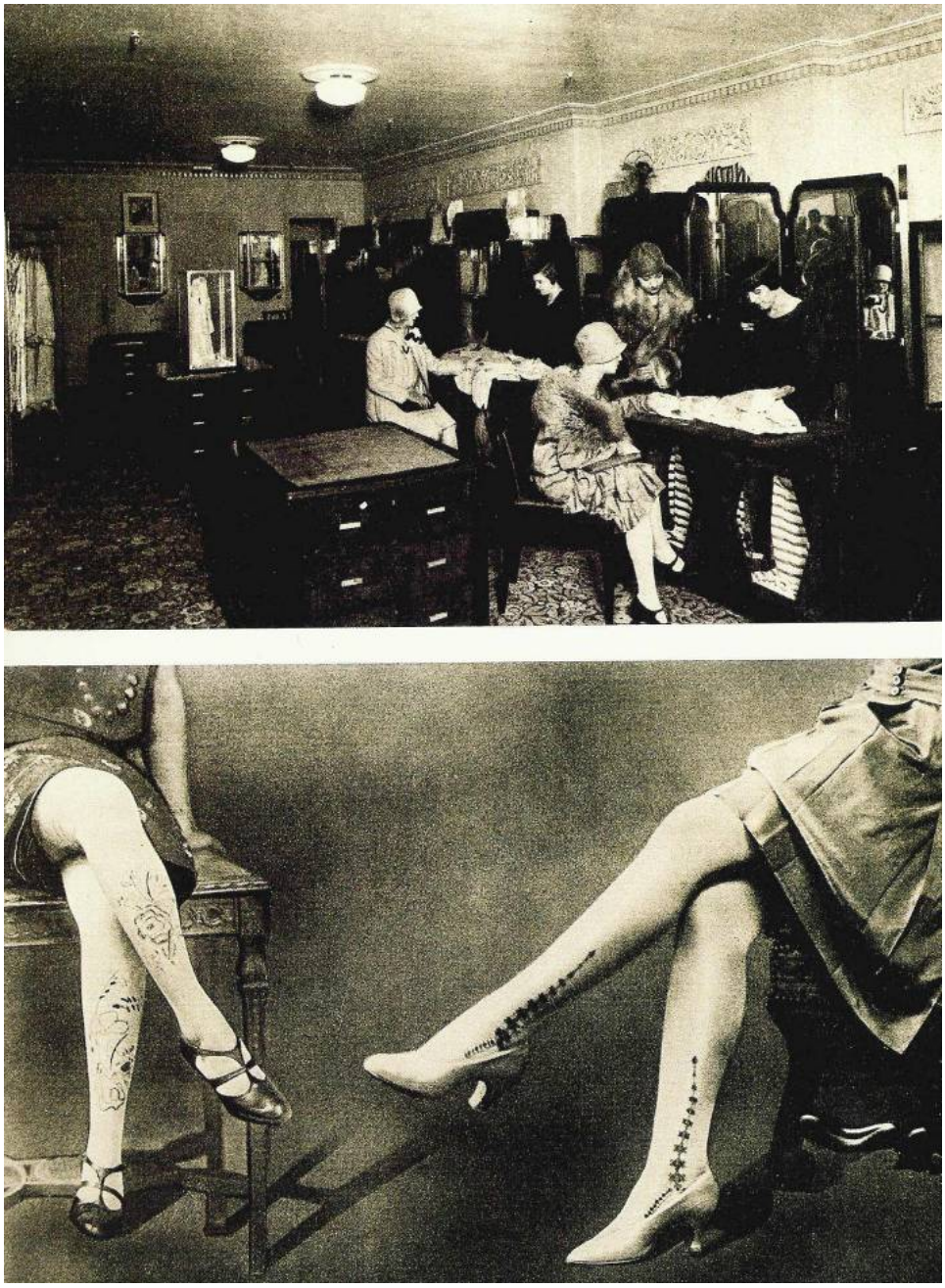
Menina O.Hughes, Inglaterra, 1890

As mulheres sobem as saias, os espartilhos deixam de formar a figura em “S” e suavizam as formas. Começam a usar calções abaixo do joelho, bastante largos, mas que lhes possibilitam liberdade de movimentos.

Com os Anos Loucos, finalmente a mulher liberta-se da imagem feminina reprodutora – peito grande e ancas acentuadas.

Liberta-se de espartilhos, sobe as saias e vêem-se os joelhos, veste-se de homem, corta o cabelo curto e tem actividades profissionais reservadas para os homens – jornalistas, médicas, aviadoras.

A mulher liberta também o corpo de espartilhos, embora nos anos 20 use um cinto largo, tipo espartilho, para reduzir as ancas e enfaixa o peito na tentativa de se aproximar ao estereótipo físico do homem.



Loja lingerie e meias de seda, França 1920

2. Contextualização

O cruzamento da Moda e da Arte nos séculos XX e XXI

O acto de vestir implica uma metamorfose, em que o corpo é como um espaço de intervenção pessoal, único, mas também social e comunicante. As cores e as formas que utiliza permitem descobrir uma dimensão antropológica – conforme as épocas, as décadas e os anos, consegue-se encontrar determinados valores estéticos pertencentes a grupos sociais determinados, sem perder a dimensão do sonho e da característica individual, mas também e muito importante, a de identificação com o grupo e com movimentos de cada época.

> *"Vestir-se é cobrir-se com uma série de informações apropriadas a funções determinadas, sejam de trabalho, lazer ou mera convivialidade. (…) A moda será uma "linguagem" que serve para veicular, sem palavras, o comportamento de uma dada comunidade social (nesta primeira metade do século XXI, pode falar-se em "comunidade global"), segundo o gosto particular do momento."* (Duarte, 2004)[11]

Partindo do pressuposto que "…moda é cultura e cultura é humanizar…" (Lozano, 2008)[12] e a Moda é um fenómeno humano assim como a Arte é uma realização humana, pretende-se encontrar uma base de criação comum entre a Moda (vestuário) e a Arte.

> *"Ocorreram, ao longo do século XX, múltiplas acções e movimentos, que provaram o interesse/envolvimento recíproco entre a moda e as Artes Visuais. A moda ligou-se à arte através da roupa de artista, onde estes se apropriaram do poder provocador do vestuário, evidenciando reflexões sobre o tema. A noção de obra de arte favoreceu a reaproximação entre a arte e a vida, a criação e a modernidade científica. Desta forma, a moda como manifesto da arte teve referências no movimento de vanguarda, no futurismo, no construtivismo e no surrealismo sendo que até os dias de hoje, mantém uma firme relação no processo de criação. (…)*
>
> *As vanguardas no século XX trouxeram uma nova concepção de sociedade, que explorando as formas de expressão, encontraram nas roupas um suporte diferenciador. Os estilistas, por sua vez, intensificaram seus trabalhos com artistas na criação dos tecidos, desfiles/performances, instalações, exposições e publicidades. Desta maneira, a arte propícia novos olhares à moda e a roupa questiona a arte na poética sobre o corpo."* (Oliveira, 2005)[13]

O mundo da arte e o mundo da moda tocam-se e fascinam-se mutuamente, desde o início do século XX. Esta ligação desenvolve-se especialmente no final do século

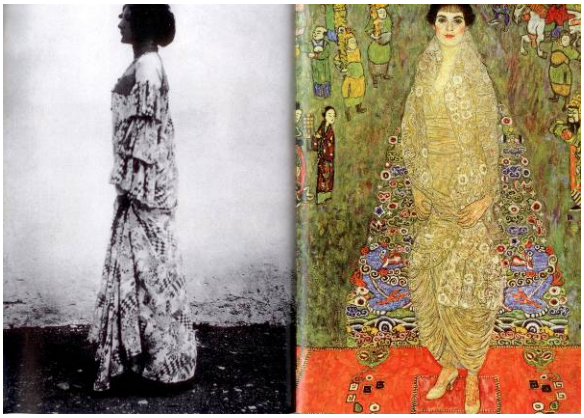
[11] "O que é – Moda", **Cristina L. Duarte**, Quimera Editores, 2004
[12] "La moda. Metrónomo cultural.", **Jorge Lozano**, CIM, Madrid, 2008
[13] "Interface Arte-Moda: Tecendo Um Olhar Crítico-Estético do Professor de Artes Visuais", **Jociele Lampert de Oliveira**, Universidade Federal de Santa Maria – UFSM/RS, 2005

passado, quando se inicia a crise na alta-costura. Este fascínio cria ambiguidade e destabilização nos criadores e artistas que se aproximam cada vez mais. É na "avant-gard" da Moda (Bélgica, Holanda, Japão) que se encontra o resultado desta aproximação e se levantam questões sobre o vestuário relativamente à sua estrutura, no relacionamento com o corpo, na função que desempenha, no aspecto socializante que tem, na cultura que transporta.

> *"Con respecto a los rasgos artísticos implícitos en la moda, hay que anotar que esa característica no solamente se encuentra implícita en las inspiraciones y creaciones del diseñador, también se ha hecho explícita en el presente siglo con el acercamiento entre la institución "moda" y la institución "arte". (…) Issey Miyake expone sus vestidos en museos de arte contemporáneo como si fueran objetos de arte. (…) Cindy Sherman concibe fotos especiales para los cartones de invitación a las colecciones de Comme des Garçons de 1994. Louise Bourgeois trabaja, en 1996, con vestidos como puntos de sutura entre ella y su infancia, entre ella y su cuerpo."* (Deas, 1990)[14]

a. Artistas e Criadores de Moda no século XX e XXI

> *"Como o escultor ou o pintor, ele* [o estilista] *procura, portanto, uma forma que é a medida do espaço e que é o elemento a ser considerado na obra de arte. (…) Respeita o destino da matéria, a sua "vocação formal (…). Como qualquer artista o criador de moda inscreve-se dentro do mundo das formas. E, portanto, dentro da arte.*
>
> *As unidades básicas da moda são as mesmas das demais artes do espaço, e por isso é possível que, independente da vida efémera e dos objectos mais imediatos, se ligue de alguma maneira às correntes estéticas de seu tempo. Principalmente à arquitectura e à escultura."* (Coelho, 2000)[15]



Emile Floge, "casaco de casa", foto tirada por Klimt, 1906
Klimt, Retrato da Baronesa Elsabeth Bachofen-Echt, 1914



Tecido "Blatter", desenhado por Martha Alber num cartão de aniversário, 1910/1911
Klimt, Retrato de Johanna Staude, 1917/1918

[14] "Tipos y costumbres de la nueva granada", **Malcolm Deas**, Revista Credencial Historia. Edición 1 de 1990. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.
[15] "O Estilista e as Artes Plásticas no Século XX", **Rosane Tiskoski Coelho**, UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2000

A primeira abordagem ao cruzamento entre a arte e a moda/vestuário, na sociedade ocidental e duma forma consciente e intencional poderá ter começado com Klimt e a sua amiga/amante Emilie Floge, em Viena no final do século XIX e início do século XX.

É com as sufragistas – o movimento de emancipação das mulheres e as lutas pelo direito ao voto, assim como com as proibições médicas de uso dos espartilhos que se inicia um movimento que teve vários nomes: "Vestidos Reformistas", "Vestidos anti-moda" ou "Vestidos personalizados". Este movimento teve muita dificuldade em se impor perante a moda Parisiense ou Vieneza.

É no virar do século que se vai construindo a ideia da "obra de arte total", no qual a moda deveria ser integrada. Henry van de Velde, sobre a influência do movimento "Arts & Crafts" do William Morris, faz o manifesto "Die Kunstlerisch Hebung der Frauentracht" (O Melhoramento Artístico do Vestido Feminino) e será com o seguinte decreto: "De agora em diante, as exposições de moda caem na categoria de exposições de arte", que se iria processar uma mudança radical na relação entre a moda e a arte.

Inicia-se uma procura da simplicidade e funcionalidade no vestido feminino, tornando-os usáveis, decorativos e na moda.

O movimento reformista vienense, seguiu o exemplo de Paul Poiret – o grande reformador da moda em Paris, que afastou todos os espartilhos, *tournures* e anquinhas, oferecendo uma imagem muito mais apelativa – "direita e afunilada", ressuscitando o vestido-império, criando tecidos multi-coloridos, indo buscar a influência oriental para os tecidos e formas – "a apresentação das coreografias de Sherazade, encenado pelo ballet Russo em Paris. O acontecimento vai implementar na sociedade parisiense a estética orientalizante." (Tomaz, 2004)[16], criando assim um novo tipo de mulher.

Gustave Klimt, um artista com uma forma de estar bastante bizarra para o seu tempo:

> *"(…) um revolucionário da velha escola, um primitivo sofisticado, um misto de ascético e maníaco sexual, homem do mundo e monge (…)"*, como foi descrito pelo historiador de arte Hans Tietze[17], conseguiu "reunir arte, reforma e moda numa trindade harmoniosa." (Brandsttater, 1988)[18]

É com Emile Floge que Klimt partilha sua vida desde os anos 90 do século XIX até à sua morte em 1918. Em 1904 Emile monta o elegante Salão das Irmãs Floge, dedicado à Alta Costura. Este salão foi decorado por um atelier recém-formado de amigos que o transformaram num estúdio branco, preto e cinza com motivos geométricos, "num estilo um arte nova construtivista" (Brandsttater, 1988)[19]. A sua clientela era a mesma que rodeava Klimt – classe média industrial e financeira.

Durante o verão de 1906, Emile Floge apresenta 10 vestidos "reformistas" e faz a primeira sessão como modelo e Klimt como fotógrafo, fazendo uma sessão fotográfica de moda, com o objectivo de realizar um catálogo para os clientes do Salão Floge. Esta é

[16] "A moda e a arte", **Eugénia Tomaz**, n/d, 2004
[17] "Gustav Klimts Personlichkeit. Nach Mitteilungen seiner Freunder", em "Die Bildenden Kunste", Vienna, 1919
[18] "Klimt & Fashion", **Christian Brandsttater**, Assouline Publishing, 1988
[19] "Klimt & Fashion", **Christian Brandsttater**, Assouline Publishing, 1988

considerada a primeira sessão fotográfica de moda e o Klimt terá sido o primeiro fotógrafo de moda.

Pode-se reconhecer em diversos vestidos reformistas das irmãs Floge, as pinturas, os desenhos ou os bordados, que foram criados por Klimt.

O quadro "Les demoiselles d'Avignon" de Pablo Picasso, em 1907 "não propõe uma outra poética, mas contesta e supera a poética dos fauves" (Argan, 1993)[20].

Também ao nível da moda este quadro é marcante, pois revela as influências de outras civilizações na cultura da época. Estas influências revelam-se nos trabalhos de Paul Poiret e de Mariano Fortuny.



Paul Poiret (1905)



Paul Poiret (1913)

"Paul Poiret, King of Fashion", Exposição no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 2007

Paul Poiret vai virar uma página e iniciar uma nova abordagem e explorar novos territórios na história no vestuário feminino do século XX, pois vai provocar a aproximação de mundos distintos *"conectando al modisto con la todavía sacralizada figura del artista-creador, regidor de las Bellas Artes. (…) El pensamiento del cuerpo y sus relaciones con el vestido, la pasión por la belleza y su expresión en todas las artes, el decidido empeño en revelar su tiempo a través de su obra, fundamentarán esta autonomía y los principales logros del artista."* (Rubio, 2008)[21]

Poiret vai romper com a silhueta da mulher do início do século XX, retirando-lhe o corpete, *"Con su gesto subversivo, sencillo y eficaz, había acabado con un sistema secular"* (Rubio, 2008)[22], vai revolucionar e escandalizar os cânones da Belle Époque.

[20] "Arte Moderna", pág. 442, **Giulio Carlo Argan**, Companhia das Letras, 1993
[21] "Paul Poiret y el Art Deco", **Lourdes Cerrillo Rubio**, Universidad de Valladolid, Anales de Historia del Arte, Volumen Extraordinario 513-525, ISSN: 0214-6452, 2008
[22] "Paul Poiret y el Art Deco", **Lourdes Cerrillo Rubio**, Universidad de Valladolid, Anales de Historia del Arte, Volumen Extraordinario 513-525, ISSN: 0214-6452, 2008

Com uma visão própria, mais contemporânea, cosmopolita e muito ligada às artes, Poiret vai-se tornar independente em 1903, privilegiando aspectos visuais e plásticos que vai buscar às artes – escultura, pintura e dança, na busca da *"la naturalidad de la figura y la casi paralela recuperación del cromatismo en las telas, se apoyan abiertamente en las innovaciones introducidas en el campo de las artes por Auguste Rodin (1840-1917), Isadora Duncan (1877- 1927) y Henri Matisse (1869-1954)"* (Rubio, 2008)[23]

A sua inovadora técnica de drapping – modelação em corpo através da manipulação do tecido drapeado, lançou Poiret como elemento fundamental para o vestuário moderno. As suas criações mais originais – "calças sherazade, meias-fina cor-de-carne, a saia hobble (era, geralmente utilizada por baixo de outra saia, tinha o formato muito próximo às pernas e era muito apertada, permitindo apenas passos pequenos), túnicas-abajur e até o sutian"[24], foram a sua imagem durante o século XX e uma constante inpiração para os criadores.

Em 1906 apresenta a sua primeira colecção, sem espartilhos ou corpetes, com uma silhueta em fuso, suave e fluida, fechando ligeiramente nos tornozelos. O seu estilo marcado pelo Orientalismo *é "Expresado en la superposición de prendas, transparencias, tocados, la suntuosidad de los tules, gasas, satenes, terciopelos y la intensidad del colorido rojo, cereza, malva, azul, violeta, verde, igualmente fauvista, los modelos "Pompon", 1911 y "Blidah" del mismo año, con estampación de nenúfares son altamente significativos de esta fusión de influencias en un eclecticismo de gran plasticidad."* (Rubio, 2008)[25]



Vestido de Poiret (1911)



Denise Poiret (1919)



Vestido de Poiret (1912)

"Paul Poiret, King of Fashion", Exposição no Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, 2007

[23] "Paul Poiret y el Art Deco", **Lourdes Cerrillo Rubio**, Universidad de Valladolid, Anales de Historia del Arte, Volumen Extraordinario 513-525, ISSN: 0214-6452, 2008
[24] Thais Arrias Weiller, http://vistase.wordpress.com/2007/11/03/paul-poiret-e-a-belle-epoque/
[25] "Paul Poiret y el Art Deco", **Lourdes Cerrillo Rubio**, Universidad de Valladolid, Anales de Historia del Arte, Volumen Extraordinario 513-525, ISSN: 0214-6452, 2008



Natasha Rambova, actriz e mulher de Rodolfo Valentino, com um Delphos, 1924

Mariano Fortunny, de origem espanhola, foi também um criador muito marcante do início do século, com os seus plissados "Delphos". Com uma forte formação artística e rodeado de pintores, Fortuny desenvolve trabalhos de pintura, optando pelo simbolismo como forma de expressão. No entanto, sente-se muito atraído pelo movimento Arts&Craft, cujo precursor foi William Morris. Defendia que *"El objetivo fundamental de este movimiento, que comparten posteriormente los diseñadores del Art Decó y los racionalistas de los años 20 y 30, es equiparar las Artes Decorativas con el resto de las artes, puesto que "no hay mejor o peor arte, sino mejores o peores artistas". Así, el leitmotiv de la creación de Mariano Fortuny será convertir cualquier creación en una obra de arte."* (Rodao, 2005)[26]

Fortuny desenvolveu também muitos trabalhos para teatro – figurinos, cenário e luz.

Em 1889 mudou-se para Veneza e até ao final do século XIX, começou a criar têxteis e peças de vestuário em que a inspiração dos motivos da Idade Média, do Renascimento e do Oriente eram desenhados em ouro e prata.

É já no início do século XX, em 1907, que ele começou a fazer o "Delphos", um vestido com a silhueta de influência da Grécia antiga e plissado duma forma muito fina e delicada, em tecidos de seda chineses e japoneses. Estes plissados conjugado com esta nova forma de "mostrar" o corpo veio revolucionar a figura feminina do inicio do século XX – a mulher larga os espartilhos, assumindo a sua forma natural – a mulher adquire uma grande sensualidade, com o caimento do tecido plissado a partir dos ombros até aos tornozelos. As formas "body-conscious" que o Fortuny criou prefiguraram as tendências de moda do século 20 e continuam a exercer a sua influência até agora.

[26] **Carmen Gonzalez Rodao**, Museu del Traje de Madrid, Abril 2005



Giacomo Balla, vestuário de casa usado pelo artista, 1925



Fato para ballet futurista, 1930.

O movimento futurista italiano tenta mudar o homem e o mundo, exaltando o progresso e o reencontro entre a arte e a vida, partindo para novas abordagens artísticas – a arte-acção, a arte efémera, o movimento e a velocidade.

Giacommo Balla desenvolve estudos para tecidos em que estão patentes todos os elementos da estética da pintura futurista – "*la ligne vitesse, les forme bruts, ou les rythmes chromatiques (…) se promène habillé de costumes à carreaux et de cravates surprenantes en Celluloid, plastique, carton ou bois, ornées d'ampoules électriques actionnées "lors des phases les plus électrisantes de la conversation. Le vêtement doit replacer l' individu dans l'espace urbain en favorisant la communication entre les citoyens."* (Muller, 1999)[27]

Mas é com o manifesto "O vestuário futurista masculino", em 1914, que a visão dos futuristas sobre a relação arte-moda fica mais explicita – é um manifesto contra a moda artificial e passageira, afirmando que esta deve ser dinâmica, lúdica, com cores fortes e cortes assimétricos e ter elementos "modificantes" – objectos que modificam a aparência das pessoas de acordo com o seu estado de espírito.

Em Portugal, poderemos encontrar um paralelo em Santa Rita Pintor, tanto no movimento que defende como na forma de se apresentar e vestir. Bolseiro das Belas Artes, em Paris, viu a exposição dos futuristas italianos em 1912, com 23 anos e aderiu ao movimento. Foi também o responsável pela revista "Portugal Futurista" conjuntamente com Almada Negreiros, da qual só foi editado um número, tendo este sido logo apreendido pelas autoridades, em Novembro de 1917. (Carmo, 1994)*[28]*

[27] "art & mode", **Florence Muller**, Editions Assouline, 1999
[28] "Modernismo. Futurismo Santa-Rita Pintor", pp.24 a 36, **João do Carmo**, E.S.B.A.L 1983 – 1994, 1994

Almada Negreiros, nascido em S. Tomé e Príncipe, em 1893 foi um artista multifacetado, desenhador e pintor, ensaísta, dramaturgo, romancista e poeta, colaborador da Revista Orpheu com Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro e fundador de alguns jornais.

Almada foi fundamental para todo o desenvolvimento dos movimentos do início do século em Portugal, pois era um artista que procurava constantemente novas abordagens.



Retrato de Almada Negreiros, 1917



Ilustração de Almada, 1925

"As palavras e a moda", de Almada Negreiros

"As palavras têm moda. Quando acaba a moda para umas começa a moda para outras. As que se vão embora voltam depois. Voltam sempre, e mudadas de cada vez. De cada vez mais viajadas.

Depois dizem-nos adeus e ainda voltam depois de nos terem dito adeus.

Enfim – toda essa "tourné" maravilhosa que nos põe a cabeça em água até ao dia em que já somos nós quem dá corda às palavras para elas estarem a dançar."

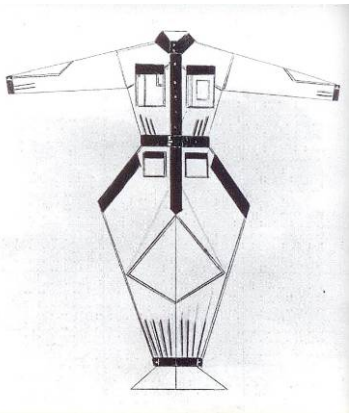


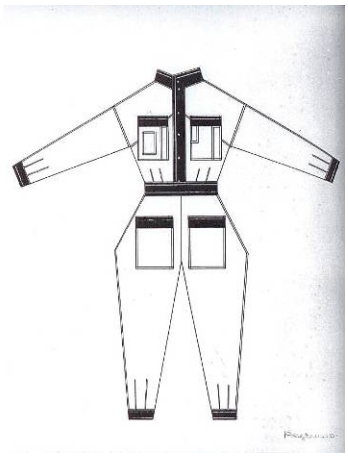
Figurinos para Cunha e Taylors, 1913



Auto-retrato com o grupo da Brasileira, 1925







Retrato de Alexandre Rodtchenko no seu fato produtivo, 1922.
Desenhos do fato produtivo por Alexandre Rodtchenko, 1922.

Outro grande marco desta época foram as vanguardas russas e os consequentes anos em que os artistas russos impelidos por dar uma utilidade à arte, imbuíram o vestuário de conotações politicas e sociais e consequentemente artísticas.

"A Arte pertence ao Povo", de Lenine, passa a ser uma realidade, a partir da revolução de Outubro de 1917

Sem dúvida que Alexandre Rodchenko, com o seu "fato produtivo" é um exemplo da interligação profunda que os artistas das vanguardas russas mantiveram com a moda/vestuário.

Rodchenko desenvolveu trabalhos em muitas áreas – posters, publicidade, design de interiores, mobiliário, para além da pintura e da fotografia. Com Stepanova (sua mulher), trabalharam muitas vezes para peças de teatro, desenhando cenários e figurinos.

> *"Les artistes russes inventent une esthétique industrielle, précurseur du design contemporain. Curieusement, c'est Nadejda Lamanova, la couturière la plus réputée de l'aristocratie, qui en prend l'initiative."* (Muller, 1999)[29]

[29] "art & mode", **Florence Muller**, Editions Assouline, 1999

É no rescaldo da Revolução que a URSS se organiza economicamente, incluindo a indústria do vestuário, em grandes complexos produtivos e uniformizados. O primeiro passo que foi tomado, no vestuário, foi a eliminação dos ateliers de roupa à medida e o redireccionar todas as forças para a produção industrial e em série.

Lamanova tem aqui uma grande importância, pois é ela que organiza os ateliers, que desenvolve as actividades teóricas, técnicas e de aprendizagem segundo um slogan:

> *"Les artistes devraient prendre l'initiative de créer; Avec des matériaux ordinaires, des formes à la fois simples et élégantes de vêtements convenant au nouveau mode de vie. Lamanova interpreta as composições abstractas de Kandinsky ou de Rodtchenko."* (Muller, 1999)[30]

Os construtivistas anunciam em 1921 o abandono da arte pura para esta se tornar numa arte produtivista e de estética industrial.

Malevich cria diversos desenhos e estampados para tecidos e vestuário, pois estes também faziam parte do "conjunto de formas". No mundo em que agora vivia, tudo devia estar em harmonia – os estampados, o vestuário feito a partir deles, os murais e os edifícios que eram habitados por este novo homem em que todos os artistas deveriam dar o seu contributo.

> *"Os artistas acreditavam que através duma abordagem criativa integral ao problema do ambiente residencial, poderiam desenvolver uma sensibilidade ao bom design nas massas."* (Strizhenova, 1991)[31]

A perspectiva da associação da arte aos diversos aspectos que constituem a vida, foi transversal a toda a Europa, pois paralelamente ao Construtivismo Russo também com o Fauvismo e o Orfismo se desenvolveram diversos projectos neste sentido.

> *"Sonia Delaunay, assim como Varvara Stepanova, associou a vanguarda da arte à vida quotidiana, desenvolvendo objectos de uso a partir de visão politica e artística dos movimentos e correntes aos quais pertenciam".* (Moura, 2007)[32]

Por outro lado, as correntes de arte moderna influenciaram consideravelmente a silhueta da mulher dos anos vinte – direita e lisa, está em consonância directa com o espaço pictórico cubista, feito de planos nítidos e angulares, de linhas verticais e horizontais, de contornos e planos geométricas. Os volumes e redondezas da mulher foram substituídos por uma aparência depurada e dessofisticada na continuidade do trabalho das vanguardas artísticas.

Como grande exemplo próximo a Portugal aparece Sonia Delaunay com os seus vestidos simultâneos.

[30] "art & mode", **Florence Muller**, Editions Assouline, 1999
[31] "Soviet costume and textiles, 1917-1945", **Tatiana Strizhenova**, Flamarion, 1991
[32] "A moda entre a arte e o design", pág. 51, **Mónica Moura**, 2007



Sónia Delaunay. Casaco, 1923. Casaco “Folhas de Outono” transformado numa peça de parede, 1924

O período de permanência do casal Delaunay em Portugal, foi bastante importante para o desenvolvimento dos seus trabalhos artísticos. Para Robert, a luminosidade do nosso país foi fulcral para o desenvolvimento das conjugações cromáticas pictóricas, assim como o convívio com artistas como Amadeu de Souza Cardoso, Santa-Rita Pintor, Eduardo Viana foram muito importantes. Podendo ser considerados os mais representativos do movimento “Orfismo”, os trabalhos de Robert Delaunay desenvolvem-se com formas abstractas, que simulam o movimento através do desenho de estruturas circulares e de tons cromáticos diferentes aplicados em espaços de pequena dimensão.

Para Sónia, a luz, as formas e silhuetas do vestuário tradicional minhoto, assim como os desenhos de bordados e joalharia, que foram alvo duma pesquisa e recolha, serviram mais tarde, como inspiração e base de trabalho para o desenvolvimento dos trabalhos que fez em Paris.

Em Paris, Sonia Delaunay, oferece “soirées” para encontros das vanguardas russas.

> *“Dés 1911, elle réalise sa première œuvre textile "simultanée", une couverture aux motifs géométriques incrustés, et, en 1913, se rend au bal Bullier vêtue d'une robe simultanée."* (Muller, 1999)[33]

Na Exposição de Artes Decorativas em 1925 em Paris, Sonia Delaunay apresenta os seus vestidos "simultâneos". Duma grande simplicidade de forma, os seus vestidos são conhecidos como túnicas medievais acompanhadas de largos casacos: a artista dá-lhes vida e relevo pelo movimento de formas geométricas de cores vivas que se opõem umas às outras. Se os seus conjuntos não foram usados por mais que algumas mulheres nos meios intelectuais e artísticos, eles vão marcar a moda destes anos pela modernidade

[33] “art & mode”, **Florence Muller**, Editions Assouline, 1999

das suas formas e das suas cores, dando à moda a dimensão de uma obra abstracta construída pelo movimento dos corpos.



Fernand Léger, “La Ville”, 1919



Acessórios com motivos geométricos, anos 20

A fuga da URSS feita por grande parte dos Construtivistas, vem criar em Paris um núcleo de abstraccionismo geométrico, cujos maiores representantes são Anton Prevsner e Piet Mondrian. É na continuidade dos seus trabalhos e durante a estadia de Mondrian na Bauhaus que se ira firmar a importância do abstraccionismo geométrico como peça fundamental das correntes artísticas abstractas do século XX.

As composições abstractas de Mondrian feitas entre as duas guerras mundiais vão mais tarde inspirar Yves Saint Laurent a criar os “Vestidos Mondrian” nos anos 60.



Piet Mondrian,
“Composição com vermelho, amarelo e azul”, 1928



Ives Saint-Laurent, “Vestidos Mondrian”,
Outono/inverno, 1965

Marcel Duchamps e o “ready-made” marcam inevitavelmente a arte do século XX. As grandes mudanças do início do século são inevitáveis para marcarem também uma nova postura e novas interrogações aos artistas. *“(…) atesta que a arte é uma questão de*

definição, um termo que foi acordado. O próprio artista, a sua autobiografia, os seus sentimentos, nada têm que ver com ele. A arte é mais o que é colocado num pedestal do aquilo que se coloca numa prateleira de uma loja. Afinal a arte está nos olhos do espectador." (Schneckenburger, 1999)[34]

> *"Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito* o *de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento."* (Breton, 1924)[35]

O Surrealismo foi um movimento com muita importância para todo o século XX, pois com André Breton, seu fundador, vai trazer uma nova abordagem à pintura, questionando todo o universo humano conhecido.



Salvador Dali, "Telefone lavagante", 1937 Elsa Schiaparelli, "Vestido lavagante", 1937

Com a mulher no centro do seu universo, o surrealismo desenvolve um encanto muito grande pelo fetichismo que envolve os acessórios, os adereços e as peças de roupas femininas – Dali e Gala.

> *"Uno de los elementos recurrentes del surrealismo y que constituye, quizás, su principal pasarela hacia la moda, resulta ser; desde antes de la formación del grupo, el maniquí como oscuro objeto del deseo. Aparece en las telas de Chirico a partir de*

[34] "Arte do século XX", pág. 457, **Manfred Schneckenburger**, Taschen, 1999,
[35] "Primer manifiesto surrealista", André Breton, 1924, in "moda y surrealismo"", **Francis Baudot**, H Kliczowski Book, 2002

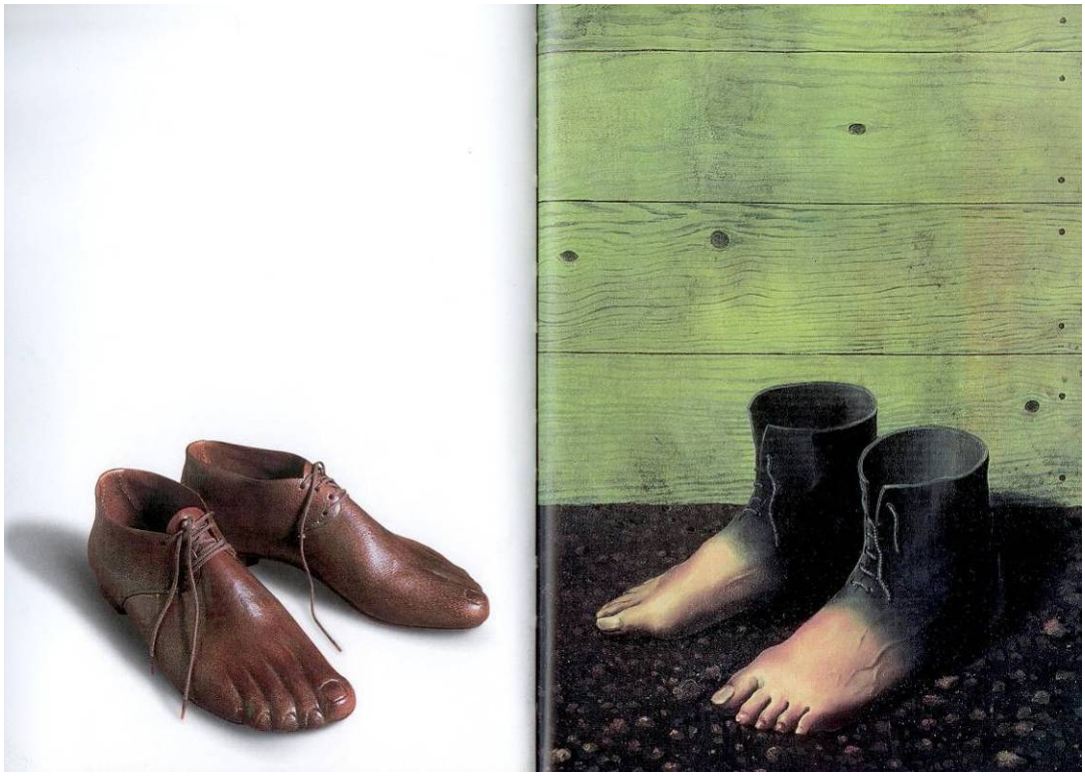
> *1915 como una forma abstracta, estilizada al máximo que simboliza, ante todo, una ausencia."* (Baudot, 2002)[36]

É já numa fase mais adiantada do surrealismo, que a moda/vestuário e arte se fundem em produções conjuntas e trabalhos de cooperação entre artistas, sendo um dos maiores exemplos a dupla Salvador Dali e Elsa Schiaparelli, como se pode ver no "Telefone Lagosta" e no "Vestido Lagosta" apresentados ao público em 1937.

Com a divulgação das pesquisas psicanalíticas entre os meios intelectuais e artísticos, criou-se um espaço de intervenção muito interessante para os artistas plásticos, principalmente para as teorias e consequentes obras surrealistas. Os aspectos do inconsciente e da sexualidade levaram os precursores do surrealismo a envolveram nas suas temáticas todos os aspectos da existência humana. (Coelho,n/d)[37]

> *La mode offre la possibilité de concrétiser le mot d'Isidore Ducasse, précurseur du surréalisme: "Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie."*[38]

Havia um grande fascínio pelas teorias freudianas muito ligadas ao subconsciente e à sexualidade, em que a representação do corpo e a forma como o vestuário o podia transformar, eram uma fonte recorrente de inspiração.



Pierre Cardin, sapatos de homem, 1986 René Magritte, "Le Modele Rouge", 1935

[36] "moda y surrealismo", **Francis Baudot**, , H Kliczowski Book. 2002
[37] "O Estilista e as Artes Plásticas no Século XX", **Rosane Tiskoski Coelho**, UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, n/d
[38] Les Chants de Maldoror, 1868-1869

> *"Magritte, a lo largo de su obra, será, por otro lado, uno de los grandes investigadores del vestuario femenino, al sobreimprimir a los tejidos inertes auténticos fragmentos de cuerpos; idea que retomarán de manera recurrente los creadores de moda durante las últimas décadas del siglo XX."* (Baudot, 2002)[39]

O movimento e os pintores surrealistas continuarão a influenciar grandemente os criadores de moda ao longo do século XX, não só pela sua ousadia como pela busca incessante no sentido da exteriorização do subconsciente e do onírico.

> *"A Bauhaus opera uma síntese racional das formas (forma/função, belo/útil, arte/técnica), infiltrando a estética no quotidiano. Outrora teoria das formas do belo, a estética evolui aqui para uma teoria da compatibilidade generalizada entre os signos, da sua coerência interna e da sua sintaxe, traduzindo uma mecânica sem lapsos em função da qual nada compromete a legibilidade absoluta dos signos, ou seja, a perfeição funcional. (…)*
>
> *Com o design, os objectos nascem simultaneamente para a funcionalidade e para o estatuto de signo. Sob a aparência de maximizar a funcionalidade e legibilidade dos objectos, o design veio na realidade generalizar o sistema do valor de troca, assumindo-se como prática correspondente de uma economia política do signo e, nesse sentido, virtualmente universal. Segundo Baudrillard, tudo pertence ao design, tudo é do seu pelouro, quer ele o assuma quer não."* (Catarina Moura, n/d)[40]

É com esta nova área em desenvolvimento – o design, que a moda inicia uma relação muito intensa e duradoura com a indústria. Com a II Grande Guerra Mundial há necessidade de ser austero, de utilizar pouco tecido, de ser prático. As fábricas trabalham com grande intensidade para o "esforço de guerra", levando à necessidade de empregar muitas mulheres. No entanto e apesar de todas as dificuldades, as mulheres parisienses mantêm-se *glamourosas*, recuperando fatos antigos, aplicando pedaços dos velhos vestidos em tecidos pobres e desinteressantes e construindo uma imagem longa através dos acessórios, cada vez mais extravagantes – sapatos de plataformas de cortiças altíssimos e chapéus complexos e enormes.

Os criadores de moda e a Alta Costura, terreno fértil de exploração da relação moda/arte, ficam com pouca actividade, quase todos fechando os seus ateliers, reduzindo a sua produção ou mudam de país na esperança de abrir novos espaços de criação e produção, embora seja muito difícil, pois os materiais interessantes também escasseiam ou não são produzidos.

Os desfiles de Alta Costura de Paris, através da Chambre Syndicale de la Couture, mudam em 1942 para Lion, o local em França onde as pessoas ainda se poderiam deslocar livremente, mantendo assim relações comerciais com o estrangeiro.

Em 1945, dada a falta de material para apresentar grandes desfiles de moda, os criadores de moda franceses criam o "*Théâtre de la Mode: os costureiros demonstravam*

[39] "Moda y surrealismo", **Francis Baudot**, H Kliczowski Book, 2002
[40] "O desígnio do design", **Catarina Moura**, Universidade da Beira Interior, Livro de Actas – 4º SOPCOM, n/d

as suas grandes capacidades em pequenos manequins de armação de ferro com custos de material mínimos. (…) Christian Bérard, pintor talentoso criou o palco perfeito para o original espectáculo de moda. Depois do êxito obtido no Musée dés Arts Décoratifs (…) partiu em tournée pela América, recuperando assim os antigos clientes e angariando novos." (Seeling, 2000)[41]



Marie-Claire, 1934

Com o grande incentivo dado pelos países que tiveram mais envolvimento na II Grande Guerra Mundial, à criação de empregos e de riqueza, estas fábricas enormes vão dar lugar à grande produção de vestuário que aparece no pós-guerra, originalmente criado nos EUA conhecido como "ready to wear", prático e funcional que permite as mulheres trabalharem e deslocarem-se com grande à vontade.

> *"Após a Segunda Guerra, a Europa deixa de ser o centro da cultura artística moderna. O novo centro, naturalmente também mercantil, é Nova Iorque. (…) O que na Europa traz o signo de uma dedução final e constitui o documento desesperador de uma civilização em crise, nos Estados Unidos é descoberta, invenção, ímpeto criativo."* (Argan, 1993)[42]

Dá-se, então durante os anos 40, uma grande separação entre a Arte e a Moda no século XX, pois esta orienta-se para a produção industrial em grande quantidade, com a necessidade de retoma económica e financeira do pós-guerra, para além de a moda ainda se centrar em Paris, que necessita recompor-se da guerra.

[41] "Moda, o Século dos Estilistas, 1900-1999", pág. 210, **Charlotte Seeling**, 2000
[42] "Arte Moderna", pág.507, **Giulio Carlo Argan**, companhia das letras, 1993

> *"Le vêtement d'artiste du début du XXe siècle connait les échecs de toutes les utopies confrontées à la réalité, emportées dans le réalisme socialiste des pays de l' Est ou dans la montée des totalitarismes en Europe. Les artistes avaient pourtant pressenti la nécessité d'un développement industriel de la mode. Apres guerre, le prêt-à-porter est une réalité."* (Muller, 1999)[43]

Os movimentos artísticos que surgem também dificultam a ligação entre artistas e criadores de moda, que se preocuparam mais com o design dos produtos industriais.

Em 1947, chega um novo fôlego à moda com Christian Dior e a sua nova silhueta "Corolle" e até ao final dos anos 50 os criadores de moda têm como principal preocupação o retomar da figura feminina e da sofisticação e *glamour* dos anos 30, acentuando o afastamento entre a moda e a arte.

Surgem novas questões que inquietam os artistas – Como expor o vazio humano criado pelas tragédias da guerra? Como mostrar os *"fragmentos humanos, retorcidos, torturados e amputados"* (Schneckenburger, 1999)[44] com que todos se deparam no pós-guerra? Os novos movimentos de arte que aparecem desde o pós-guerra – a Nova Objectividade, a Arte Informal, o Expressionismo Abstracto – Action Painting, o Neo-Expressionismo abstracto, a Neo-Figurativismo – Arte Bruta, Cobra, demonstram bem como os artistas as sentiram.

> *"O discurso de então, com ênfase dada à essência das coisas, realça, acima de tudo, o acto criativo, no qual uma estratégia rapidamente acessível era de imediato fixada na pintura e, pouco depois, na escultura"* (Schneckenburger, 1999)[45]

Estes movimentos, com posições entre o existencial e o abstracto, tomam posições quase dicotómicas relativamente às expressões artísticas e cobrem uma vasta gama de técnicas, materiais e meios que reflectem os sentimentos complexos e ambivalentes dos artistas no Ocidente após a II Guerra Mundial até final dos anos 50.



Paco Rabanne, 1966/1967



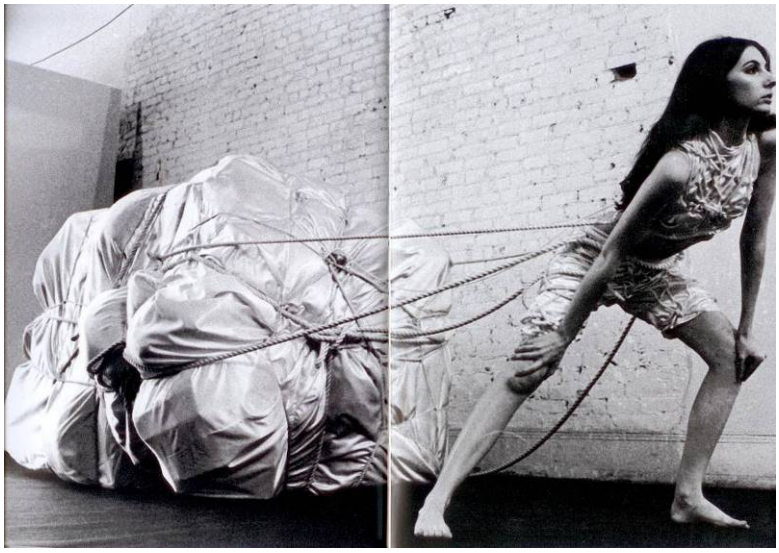
Courreges, 1965

[43] "art & mode", **Florence Muller**, Editions Assouline, 1999
[44] "Arte do século XX", pág. 487, **Manfred Schneckenburger**, Taschen, 1999
[45] "Arte do século XX", pág. 487, **Manfred Schneckenburger**, Taschen, 1999

Para os criadores de moda dos anos 60, "… o corpo era um veículo para a criação, uma tela humana sobre a qual humor ou ideia podia ser pintada. … começaram a redefinir as fronteiras esculturais e conceituais do vestuário, usando materiais inusitados para esculpir o corpo de forma provocativa." (Coelho, 2000)[46]. O vestuário, rígido e geométrico, era erótico na forma como descobria (ou quase despia) a carne/pele que revelava.

É nos anos 60 que a Arte serve de inspiração directa para os Criadores de Moda, desenvolvendo trabalhos de homenagem (como referido atrás nos vestidos Mondrian, de Yves Saint Laurent) ou trabalhando com a linguagem plástica e artística e os movimentos contemporâneos nas peças de vestuário – estampados de Pop e Op Art. Os Criadores de Moda usam materiais alheios ao vestuário – metal com Paco Rabanne, plástico com Courréges e os artistas plásticos usam matérias têxteis e a linguagem do corpo – body art, provocando um novo olhar sobre a moda e sobre a arte.

Desde os anos 60 que *"… a relação entre aquilo que vestimos e a nossa identidade passou a ser um tema muito explorado pelos artistas plásticos, de Christo (vestido de noiva em forma de carga pesada) e Joseph Boeys (escultura em forma de ternos de feltro) a Mona Hatoun e Emily Bates (vestido feito de cabelo humano)."* (Coelho, 2000)[47]



Christo, "Wedding Dress", 1961



Lucio Fontana e Bruna Bini, 1961

Com a descoberta de novos materiais e novas soluções técnicas, a sociedade confrontava-se com um novo mundo e também os artistas expunham os seus trabalhos recorrendo a novas tecnologias.

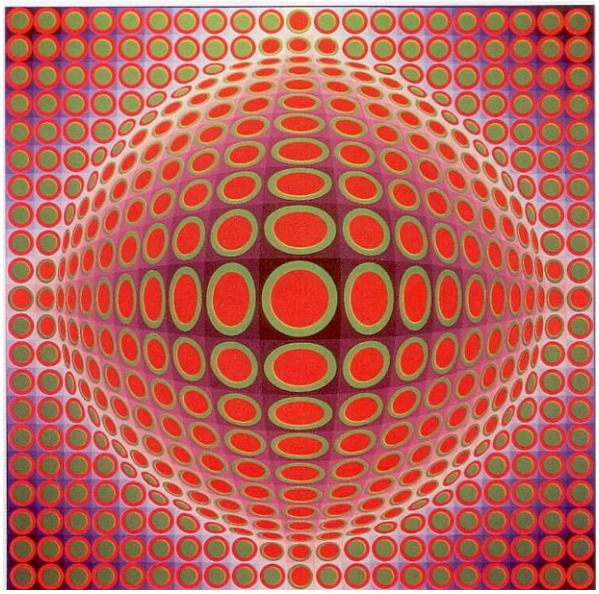
Lúcio Fontana, que em 1946 lança o Manifesto Espacial, diz *"l' art ne peut évoluer qu'à travers de nouveaux médiums, qu'ils soient plastiques ou lumière. Il s'évade "symboliquement, mais aussi matériellement de la prison de la surface plane."* (Muller, 1999)[48]. Estes princípios de representação são também aplicados nos vestidos que

[46] "O Estilista e as Artes Plásticas no Século XX", **Rosane Coelho**, UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2000
[47] "O Estilista e as Artes Plásticas no Século XX", **Rosane Coelho**, UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2000
[48] "art & mode", **Florence Muller**, Editions Assouline, 1999

desenvolve e realiza com Bruna Bini em que se percebe uma fronteira entre o interior e o exterior, entre o tecido e a pele e a vestimenta e a nudez, segundo Germano Celand[49] .

Com a Op Art e Vasarelly, os trabalhos dos criadores de moda desenvolvem peças que, estando vestidas e através do movimento do corpo, a experiência visual é amplificada. *"Dans les modules de Getulio Alviani, le spectateur participe à la métamorphose spatio-temporelle-lumineuse de l'objet artistique. Ses tissus et robes en mouvement produisent un imaginaire en constant devenir, sur les multiples combinaisons chromatiques et variations des lignes. C'est sans doute ce rapport direct à l'expérience corporelle qui va fasciner les stylistes et couturiers contemporains."* (Muller, 1999)[50]

Este movimento artístico manifestou-se essencialmente em pinturas, tecidos com padrões a preto e branco, decoração de vitrinas e objectos de design utilitários, dado que é uma linguagem limitada.



Victor Vazarely, "Veja 200", 1968



Getulio Alviani e Germana Marucelli,
"Vestido Cinético", 1964

Em 1966 Paco Rabanne, formado em arquitectura, que já tinha desenvolvido diversos adereços em materiais diferentes e estagiado em diversos atelier de alta-costura, apresenta a sua colecção de doze vestidos de plástico, «impossíveis de usar», realizados em materiais contemporâneos – malhas e placas metálicas, que se assemelham a *mobiles*. Rompe com a estética da altura e com os suportes tradicionais, colocando as primeiras questões sobre a utilização de materiais alternativos na moda.

[49] **Germano Celant**, escritor, designer, curador e crítico de arte italiano, é conhecido como criador, em 1967, do termo "Arte Povera" (expressão que equivalerá a "Arte Pobre") e pela publicação em 1969 do livro Art-Povera, onde procurou dar um conceito mais claro deste tipo de arte que trabalha com materiais humildes e tende a atribuir mais importância ao processo de produção do que ao produto final. Art-Povera não só procedeu ao esclarecimento do conceito, como deu a conhecer vários artistas (italianos e europeus, mas também norte-americanos) que podem ser inseridos nesta nova forma artística trazida pelo pós-Guerra Mundial e pela industrialização (que se sentia em larga escala na Itália), que trabalha em novos caminhos e interroga os anteriores valores artísticos. Assírio & Alvim .

[50] "art & mode", **Florence Muller**, Editions Assouline, 1999

A Pop Art é também um momento marcante na relação moda/arte na década de 60. Tanto os jovens criadores de moda como os jovens artistas sentem a necessidade de se apropriarem das imagens uns dos outros para a realização dos seus trabalhos contemporâneos. Um dos exemplos é a colecção "POP", de 1966 de Yves Saint Laurent. *"Le pop art, en réaction contre l'expressionnisme abstrait, amène le retour à la figuration, qu'il vienne de la BD, de la pub, de la télévision ou des magazines. Oldenburg, Jim Dine, Rosenquist, Wesselmann, reprenant les innovations de Rauschenberg ou de Johns, font "poser" ironiquement les objets de consommation courante."* (Muller, 1999)[51]



Anónimo, "Souper Dress", 1966



Yves Saint Laurent, "Les robes Pop Art", 1966

Também o mestre dos anos 60 e da Pop Art, Andy Warhol foi fundamental. *"Le maitre de la Silver Factory confère aux objets de la culture populaire le rang d'icônes. On ne compte plus ses contributions à la mode: publicité, vitrines de magasins, transposition de ses séries "Flowers" ou "Disasters" en vêtements, robes en papier sérigraphié Fragile ou Banana, robes Fashion as fantasy constituées de morceaux de robes de grands couturiers (...) Warhol réalise le premier mixage intégral des genres d'expression, hors de toutes classifications et préjugés."* (Muller, 1999)[52]

O body-art é uma nova expressão artística que surgiu das primeiras intervenções dos artistas plásticos nas suas obras – Lúcio Fontana perfurava e cortava as suas telas, Jackson Pollock inicia com a "pinturas gotejantes" e passa para o gesto de atirar tinta para cima das telas. Tudo isto são atitudes performativas que culminam com as apresentações de Yves Klein, com as manequins nuas pintadas a imprimirem os seus corpos em telas virgens. A performance é também um movimento que prossegue para os anos 70 com muita força, principalmente através dos artistas Joseph Beyus, Nam June Paik, Gilbert and George, Laurie Anderson, Marina Abramovic.

[51] "art & mode", **Florence Muller**, Editions Assouline, 1999
[52] "art & mode", **Florence Muller**, Editions Assouline, 1999

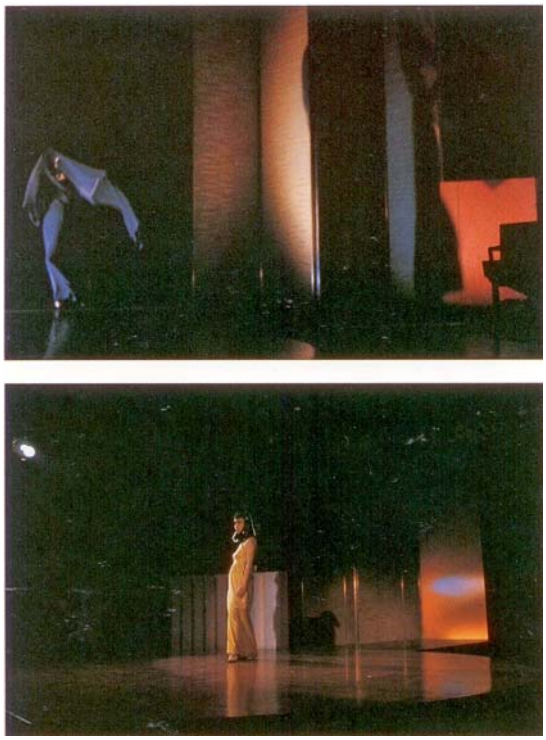


Joseph Beuys, « Felt Suit », 1970



Joseph Beuys, “La peau”, 1984

É também no final dos anos 60 e início dos 70 que os desfiles de moda se vão afastando da imagem de seriedade e acompanham os movimentos artísticos da *body art* e da performance. O primeiro grande exemplo é o desfile apresentado por Issey Miyake em 1973 em que apresenta uma visão vanguardista e arquitectural nas peças de roupa, e “demonstra no seu espectáculo “A Poem of Cloth and Stone” que a vestimenta pode-se definir como criação visual e ferramenta funcional.” (Cidreira, 2005)[53]



Isssey Miyake, “A Poem of Cloth and Stone”, 1963, Tokyo

[53] “Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura”, **Renata Pitombo Cidreira**, São Paulo, Anablume, 2005

O Hippie que vem desde os finais dos anos 60, com o Maio de 68 em Paris e Wodstock em 69 no estado de Nova Iorque, e o Punk que se afirma em 1975 com a abertura da loja de Vivienne Westwood em Londres, são estilos que convivem nos anos 70. O hippie, mais pacifista vai sendo substituído por uma mensagem mais dura e visualmente muito mais forte – o *punk*, com raízes nos protestos dos grupos de jovens dos arredores de Londres que se criam com as primeiras vagas de desemprego em Inglaterra.

Com a proliferação do *ready to wear*, os jovens criadores de moda recuperam o *glamour* através dos meios de comunicação social e "*começam a investir numa moda-espectáculo, super-mídia, transformando os desfiles em grandes e surpreendentes cenas. Criadores como Jean-Charles de Castelbajac, Therry Mugler, Kenzo, Jean-Paul Gaultier, Claude Montana, são encorajados a realizarem pesquisas cada vez mais arrojadas"* (Cidreira, 2005)[54]



Jean-Paul Gaultier, 1987



Thierry Mugler, 1997



Jean-Charles de Castelbajac « L'habit du dimanche », 1982

Nos anos 70 começam a surgir alguns nomes de criadores de moda que apresentam novos olhares e perspectivas sobre o vestuário, muitas vezes contrárias e exploratórias de diferentes conceitos e movimentos artísticos.

> *"O resultado da nova relação entre a vanguarda e a cultura de massa é uma espécie de panteísmo artístico que afecta todos os aspectos da mercantilização da cultura e da culturização do mercado, em que a arte pode aparecer em qualquer parte, mesmo em lugares mais inesperados."* (Coelho, 2000)[55]

Os anos 70 nas artes são muito plurais e diversos. Em contraste com toda esta exuberância de cores e formas, surgem diversos movimentos e correntes artísticas que vão levar os artistas a novas leituras do espaço e das obras.

[54] "Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura", **Renata Pitombo Cidreira**, São Paulo, Anablume, 2005
[55] "O Estilista e as Artes Plásticas no Século XX", **Rosane Coelho**, UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, 2000

A procura da simplicidade, da contenção formal e o carácter geométrico presente em diversas obras apresentam o Minimalismo, como uma das correntes mais importantes dos anos 60 e que continua como pós-minimalismo nos anos 70, continuando a ser um movimento recorrente no século XX e XXI, relacionando-se com tendências bastante significativas da década, tanto na escultura que cria um espaço arquitectural ou ambiente – Alexander Calder, Antony Caro, Tony Smith, Donald Judd, Robert Morris, Carl André, Mário Merz e já nos anos 80 Richard Serra; tanto como na pintura que envolve a forma do quadro ou aquela que tem sistemas matemáticos na base das suas composições/organizações – Agnes Martin, Robert Mangold.

Outra corrente que veio alterar profundamente a percepção das obras de arte como anteriormente eram lidas, foi a Arte Conceptual, em que o conceito, o aspecto teórico que leva o artista a produzir as suas obras é o mais importante, sendo progressivamente desmaterializado o objecto de arte – Daniel Buren, Sol Lewitt,

No transição da década de 60 para 70, surgem a Land Art e o Site Specific – movimentos artísticos que ultrapassam a dimensão da galeria e se encontram em espaços abertos, mais ou menos longínquos que muitas vezes alteram a paisagem "natural", ficando documentados por fotografias e vídeos, que são posteriormente expostos, sendo feita a leitura destas pela lente e pelo olhar do fotografo. Alguns dos principais artistas desta época são Walter de Maria com "Lightning Field", Robert Smithson com a "Spiral Jetty", Michael Heizer com o "Double Negative", Richard Long com as diversas linhas e círculos que vai espalhando por vários locais na Europa e EUA, Dennis Oppenheim com "Canceled Crops" e Christo com "Running Fence". Já na área da Arte Pública, Isamu Noguchi com "Hart Plaza", Claes Oldenburg com "Batcolumn", Richard Serra com "Tilted Arc", Bruce Nauman com as suas instalações de neon e Dani Karavan com os seus "Environment for Peace" (intervenções em castelos Italianos e espaços desertos em Israel, em cimento branco, relva e oliveiras).



Mario Merz, Installation,
Chapelle de la,
Festival d'Automne, 1987



Jean-Charles de Castelbajac,
Colete de ossos de madeira,
Outono/Inverno 1991-1992.

Os artistas vão-se afastando cada vez mais do Conceptualismo, dos ateliers e do objecto e iniciam-se na Arte Performativa, nos processos, nos *Earthworks* e no Neo-dadaísmo. Por outro lado, os artistas que se mantêm nos ateliers rebelam-se contra o Minimalismo, abraçando pinturas muito próximas da realidade, semelhante ao *trompe-l'oeil*, avançando com um novo movimento – o Hiper-realismo.

Os trabalhos de Richard Estes, Don Eddy e Chuck Close, em pintura e de Duane Hanson e John de Andrea em escultura são um expoente desta nova abordagem.

Em 1978 realiza-se, no Whithey Museum of American Art in New York, uma exposição com o nome "New Image Painting", possibilitando a novos e emergentes artistas mostrarem os seus trabalhos e linguagens plásticas que pouco tinham em comum, mas manifestavam uma novo imaginário distinto entre todos e em contextos não tradicionais. Donald Sultan, Joel Shapiro e Barry Flanagan são alguns dos nomes que ficam referenciados para a década de 80.

Louise Burgeois é também uma referência nas décadas de 70, 80 e 90, e no início do século XXI, dada a sua abordagem absolutamente pessoal e íntima, com um cariz sexual bastante explícito que transporta para todas ao seus desenhos, peças e instalações.

A sua visão transporta as memórias da sua infância conturbada e distorcida, que são amplamente exploradas nos conteúdos, formas e composições que apresenta.



Louise Burgeois, "The Destruction of the Father", 1974

Os anos 80 foram uma década de contrastes, com o início da globalização e das diversas influências étnicas. A Arte também se redescobre em novas linguagens.

Com a vulgarização das câmaras de filmar, o *Video-art* já iniciado no final dos anos 70, torna-se um meio muito utilizado pelos artistas, criando novos espaços físicos para expor dentro dos já existentes, criando ambientes propícios para a visualização das suas obras – surgem as instalações com projecções vídeos e criação de espaços para a contemplação ou interacção das imagens com o público – Laurie Anderson, Pipilotti Rist, Bill Viola, Bruce Nauman.

É a década dos "Neos" e dos "Pós" – expressionismo, surrealismo, figurativismo, abstraccionismo, pop – George Bazelitz, Anselm Kiefer, Francesco Clemente, David Salle, Robert Longo, Cindy Sherman, Robert Morris, Elizabeth Murray, Nancy Graves, Martin Puryear, Tony Cragg, Richard Deacon.

Os Grafittis e os cartoons adquirem também um estatuto de obra de arte - Keith Haring.



"Red Coat" de Oliver Haring e "Hamlett & Ophélia" de Luise Bourgeois
"Vestido-mesa" pintado por Robert Combas para Jean-Charles Castelbajac, 1982.
Outros vestidos-mesa foram pintados por Loulou Picasso, Jean-Charles Blais, Anette Messager.

O *youppie (young urban professional)* é um dos símbolos dos anos 80. A silhueta volta a ser bem desenhada e com ombros enchumaçados, tanto para homem como para mulher. Esta assume uma postura profissional e predadora, levando a um exagero na dimensão dos ombros.

Existe o culto do corpo saudável e musculado e a lycra torna-se popular, mostrando o corpo como nunca até à data – Azzedine Allaia é o criador que mais utiliza a lycra e os materiais elásticos, com cortes requintados e ajustando-se perfeitamente ao corpo feminino, tornando a mulher extremamente sensual.



Azzedine Alaia, "Vestidos bandoletes", 1986, 1990 e 1994, Museu de Groningen

Surgem as primeiras trocas de identidades em personalidades públicas e conhecidas – Prince, Boy George e Mickael Jackson. A questão coloca-se se no que é masculino e no que é feminino. Os tratamentos de pele e a vaidade estendem-se ao sexo masculino e as peças de roupa interior masculinas – *boxers* – estendem-se ao sexo feminino. Há um assumir da homossexualidade sem complexos.

Os anos 80 são a década dos "estilistas", pois anteriormente o aspecto criativo era o factor marcante dos criadores de moda e é nesta década que o marketing se transforma numa ferramenta imprescindível que torna o estilista bem sucedido.



Georgio de Chirico, "Os Navegadores", 1929 Jean-Paul Gaultier, penteado "Marquesa barco perlado", Primavera/Verão 1998

No final dos anos 70 e inícios de 80, a Moda e a Anti-moda criam uma relação complexa e de diálogo, pois os estilos usados pelas sub-culturas (anti-moda), influenciam a criatividade de quem dita a moda, integrando-os no próprio sistema de moda. Disto são exemplos Vivienne Westwood e Jean-Paul Gaultier Os estilos tomam posições dicotómicas – Giorgio Armani, Ralph Laurent, Calven Klein e Donna Karem desenvolvem um estilo sóbrio, de negócios, para os *yupies*. Jean Gaultier, Vivienne Westwood apresentam as suas colecções com estilos loucos, exuberantes tanto nas formas, como nas cores. Dolce & Gabanna, Versage e Moschino desenvolvem estilos mais pessoais mas adequados aos consumidores, numa perspectiva muito própria da moda italiana.

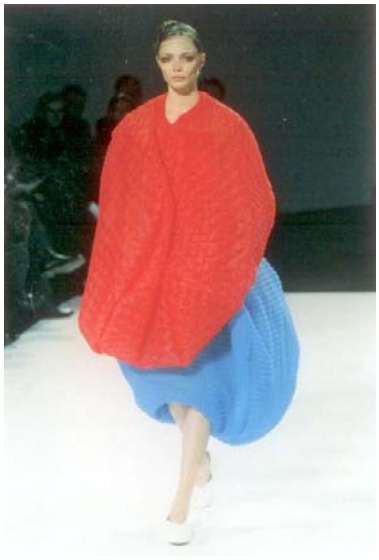
Sem dúvida que os trabalhos mais interessantes e criativos vêm do Japão – Issey Miyake, Yohji Yamamoto, Rei Kawakubo.

Aparecem novos desafios relativamente ao trabalho tradicional de alfaiataria. O designer japonês Miyake, e posteriormente Yamamoto e Kawakubo, trazem uma nova abordagem, mais conceptual, baseada em formas geométricas, pondo em diálogo a beleza, a imperfeição, a assimetria, a volumetria, e a natureza.

Issey Miyake foi, sem dúvida, a grande referência para a criação duma nova abordagem ao vestuário, mais profunda e completa – a peça de vestuário é um objecto único, pois varia conforme o corpo que o veste, "esculpindo", assim novos e diferentes corpos vestidos.



Issey Miyake, 1994



Comme dês Garçons, 1997
"Pleats Please"



Junia Watanabe, 2000/01
"Body meets dress – dress meets body"

Estes criadores têm princípios de pureza de forma, o vestuário como objecto de uso pessoal e intransmissível, como uma peça de vestuário pode ser diferenciadora e põem em causa a frivolidade e a superficialidade das peças de vestuário realizadas pelos criadores ocidentais. Os tamanhos são XXL, não revelando o corpo, mas permitindo leituras suplementares através das diferentes camadas de tecido, das formas assimétricas e geométricas. A adulação do corpo feminino é muito pouco interessante no desenvolvimento das suas ideias, dado que o estudo do corpo como base para desenvolvimento de diversas formas é o conceito mais importante.

Os desfiles da Comme des Garçons (Rei Kawakubo) são um choque e duramente criticados pelo público, mas os artistas, os intelectuais e os "opinion makers" aplaudem efusivamente, criando uma ponte de conceitos comuns entre a moda e arte. Dennis Hopper, Robert Rauschenberg e Francesco Clemente desfilam para a Comme des Garçons e as suas lojas servem de galerias para artistas como a Cindy Sherman. O negro que surge nas suas colecções como uma base perfeita para a percepção da forma, é introduzida pelos japoneses nos anos 80, transita para os anos 90 e continuará para o século XXI.



Arkadius, 1999



Richard Deacon, "Coat", 1990

Nos anos 90 a globalização cria um mundo sem fronteiras, em que tudo se sabe no momento posterior a acontecer. Esta rapidez deveu-se, ao grande desenvolvimento dos media e posteriormente, da internet.

A universalidade estética perde-se e cada vez mais há a afirmação de grupos e sub-grupos que definem novas tendências de moda. A Moda e o seu reconhecimento dentro de um grupo, deixa de estar constrangida ao bairro, mas tem uma perspectiva global, de todo o planeta. Esta perspectiva global está intimamente ligada com a expansão dos meios de comunicação de massas, esta também já actuante ao nível global.

Tudo se desenvolve virtualmente e as pessoas não sabem o que virá já a seguir. Também a arte se desenvolve num novo espaço – o Virtual. Com o grande desenvolvimento dos computadores, a pintura e a escultura afastaram-se dos meios tradicionais aproximando-se mais do utilizador através da utilização de interfaces que permitem um usufruto de arte interactiva.

> *"A tecnologia da Realidade Virtual (RV) não se limita a oferecer acesso a uma paisagem artificial por computador, pois também propicia ao utilizador a possibilidade de, pessoalmente – na forma de um corpo artificial – entrar nessa paisagem e interactuar corporalmente com outros utilizadores do sistema."* (Fricke, 1999)[56]

Nos anos 90, aparece uma nova vanguarda estilística, liderada pelos designers Martin Margiela, Anne Demeulemeester, Helkmut Lang e Martine Sitbon, com base no desconstrutivismo, que resulta em colecções de tamanhos desproporcionados, efeitos enrugados, o direito-avesso, as costuras visíveis.

O individualismo no vestir afirmou-se – as pessoas vestem-se por si, em função dos próprios gostos – é menos glorioso mas mais livre, menos decorativo mas mais opcional, menos ostensivo mas mais combinatório, menos espectacular mas mais diverso.



Hussein Chalayan, "Vestido tele-comandado",

[56] "Arte do século XX", pág. 616, **Christiane Fricke**, Taschen, 1999

Coloca-se também um novo paradigma para o século XXI: cada vez mais os costureiros e designers apresentam colecções que apelam ao nosso imaginário e à nossa história, ao criativo e ao manual – ao romantismo, ao barroco, ao geometrizado –, e também ao tecnológico – materiais tecnológicos e do futuro, assim como a introdução de um sem numero de sensores e bolsas para o uso de nano-componentes tecnológicos – o chamado "wearable computer", em que Hussein Chalayan é o maior representante desta tendência.

No final do século XX, o vestuário passa a ser considerado uma das expressões humanas e é nesta contemporaneidade que as linguagens se misturam e se criam novos conceitos e novas abordagens artísticas, pois a matéria têxtil e as suas infindáveis variantes e performances passa a ser o elemento fulcral do vestuário.

Na actualidade, com a globalização e o seu movimento contrário que leva à individualização e reconhecimento individual na sociedade, existe a necessidade de cada um se identificar com o seu próprio pensamento e de se apresentar duma forma diferente do outro, criando o espaço para os criadores de moda personalizarem as peças de vestuário, tornando-as únicas e com os quais os seus utilizadores se identificam.

É neste contexto do século XXI que se afirmam alguns criadores com pressupostos artísticos e uma linguagem plástica aplicada ao vestuário, nunca esquecendo que estas abordagens foram despertadas pelos grandes criadores do final do século XX: Issey Miayke, Vivienne Westwood, Jean-Paul Gaultier, Therry Mugler, Rei Kawakubo (Comme dês Garçons), Martin Margiela, Hussein Chalayan.

Pode-se, então referir os seguintes:

- Viktor & Rolf, uma dupla formada na Holanda e apresentada como estudo de caso, em que os conceitos base das artes visuais são estudados, desenvolvidos, personalizados e aplicados nas suas peças de vestuário;

- Alexandre McQueen e John Galiano do Reino Unido, em que os aspectos mais pessoais e íntimos de todo o subconsciente com as suas tortuosas ligações são transpostas para os desfiles/espectáculos/performances de moda e consequentemente para o vestuário.

- Junia Watanable e Junko Koshino (Japão) têm uma abordagem muito mais "oriental" da valorização e excelência da forma numa leitura minimal, em que as peças questionam o espectador/observador.

b. Recolha e identificação de imagens



Vestidos “Delphos”. Mariano Fortuny y Madrazo, Museo del Traje de Madrid



Emile Floge, vestido “Concerto”, com um pendente de Joseph Hoffmann, 1906. Fotografia de Klimt
Emile Floge. Vestido “Reformista”, 1910



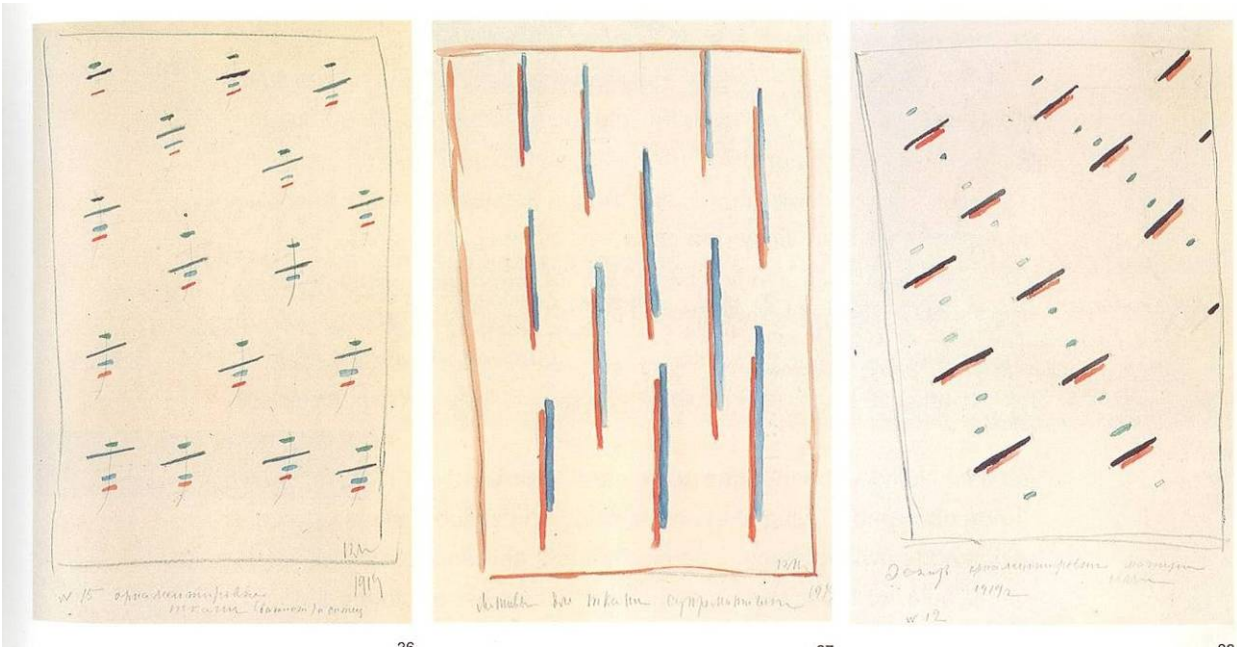
Emile Floge, vestidos de Verão, fotografias de Klimt, 1906



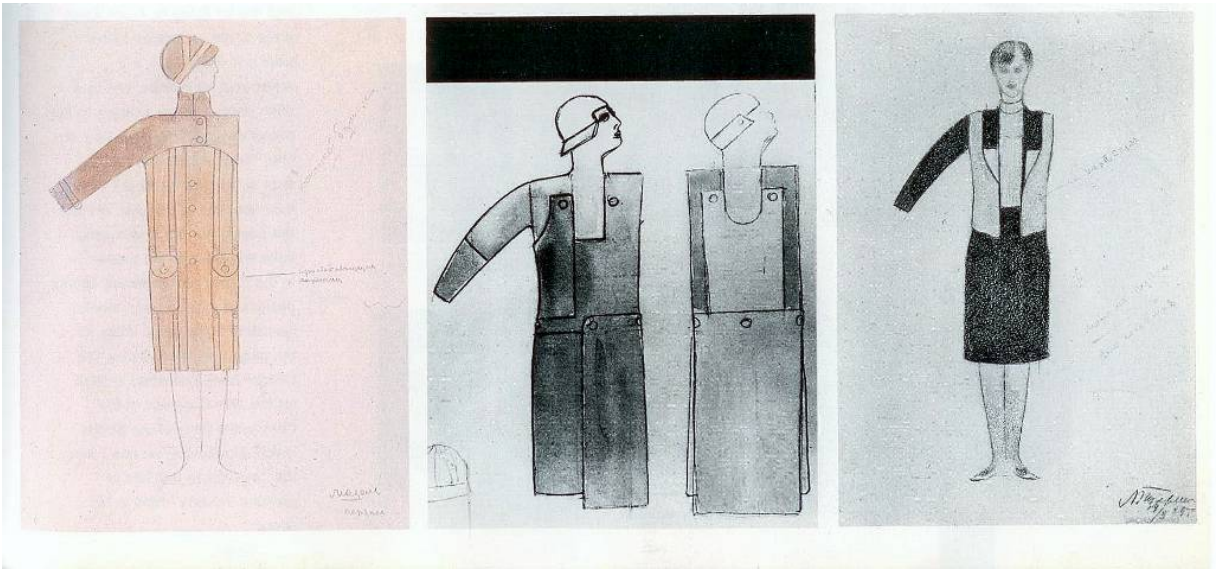
Emile Floge, vestido criado em parceria com Klimt, usado na abertura da “Kunstchau Wien 1908”, usa joalharia WienerWerkstatte.
Emile Floge, vestido “Reformista” desenhado por Koloman Moser, 1905-1906



Kasimir Malevitch. Projectos de roupas suprematistas, 1923. Museu do Estado Russo.© D.R.



Kasimir Malevitch. Projectos de estampados para tecidos, 1919.

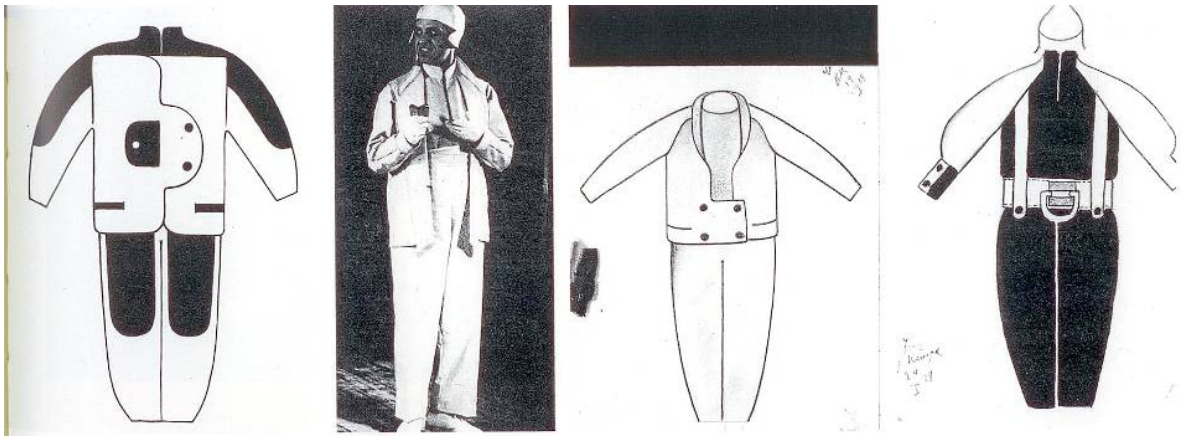


Esboços de figurinos desenhados por Alexandre Rodtchenko, para a peça de A. Glebov “Inga”, 1929

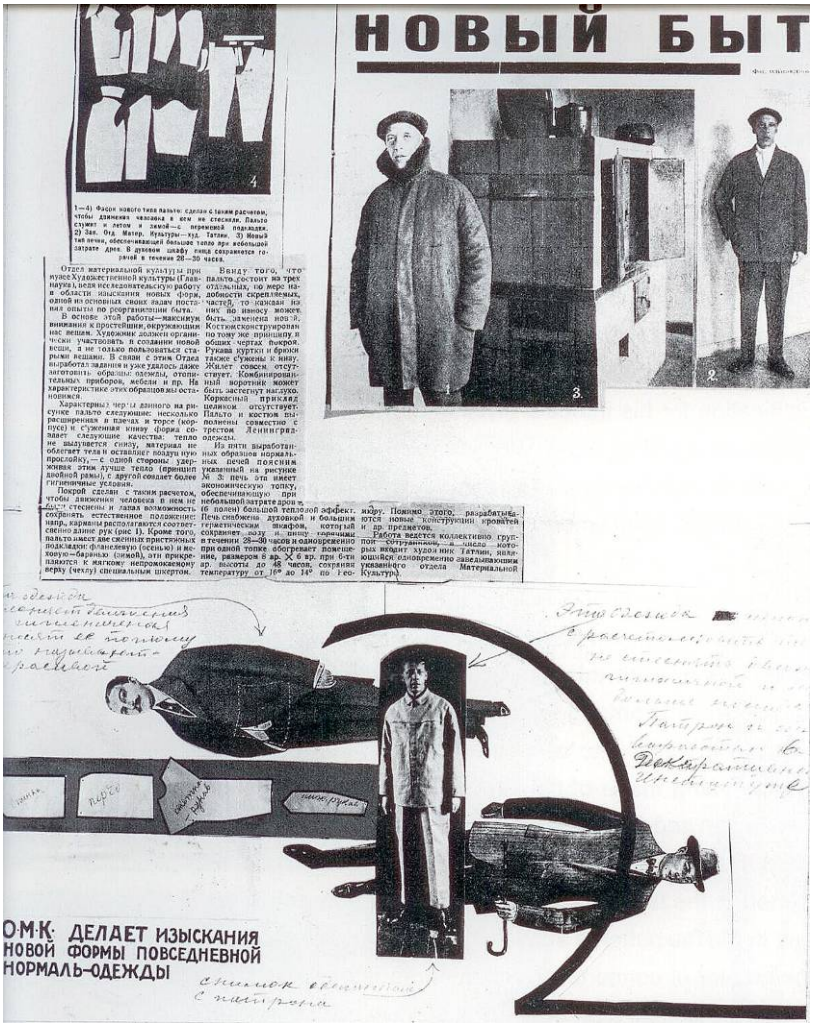


Varvara Stepanova. Desenho de estmpado, 1924.

Fotografia de Varvara Stepanova com um vestido feito com o tecido estampado do seu desnho, 1924.



Alexandre Rodtchenko, esboços dos figurinos para a peça “The Bedbug”, de V Maiakovsky, 1929



Fotomontagem “The New Way of Life”, apresenta o casaco “novo tipo” desenhado por Vladimir Tatlin, 1920



Giacomo Balla, três projectos para fatos de homem Futuristas: manhã, tarde e noite, 1914
Giacomo Balla, três projectos para tecidos Futuristas, 1913



Giacomo Balla, projectos para blusas e camisolas, 1930



Giacomo Balla, colete bordado usado pelo artista, 1924



Thiery Mugler, colecção Outono/Inverno 1988



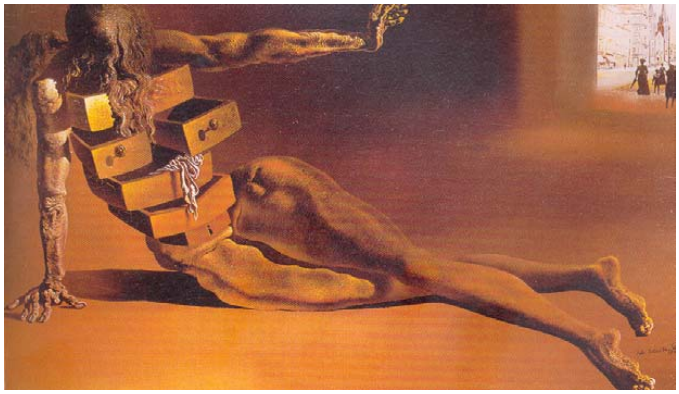
Umberto Boccioni, “Formes uniques de la continuité dans l’espace”, 1913



Issey Miyake, Outono/Inverno 1989/1990



Sonia Delaunay, projectos para vestidos, 1925



Salvador Dalí, Armário antropomórfico com gavetas, 1936



Elsa Schiaparelly, Vestido de gavetas 1936-37



Salvador Dali, Venus de Milo em bronze com gavetas, 1936.

Elsa Schiaparelli, Casaco escritório, 1936. Colocado numa cena Surrealista por Cecil Beaton



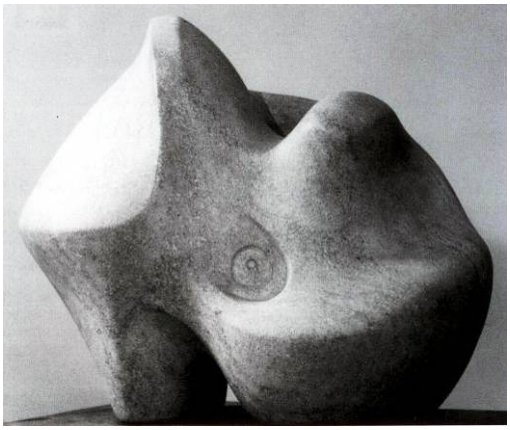
Elsa Schiaparelli, com um chapéu cabeça de leopardo, finais dos anos 30.
Elsa Schiaparelli, esboços de chapéus, entre eles chapéu-sapato, 1937



Casa Dior, inspiração Jean Cocteau com motivos de Centauros, por John Galliano, Primavera/Verão 1999
Publicidade de um fabricante de tecidos, Cassandre, 1946



Exposição internacional do Surrealismo, Paris, 1938. Manequim de Salvador Dali, fotografado por Man Ray
Vestido de Silvano Malta, 1984



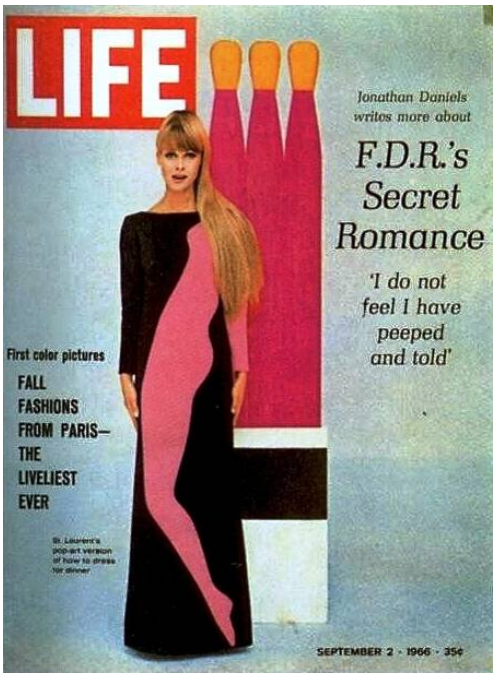
Henri Moore, Carving. 1934. Londres.



Issey Miyake, printemps-été 1985.



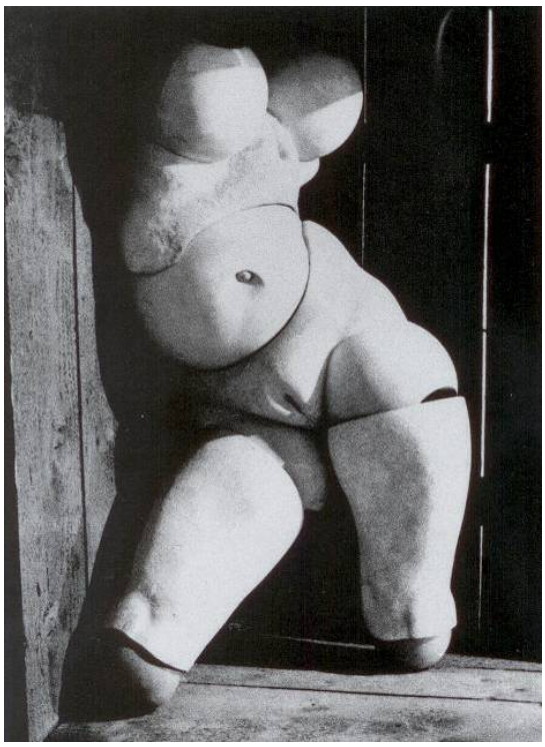
René Magritte, “Les jours gigantesques”, 1928



Yves Saint Laurent, “Les robes Pop Art”, 2 Setembro 1966



Thierry Mugler. Colecção Alta-costura Outono/inverno 1997-1998.
Alexander Archipenko. Standing Figure, 1916.



Hans Bellmer, “Sem Titulo”, 1937



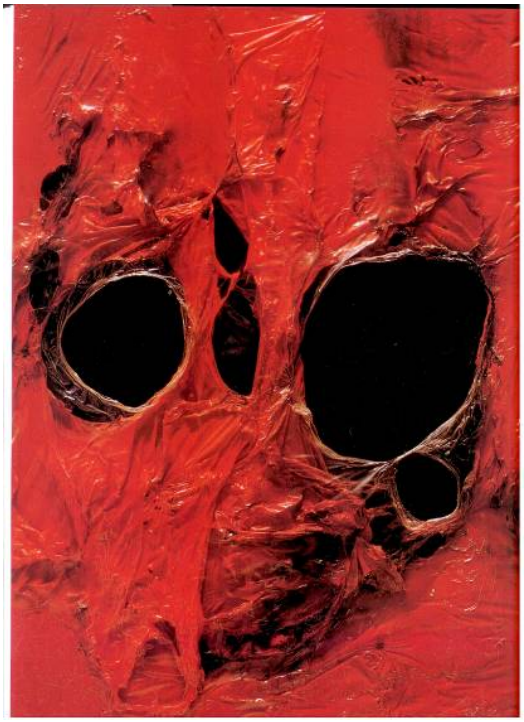
Comme des Garçons, Primavera/ Verão 1997



Barry De Va, “Continuous and related activities: Discontined by the Act of Dropping”, 1967



Jean-Charles de Castelbajac, “Pense à nid” , Inverno 1991/1992



Alberto Burry, « Rosse PIostka 5 », 1962, détail.
Rome, collection particulière.



Martine Sitbon. Hiver 1997.



Pierre Soulages, « Peinture », Abril 1985



Issey Miyake, Verão 1996



René Magritte, « La Philosophie dans le boudoir », 1948



Jean Paul Gaultier, Primavera/Verão 1993



Escultura de Ruben Toledo e vestido Isabel Toledo, 1998



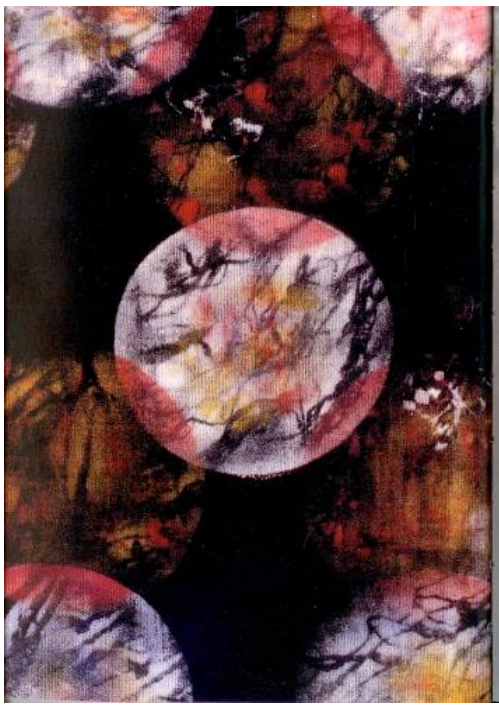
Yohji Yamamoto, Primavera/Verão 1986



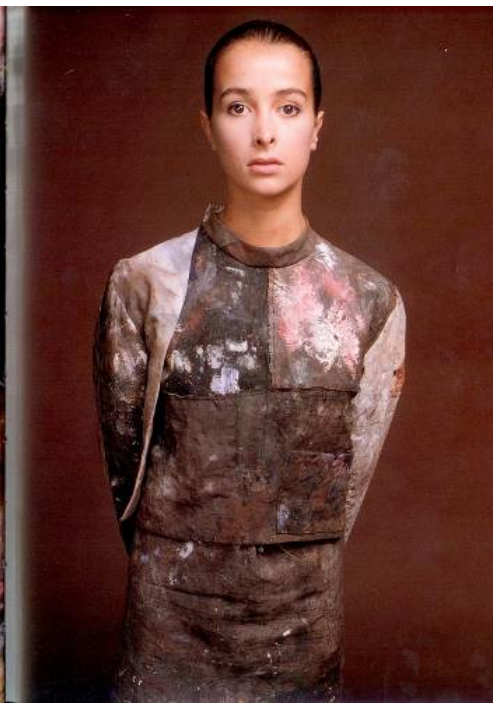
Jean-Charles Blais, sem titulo, 1997



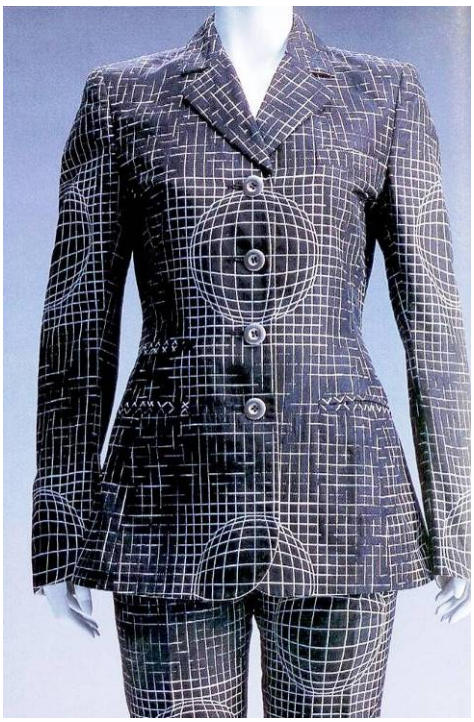
Junia Watnable,



Liudmila Maiakovskaia, Estampado textil, 1927



Adeline André, “Tailleur Garouste à trois emanchures”, 1983



Masahiro Hakagawa, Outono/Inverno 1995
Harry Gordon, “Poster Dress”, 1968



Anónimo, 1965



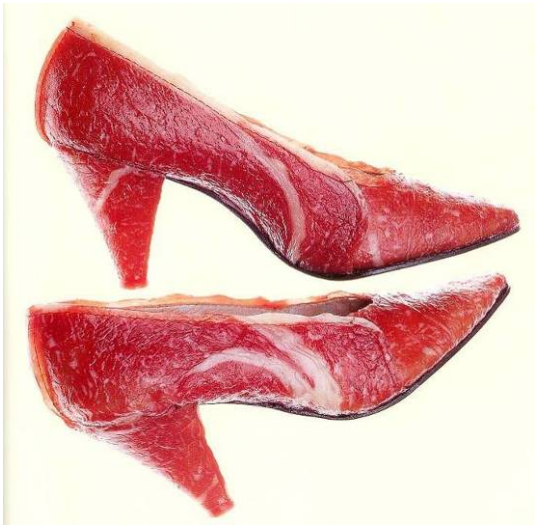
Do-Hu Suh, “Some/One”, 2001



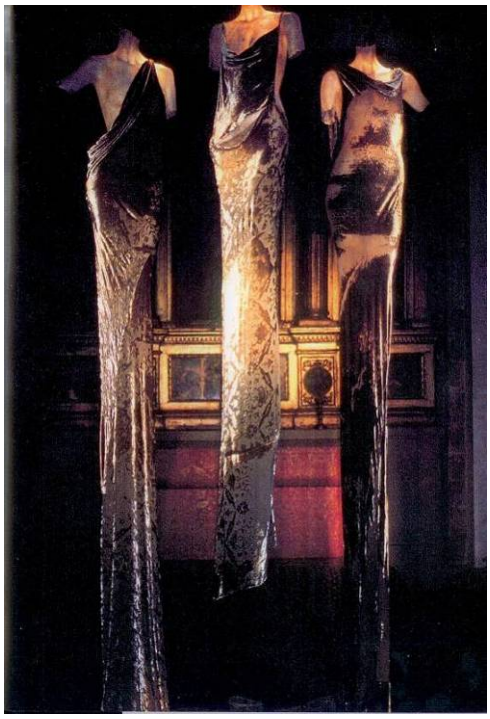
Paco Rabanne, 1967



Jana Sterbak, “Vanitas”Flesh Dress for an Albinos anorectic”, 1987



Tokyo Kumagai, “Eating Shoes”, 1984



“Looking at fashion”, Bienal de Veneza 1996, Donna Karen, Museu del Bigallo



Gotscho, “Fotografia vestida 5”, 1996



Martin Margiela, “La Maison Martin Margiela: ()/4/1615)
Museu Boijmans van Beuningen

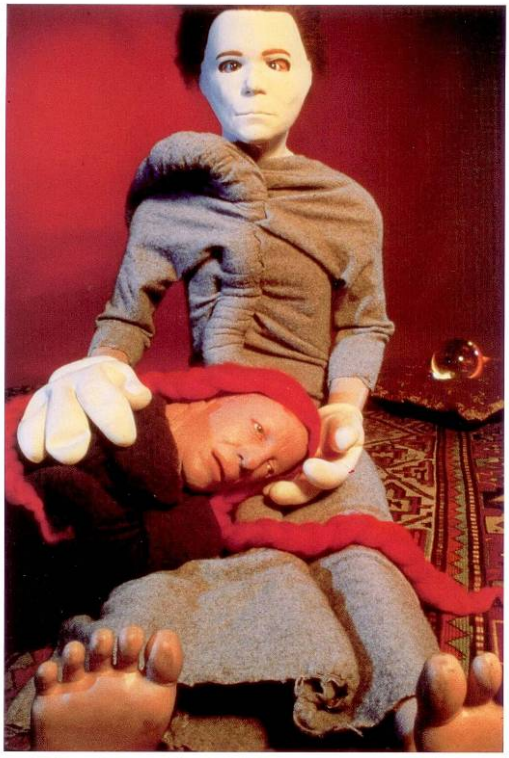


Louise Bourgeois, sem titulo, 1996



Andy Warhol, “Composite dresses”, 1975

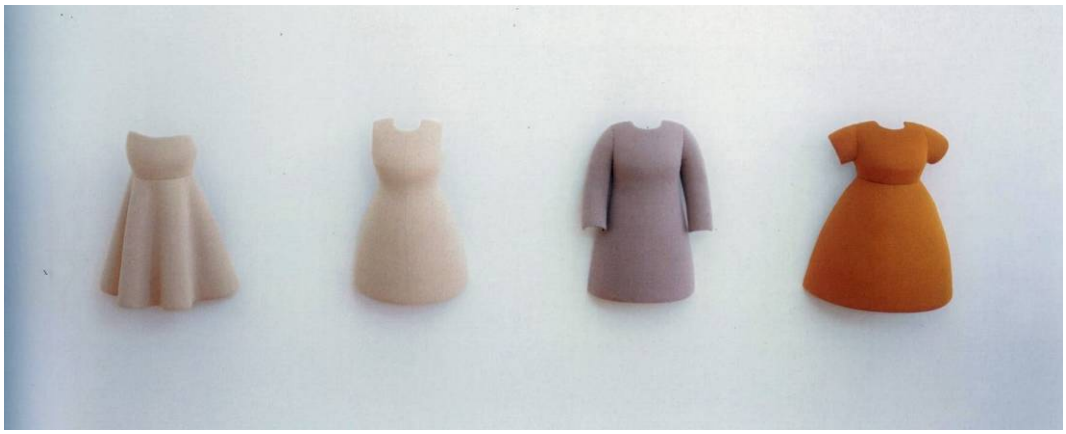
Gotscho, “Dos à dos”, Suite Dior, 1997



Cindy Sherman, sem titulo #304, 1994



Comme des Garçons,
Outono/inverno, 1994



Wiebke, Siem, “Work Group – Dresses”, 1991/1994



Richard Burbridge, “Another Magazine”, Outono/Inverno 2001/2002



Stephan Willats, Série “Multiple Clothes”, 1992



Isabelle Jousset, “Ma petit garde-robe”, 1995



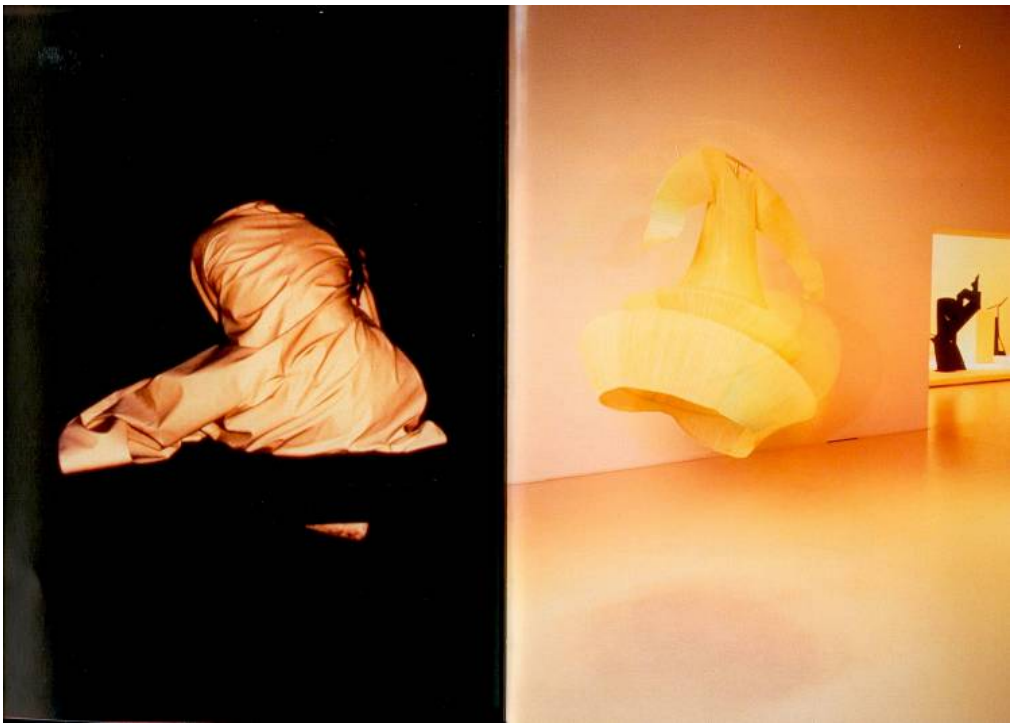
Franz Erhard Walther, “Gelbmodellierung”, 1980/1981



Javier Perez, “Rester à l’interieur”, 1995



Jana Sterback, « Vanitas Flesh Dress for an Albinos Anorexic



Marie-Ange Guileminot, “Le Manteau de lumière », 1995

Issey Miyake, « Minarete », Primavera/ Verão 1995



Issey Miyake, Energieen Exhibition, 1990



Bojan Sarcevic, “Workers Favoutite Clothes worn While S/He Worked”, 1999/2000



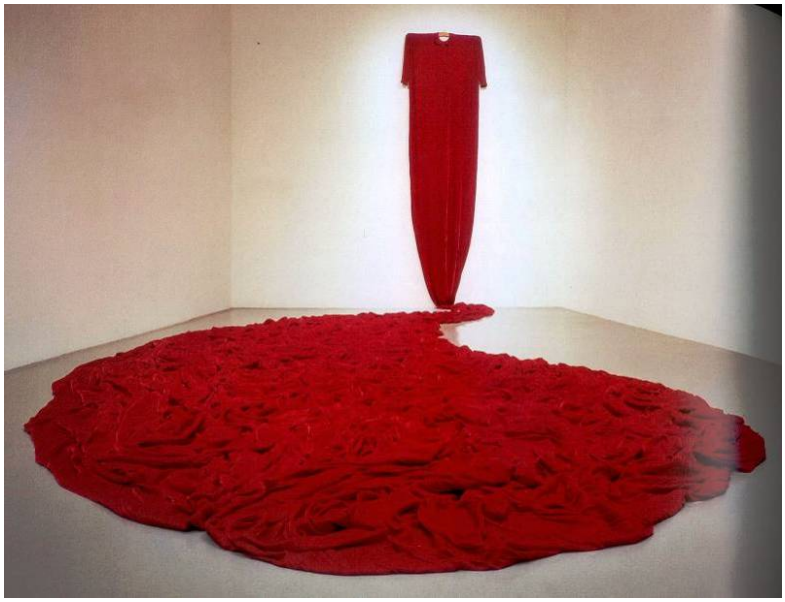
Michiko Koshino, Vestido insufável, 1990



Viktor & Rolf



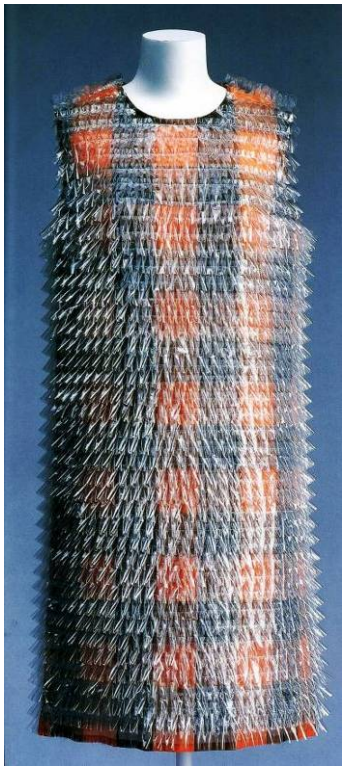
Yohji Yamamoto, colete e saia, Outono/inveno 1991



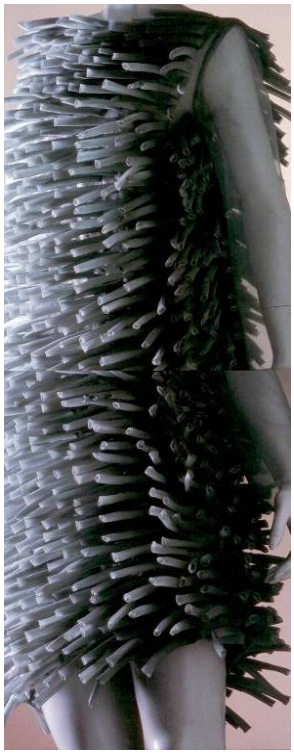
Beverly Semmes, “Red Dress” 1992



Jan Fabre, Wall of the Ascending Angels, 1993



Junia Watanabe, Primavera/Verão 2000



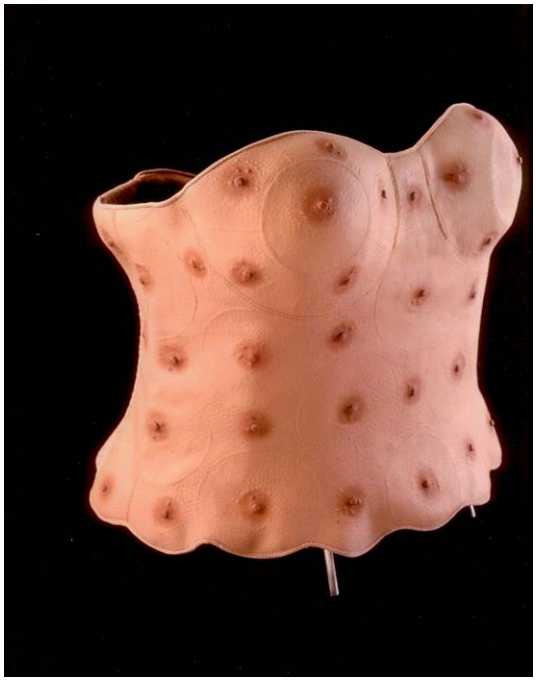
Maurizio Galante, Vestido, Primavera/Verão 1992



Rei Kawakubo / Comme des Garçons
Primavera/Verão 1998



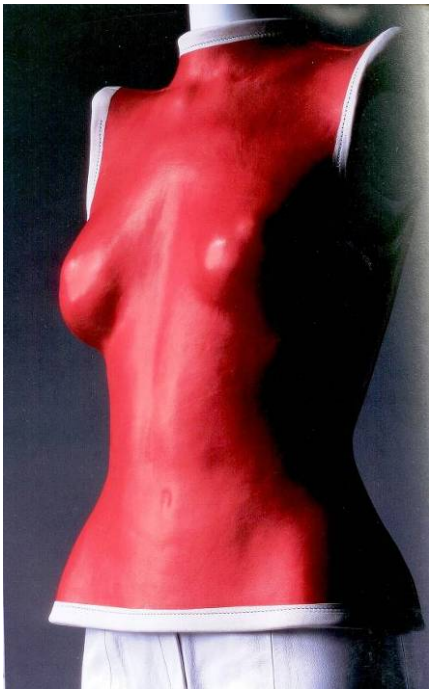
Hussein Chalayan, corpete, Outono/Inverno 1995



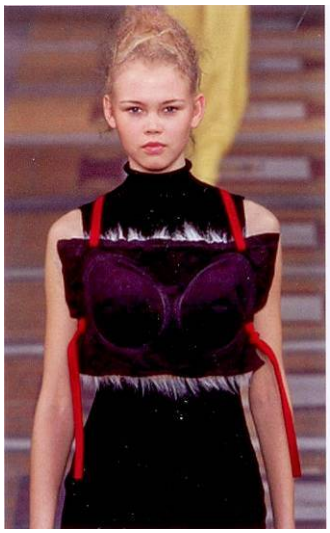
Nicola Constantino, “Peleteria”, 2000



Issey Miyake, Corpete, Outono/inverno 1980



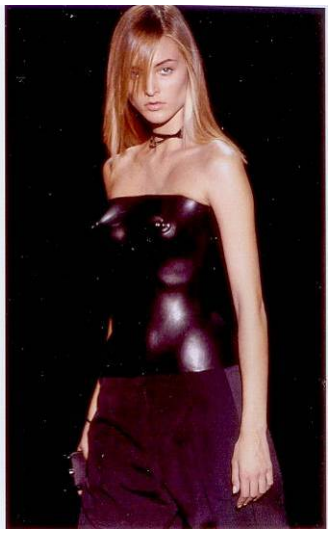
Alexander McQueen, Corpete, Outono/Inverno 1999



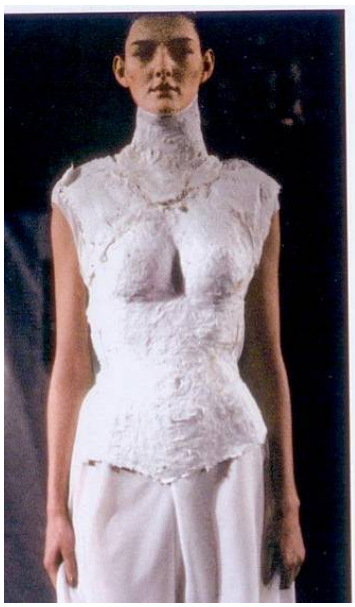
Issey Miyake, 2000



YSL, 1968



YSL, 2001



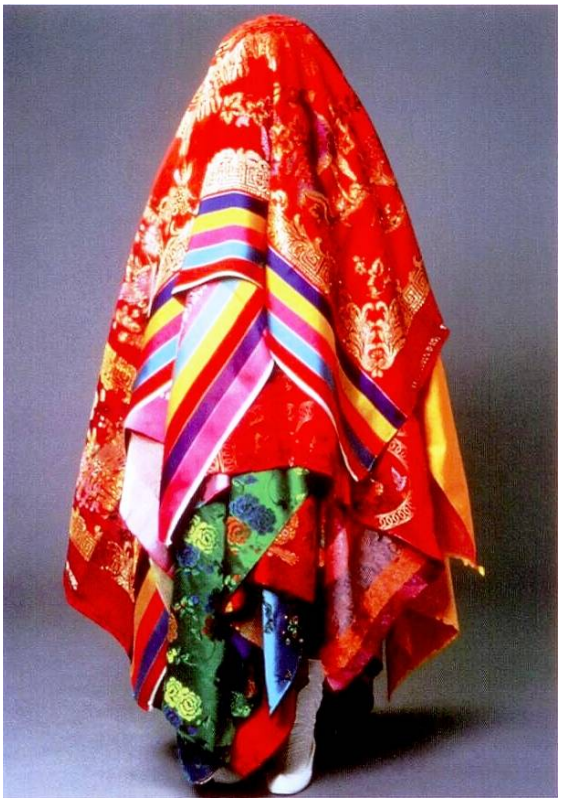
Alexander McQueen, 1994



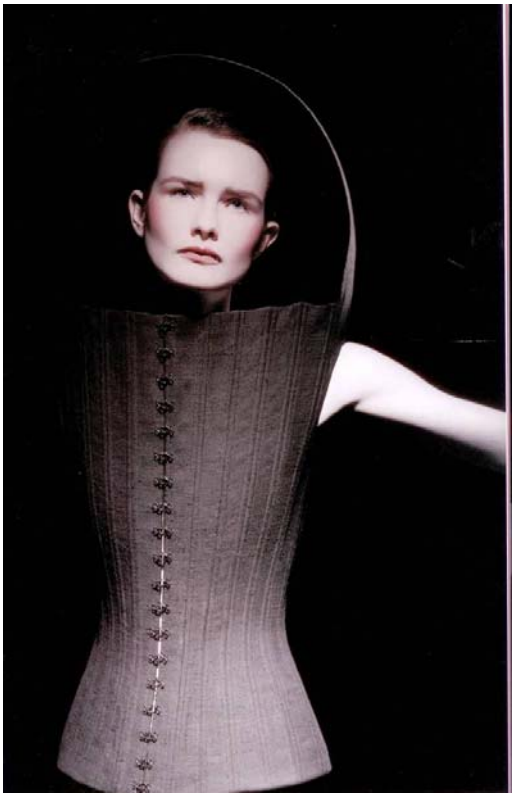
Thierry Mugler, 1995



Hussein Chalayan, 1995



Kimsooja, “Encounter – Looking Into Sewing”, 1998/200



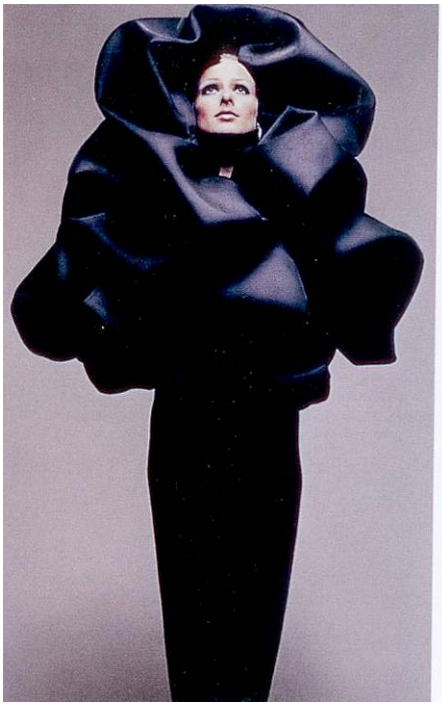
Olivier Theyskens, Top-corpete “Visionário”, 2000



Charles LeDray, “Charles”, 1995

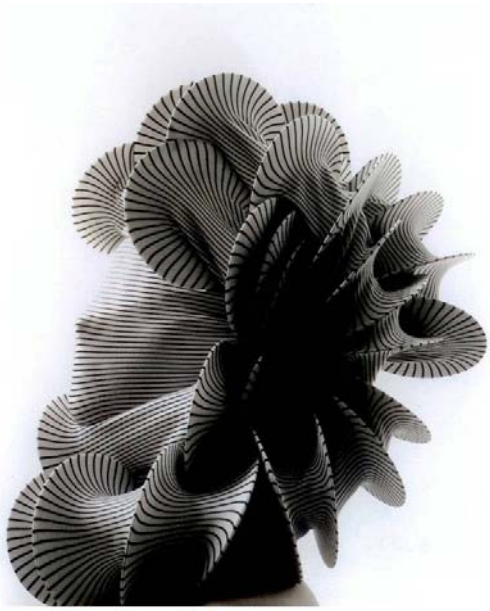


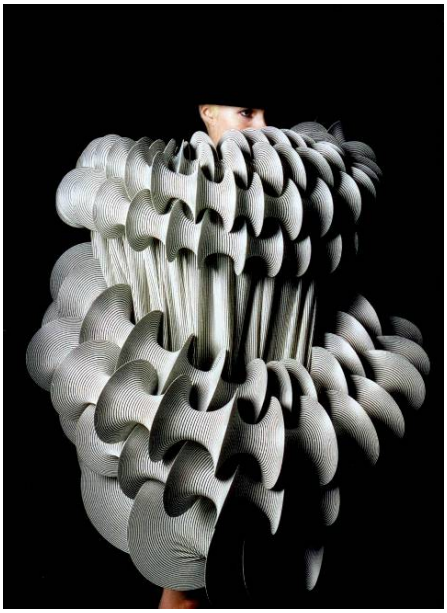
Yinka Shonibare, “Three Graces”, 2001





Cristobal Balenciaga, , Outono/Inverno 1967 Olivier Theyskens, Outono/Inverno 1999

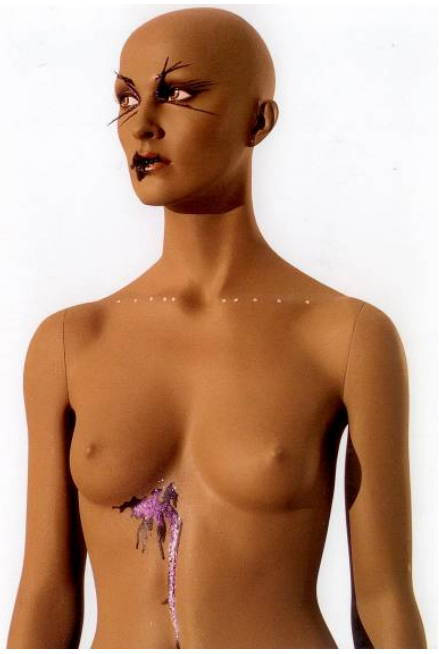




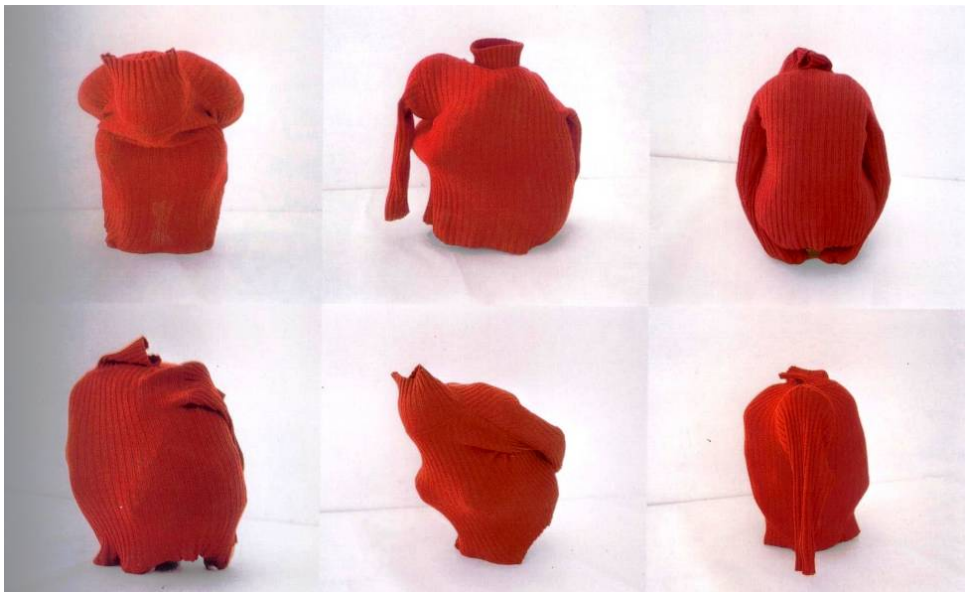
Rowan Mersh, Serie “Tumores Externos” e Parte 3



Shinichiro Arakawa, “Robe-tableau”,
Fred Sathal 1999



Frontiére anonyme / Erosion /
Welcome on the Limpid Earth, 1997



Erwin Wurm, sem titulo, 2000



"Issey Miyake Spectacle Bodyworks Exhibition", 1983



E. V. Day, "Bombshell", 1999

3. Fundamentação

a. Breves pressupostos teóricos

> *"Discutir a arte na contemporaneidade é preciso fazer uma menção ao conceito de "apropriação", destacando que este se apresenta de diferentes maneiras. (…)*
>
> *Na Arte Contemporânea as linguagens hibridizam-se misturam-se, uma emprestando, ou melhor, apropriando-se da outra para a realização de obras de carácter híbrido. (…)*
>
> *Contudo as obras originárias destes híbridos acabam resultando no que podemos chamar de interfaces artísticas."* (Mendes, n/d)[57]

É partindo deste pressuposto – interface artística – que a criação se coloca por si só, podendo ser desenvolvida em qualquer meio ou matéria, utilizando qualquer linguagem e partindo de qualquer conceito. Esta miscigenação é reflexo da própria sociedade contemporânea, rompendo as fronteiras actuais e levando-nos a novos mundos e a novas esferas de criação.

As linguagens misturam-se, apropriam-se e complementam-se nas suas características, quebrando com categorias pré-estabelecidas e conformistas com definições mais ou menos históricas.

> *"O desenvolvimento do híbrido moda/performance faz surgir no mínimo algumas questões pertinentes e interessantes. Nas palavras da própria Duggan as questões podem ser: "Trata-se de um desfile ou um evento? É um vestido ou uma escultura? Isto é uma butique ou uma galeria de arte?"* (Duggan, 2002)[58]

Quando se utiliza o termo "peça de vestuário", refere-se a estruturas habitáveis, usáveis, vestíveis, não obrigatoriamente à utilidade das mesmas.

> *"El cuerpo es el interior de la vestimenta, su "contenido" y soporte, mientras que la vestimenta, que lo cubre una segunda piel o primera casa, se transforma en su primer espacio de contención y, también, de significación en el ámbito público."* (Saltzman, 2004)[59]

É com este pressuposto que o interface criado entre a Moda e Escultura se apresenta – estas estruturas habitáveis podem ser criadas para a dimensão humana, para a sua

[57] **Mendes**, n/d
[58] "O maior espetáculo da Terra: os desfiles de moda contemporâneos e sua relação com a arte performática", p. 4, **Ginger Gregg Duggan**, Fashion Theory: a revista da moda, corpo e cultura, São Paulo: Anhembi-Morumbi/Berg, 2002, v. 1, n. 2, p. 3-30, jun. 2002. Edição especial Moda e performance, 2002
[59] "Curso de Desenho de Indumentária e Têxtil", **Andréa Saltzman**, Universidade de Buenos Aires, 2004

extrapolação, para a sua ampliação localizada ou até para a sua anulação, obtendo-se diferentes abordagens mais ou menos próximas das artes plásticas, da arquitectura, das artes cénicas.

> *"(…) Oskar Schlemmer constrói as relações do homem com o espaço revelando o corpo como um organismo técnico provido, como afirma AGRA (2003, p.174), de "leis de movimentação do corpo no espaço (rotação, direção e intersecção do espaço)". Nesta proposta, Oskar Schlemmer resgata as idéias de Piet Mondrian quanto à estrutura vertical/horizontal e a de Wassili Kandinski com as formas puras; estas aproximações levam às experimentações e reflexões onde o espaço cênico apresenta a horizontal que acolhe a forma da figura humana na vertical e assim revela e instala os movimentos. A partir da assimilação das relações estereométricas que acontecem no espaço abstrato, o homem é transformado."* (Paraquai e Carvalho, n/d)[60]

A subjectividade inerente a cada artista, a multiplicidade das experiências espaciais vividas por eles, os conceitos tratados assim como a articulação destes elementos, apresenta diversas possibilidades de abordagem à experimentação de diversos mecanismos, volumetrias e experiências espaciais hibridas e sensoriais.

Neste mundo global e globalizante, em que há uma grande vontade de conhecimento de realidades longínquas e de grande desconhecimento do que está próximo, a Moda/vestuário permite a transferência de imagens para estruturas habitáveis, nem sempre funcionais, que comunicam e que permitem experiências únicas e pessoais, pois passam a ser parte integrante do que o "habitante" dessa estrutura pretende transmitir.

> *"(…) la moda se inclina progresivamente a una experimentación no forzosamente funcionalizada, que se define cada vez más por su indiferencia funcional, por la autonomía que caracteriza al arte. La moda sirve de refugio para la energía onírica de una sociedad, muestra una época y un sentir colectivo por encima de su aparente superficialidad. Interpreta el momento, pero también lo decodifica."* (Deas, 1990)[61]

[60] "Experiências espaciais e o vestir híbrido", **Luisa Paraquai** e **Agda Carvalho**, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, n/d

[61] "Tipos y costumbres de la nueva granada", **Malcom Deas**, Revista Credencial Historia. Edición 1 de 1990. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República

b. Dois "estudos de caso"

i. Artista plástica – Rebecca Horn

Alemã, nasceu em 1944, começou os estudos artísticos na Escola Superior de Artes Figurativas de Hamburgo, onde entrou em contacto com o cinema. Desde cedo compreendeu que o desenho era uma forma de comunicar sem barreiras – *"We could not speak German. Germans were hated. We had to learn French and English. We were always travelling somewhere else, speaking something else. But I had a Romanian governess who taught me how to draw. I did not have to draw in German or French or English. I could just draw."* (Winterson, 2005)[62]. Numa Alemanha da pós-guerra, em que o trauma do nazismo e do genocídio judeu complexava os alemães, Rebecca Horn desenhava para não ser conotada com o país que levou à destruição a Europa.

Aos 20 anos foi estudar para Barcelona onde começou a trabalhar com fibra de vidro sem protecção, provocando-lhe um envenenamento. Esteve internada durante um ano, quase sempre deitada e com grandes dificuldades em se movimentar, sentindo-se muito sozinha, pois os seus pais morreram. É nesta altura que Rebecca Horn se dedica a desenhar com lápis de cor (o seu meio preferido para desenhar) e a realizar esculturas que possa fazer nestas condições – utiliza materiais suaves (tecidos e madeira de balsa), agulha e linha para fazer as suas primeiras peças com estranhas extensões – *"I began to produce my first body-sculptures. I could sew lying in bed." Her goal then was to quash her "loneliness by communicating through bodily forms."* (Winterson, 2005)[63]

Rebecca Horn viveu em diversos locais, de acordo com as diferentes encomendas que lhe eram feitas para realizar peças – Paris, Berlim, Maiorca, Nova Iorque (onde viveu até 1982) e Barcelona. Em 1989 voltou para Berlim onde começou a sua actividade como docente na Escola Superior de Artes de Berlim.

Com a Rebecca Horn tudo começa com o desenho: *"Making sketches with colored pencils is still my favorite pastime." It is exciting to see the drawings alongside the fully realized work, and it is wonderful to see her latest "bodyworks", drawings on paper that spans the height and reach of her own body."* (Winterson, 2005)[64]

A forma de Rebecca Horn ver *"is to go past the sensible, obvious arrangements of objects and people, and rearrange them in a way that is not obvious at all."* (Winterson, 2005)[65], oferecendo o paradoxo do reconhecimento e da surpresa.

As extensões corporais de Rebecca Horn *"expandem os limites territoriais físicos do corpo e manifestam um acontecimento intelectual, subjectivo e enigmático."* (Paraguai e Carvalho, 2007)[66]

[62] **Jeanett Winterson**, The Guardian, 23 May 2005
[63] **Jeanett Winterson**, The Guardian, 23 May 2005
[64] **Jeanett Winterson**, The Guardian, 23 May 2005
[65] **Jeanett Winterson**, The Guardian, 23 May 2005

Rebecca Horn desenvolve os seus trabalhos que "*tratam das articulações do corpo-em-ação, especificamente da relação espacial do corpo e do espaço mediado por elementos que dialogam com a condição do vestir. (…) Rebecca Horn que extrapola a ocupação espacial e vivencial do corpo com os elementos que interferem na estrutura corporal enquanto dialogam com o espaço."* (Paraguai e Carvalho, 2007)[67]

Os trabalhos que Rebecca Horn tem desenvolvido ao longo de mais de 3 décadas são marcadamente realizados por uma mulher que iniciou o seu trabalho nos anos 60, ainda muito "masculinizados" na sua produção. Duma forma geral, as mulheres artistas dos anos 60 começam por utilizar meios inovadores e diferentes para se expressarem artisticamente – performance, body art, vídeo.

> *"La mujer artista, a través de este proceso analizador, desconstructivo, trabaja la estrategia de las dobleces, revirtiendo los signos de la dominación por medio de la ironía. La ironía marcará casi todos los trabajos de estas mujeres en la década de los ochenta. La mayoría de estas mujeres utilizará pues el lenguaje dominante existente, pero contradiciéndolo a través de la ironía."* (Fernandez, s/d)[68]

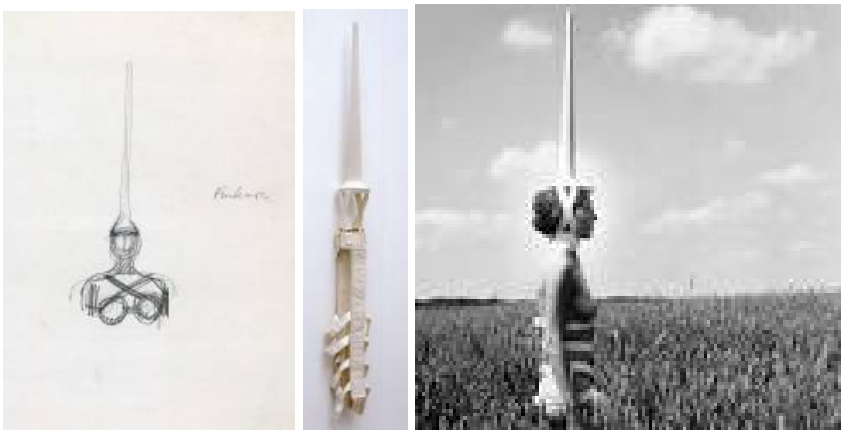
Os seus primeiros trabalhos – "body-extensions" – demonstram um factor protector, mas ao mesmo tempo revelador, pois o espectador consegue encontrar o que está no interior, ao mesmo tempo que explora o equilíbrio entre o corpo e o espaço.

É desta forma que o corpo apresentado por Rebecca Horn descobre outras dimensões, transgride com o espaço e com o acto de vestir, pois as peças colocam-se no corpo como próteses que criam extensões ou prolongamentos do corpo, tornando evidentes determinados aspectos e características dele próprio, apresentando-se como esculturas. "As potencialidades do corpo são assim apresentadas pela matéria, em conexões subjetivas com o espaço ocupado." (Paraguai e Carvalho, 2007)[69]



Arm Extentions (1968)

[66] Espaços sensoriais híbridos de experimentação", **Luisa Paraguai**, Universidade de Sorocaba, e **Agda Carvalho**, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 16° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas 2007, Florianópolis **Jeanett Winterson**, The Guardian, 23 May 2005
[67] Espaços sensoriais híbridos de experimentação", **Luisa Paraguai**, Universidade de Sorocaba, e **Agda Carvalho**, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 16° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas 2007, Florianópolis **Jeanett Winterson**, The Guardian, 23 May 2005
[68] "Arte, feminismo y posmodernidad: apuntes de lo que viene", **Marián López Fernandez**, s/d
[69] Espaços sensoriais híbridos de experimentação", **Luisa Paraguai**, Universidade de Sorocaba, e **Agda Carvalho**, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 16° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas 2007, Florianópolis **Jeanett Winterson**, The Guardian, 23 May 2005





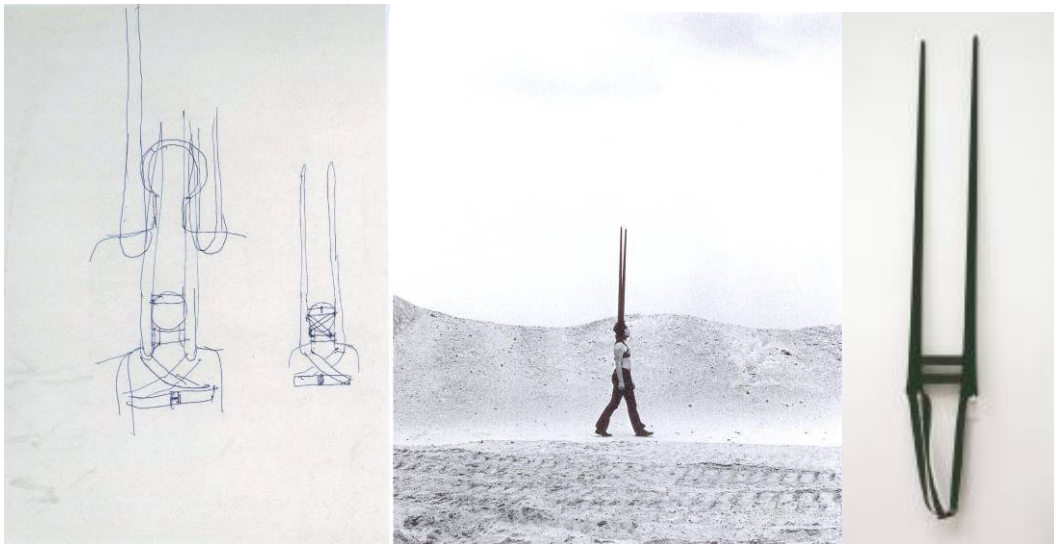
"Unicorn" (1968/69)

"Unicorn" foi um trabalho realizado nos finais dos anos 60 início dos anos 70 – *"A cross between performance and installation, it is ridiculous and sublime."* (Winterson, 2005)[70]

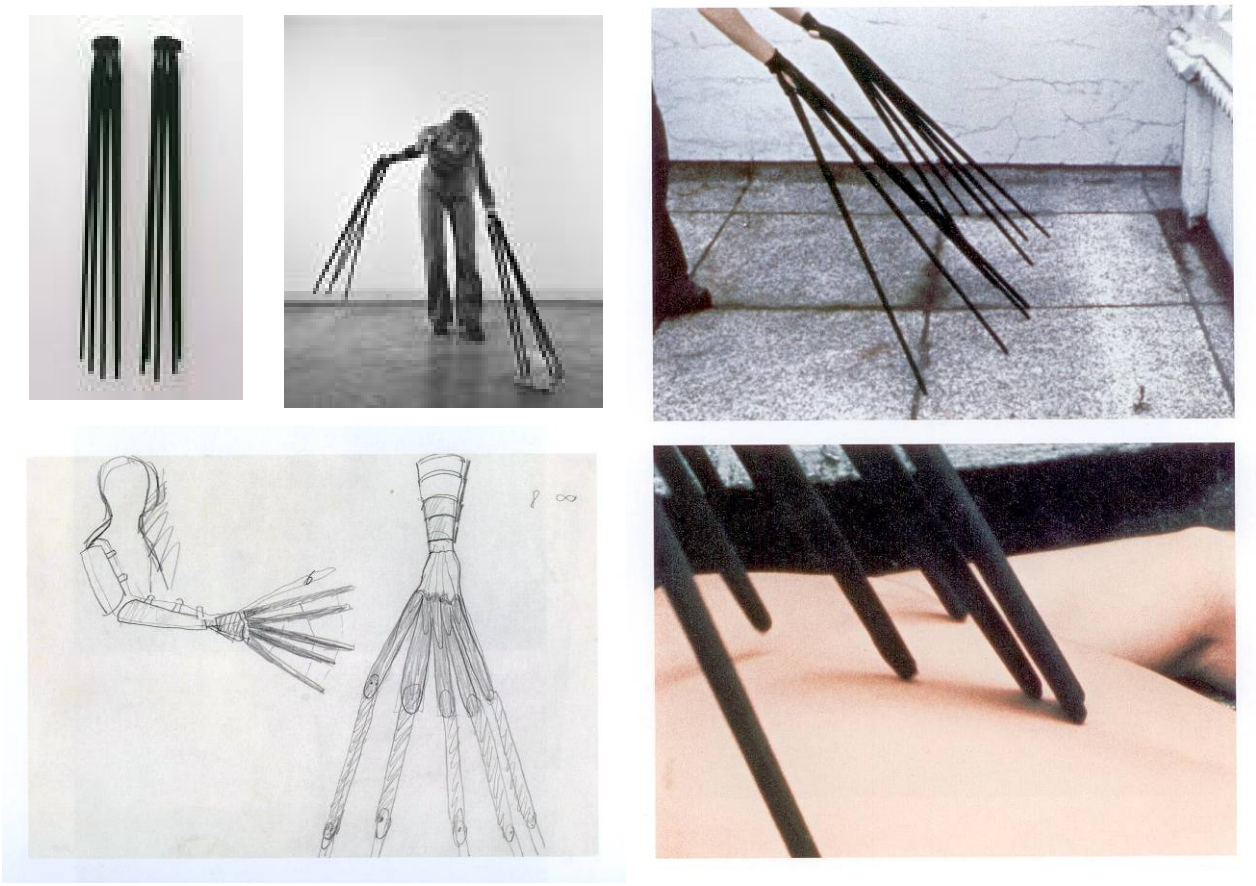
[70] **Jeanett Winterson**, The Guardian, 23 May 2005



Overflowing Blood Machine (1970)



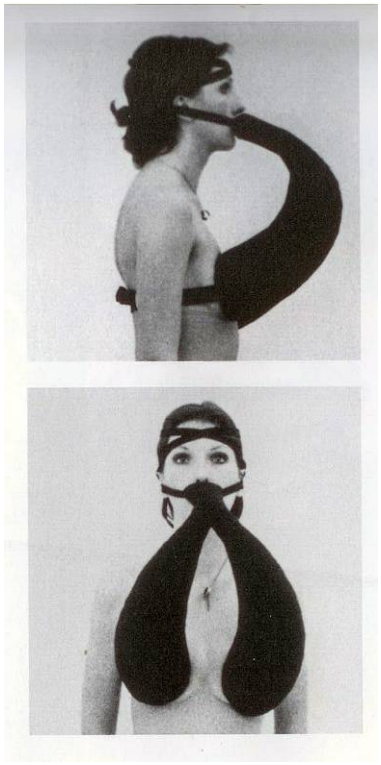
Moveable Shoulder Extensions (1971)



“Finger Gloves” (1972) é uma peça de performance que é usada como luvas, mas as formas dos dedos estendem-se em balsa e tecido, permitindo tocar em locais para além da dimensão normal das mãos, permitindo ver o que se toca, dando a ilusão que está a tocar o que as extensões tocam.



‘‘Scratching Both Wall at Once” (1974/75) é uma peça criada a partir da “Finger Gloves”, com o propósito de ser utilizado numa performance destinada a um espaço específico, para o qual o comprimento das extensões dos dedos está calculado para tocar nas paredes.

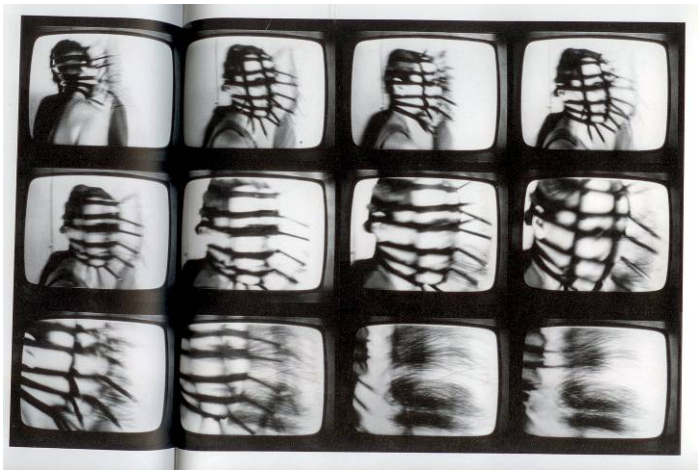


Cornucópia, 1970









"Pencil Mask" (1972) é uma peça de extensão do corpo constituída por várias tiras – 6 na horizontal e 3 na vertical, que são intersectadas com um lápis fixo. Quando a utilizadora se coloca muito próximo duma parede, esta regista através dos lápis o seu movimento.

As penas continuaram a ser um elemento constante nas peças durante os anos 70 e 80. Estas peças funcionam como uma máscara ou leques para cobrir ou aprisionar o corpo, ou enrolam a figura formando um casulo algumas delas feitas para filmes realizados por Rebecca Horn.

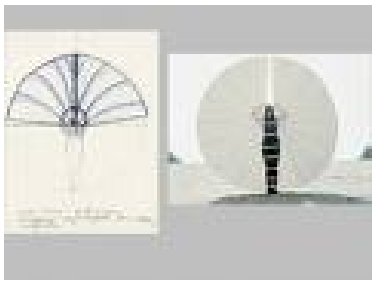


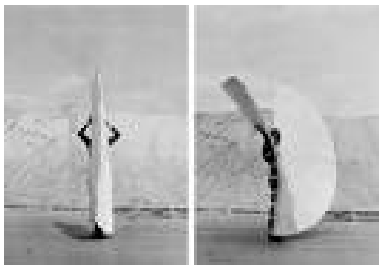
"Black Cockfeather" (1971)



"Cockatoo Mask" (1973)







"Mechanical Body Fan" (1973/74)



"The Feathered Prision Fan" (1978), feita para o filme "Die Eintanzer" (1978), de Rebecca Horn

No início dos anos 80 começa a realizar instalações-máquinas que vão gradualmente tomando uma forma própria, apropriando-se das extensões do corpo humano e tornam-se formas de vida inteligentes.

Em todo o seu percurso artístico, a obra de Rebecca Horn foi uma das que mais se envolveu com o desenvolvimento de mecanismos – nas peças, nas instalações, nas performances, nos filmes – *"a menudo para metaforizar, e incluso para sustituir, al cuerpo humano, pero también para suplantar el propio proceso creativo y productivo del artista."* (Paz, 2000)[71]

Algumas das peças criadas reagem com a aproximação das pessoas através da activação dos infra-vermelhos, outras têm movimentos aleatórios – objectos inanimados que se erguem e se activam, entrando em descanso outra vez, criando um movimento ritmado de movimento e descanso, segundo Rebecca Horn *"They are more than objects. These are not cars or washing machines. They rest, they reflect, they wait."* (Winterson, 2005)[72]

Os seus trabalhos mais recentes trabalham com o espaço, cortando-o com reflexos de espelhos, luzes e música, com objectos feitos propositadamente para estas instalações que em conjunto constroem esculturas cinéticas que *"are liberated from their defined materiality and continuously transposed into ever-changing metaphors touching on mythical, historical, literary and spiritual imagery."* (Horn, Jul/2009)[73]

A forma como Rebecca Horn usa o movimento e o som a partir dos anos 90, é um factor de grande diferenciação em relação aos outros artistas contemporâneos. Os seus trabalhos são dramáticos e teatrais, mas também poéticos, pois atingem os observadores/intervenienetes simultaneamente em diversos níveis – um nível mais

[71] "Rebecca Horn - Luna Alta, Obras Fundamentales del Arte Del Siglo XX", **Marga Paz**, 29/11/2000
[72] **Jeanett Winterson**, The Guardian, 23 May 2005
[73] Site oficial Rebecca Horn, http://www.rebecca-horn.de/pages/biography.html

terreno, um nível literário, um nível transcendente e mítico e ligado ao imaginário espiritual.

> *"A leitura das poéticas de Oskar Schlemmer, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Rebecca Horn explicita a construção de um corpo sensório que só se estabelece na relação com o espaço e aproxima-se de forma consistente com as possibilidades de elaboração da espacialidade híbrida, característica das tecnologias móveis. Tem-se uma situação espacial peculiar e o que parece caracterizar esta condição dimensional é a simultaneidade de movimentação e circulação do usuário entre o presencial e o remoto, entre o físico e o digital, que termina por gerar um corpo atravessado por fluxos de informação; um corpo que ora se estende e projecta-se por meio do acesso remoto. Aponta-se assim com este texto a possibilidade das tecnologias móveis serem desvendadas como propostas estéticas que potencializam o corpo na sua condição matérica."* (Paraguai e Carvalho, 2007)[74]

[74] Espaços sensoriais híbridos de experimentação", **Luisa Paraguai**, Universidade de Sorocaba, e **Agda Carvalho**, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, 16° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas 2007, Florianópolis

ii. Criador de Moda – Viktor & Rolf

O caso aqui apresentado, Viktor Horsting e Rolf Snoeren – VIktor & Rolf, é uma dupla que se formou em 1993. Nascidos em 1969 na Holanda, conheceram-se na Arnhem Academy of Art, onde ambos eram estudantes de Design de Moda.

Depois da formação mudaram-se para Paris, apresentaram a sua primeira colecção no Salon Européen dês Jeunes Stylists, em Paris onde ganharam 3 prémios e no Festival d'Hyeres, em 1993, onde ganharam o 1º prémio. Enquanto trabalhavam para outras marcas (Maison Martin Margiella), desenvolveram varias peças que apresentavam em circuitos artísticos.

Em 1998, apresentam uma colecção não autorizada e "underground" na semana de Moda em Paris, atraindo imensa imprensa.

Começaram a sua actividade na alta-costura com uma colecção no Outono de 1999, que foi considerada a colecção mais "quente" de alta-costura – uma única modelo usava 9 camadas de roupa – a sua inteira colecção, que estava escondida e que ia sendo mostrada conforme as camadas eram retiradas.

O seu trabalho foi considerado tão pouco usual e impressionante, que o Groninger Museum expôs os seus trabalhos de 1998 a 2000.

Sempre com uma abordagem conceptual a nível do design, esta dupla foi misturando ideias extremas e fantásticas com uma "alta-moda" cheia de "glamour".

Tendo inicialmente desenvolvido uma linha de vestuário com qualidades museológicas mas "não-vestíveis", Victor & Rolf tem vindo a adoptar uma via mais comercial para as suas criações – linha de homem "Monsieur", acessórios e adereços de moda, lingerie.

No entanto, continuam a manter uma actividade muito criativa e não ligada aos circuitos comerciais de moda – foram curadores de várias exposições e desenharam figurinos para diversas peças de teatro.

Segundo a dupla, "For us, fashion is an antidote to reality.", é o que está patente nas características e nos elementos de design usados nas suas peças de vestuário – sobreposição de camadas, distorção, exagero e repetição de elementos clássicos (camisas com 10 camadas de colarinhos, vestidos invertidos e do avesso).

Dada a qualidade e inovação que sempre esteve presente nas suas criações, o Museu de Moda de Paris apresentou uma retrospectiva de 10 anos do seu trabalho em 2003.

Em 2008, na exposição "The house of Viktor & Rolf", na Barbican Art Gallery, foram apresentados os momentos mais importantes e decisivos da dupla.

Os seus desfiles de moda são verdadeiros espectáculos, pois são eventos conceptuais únicos com propósitos críticos relativamente a aspectos da sociedade e comentários ao mundo em que se vive actualmente.

> *"Viktor & Rolf, the brilliant Dutch conceptualists, have always tried to put art and fashion back together. (…) They remain inexorably idealist about the nexus between art and fashion; they do not assume the bifurcated world, but choose to function on the axiom that art and fashion are similar if not identical impulses. The candour, criticality, and originality of their work begin in a principle of synthesis and harmony."* (Martin, 1999)[75]

Provavelmente devido à sua formação, está intrínseco no seu trabalho que os princípios-base das artes visuais também têm que estar presentes nas suas criações. Existe uma busca constante destes princípios tanto nos conceitos e ideias como nas peças concretizadas, o que resulta em trabalhos finais de grande contemporaneidade visual.

A sua instalação "Launch", em 1996, na Torch Gallery, em Amsterdão, identifica Viktor & Rolf com a toda a abrangência da moda. Com a instalação do cubo branco, há a percepção da proximidade da moda e da arte, projectando-nos para os trabalhos construtivistas do início do século e os movimentos abstraccionistas que daí surgiram. É nesta exposição que Viktor & Rolf mostram todo o processo criativo e construtivo da moda – desenho, modelação ao vivo, fotografia e desfile, em que o objectivo é mostrar não só o processo, mas a unidade e unicidade da moda, a sua visão integradora e o seu empenho criativo. A compactação de todos os elementos e toda a diversidade que existe no processo criativo, é colocado num único espaço e num único momento, depurando todos os elementos e conseguindo uma imagem forte e minimal da moda.

> *"Demonstrates fashion's power, its transcendence, its presence to be "art" in the awesome sense and "art" in the common sense of late twentieth-century culture."* (Richard Martin, "A note: Art & Fashion", *Fashion Theory*, Volume 3, Issue 1, pp.109–120, © 1999 Berg. United Kingdom).

As peças de roupa são criadas a partir de uma visão não convencional da arte contemporânea, usando fragmentos já existentes, colando-os segundo conceitos de design já antes referidos – sobreposição de camadas, distorção, exagero e repetição, e surgindo *"intermediate world between art and fashion on the collage aspect of their work."* (Martin, 1999)[76]

Os conceitos, as ideias e as apresentações das diversas colecções têm demonstrado as características criativas e os aspectos de busca constante que esta dupla tem procurado no binómio moda/arte.

Desde 1993 até 1998, apresentam colecções mais experimentais e muito ligadas a correntes artísticas – a colecção criada a partir do vestido branco, apresentada em 1994 para Outono Inverno 1994/95, em que este serve de matéria neutro para as diversas variações de forma; a apresentada em 1995, baseada no modernismo radical, com o "Black Square Dress"; em 1996 apresentam uma colecção feita de composições suaves e moldáveis ao corpo feitas por um vestido branco que se transforma conforme o que se pretende, por cima de um fato inteiro cinza.

[75] "A note: Art & Fashion", *Fashion Theory*, Volume 3, Issue 1, pp.109–120, **Richard Martin**, © 1999 Berg. United Kingdom
[76] "A note: Art & Fashion", *Fashion Theory*, Volume 3, Issue 1, pp.109–120, **Richard Martin**, © 1999 Berg. United Kingdom



Ready to wear S /S 2009 collection" 21 "Shalom"

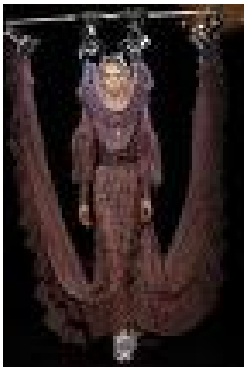
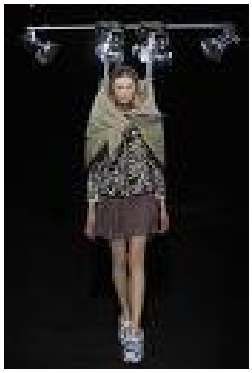




Ready to wear F /W 2008-09 collection" 21 "No"



Ready to wear S/S 2008 collection 20 "The Pierrot Collection"

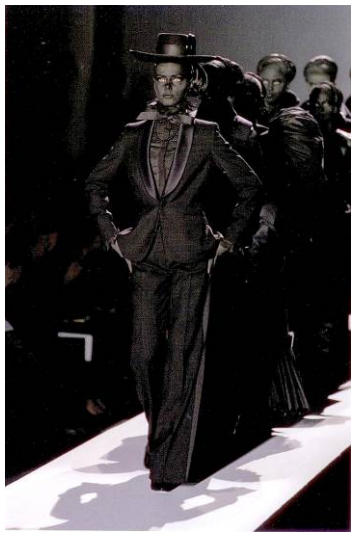
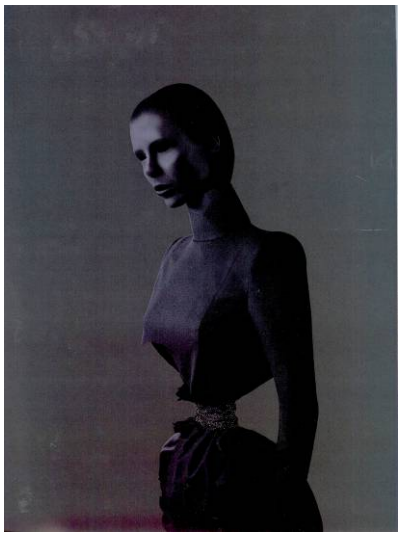

Ready to wear F/W '07-'08 collection 19 "The Fashion Show"



Ready to Wear S/S '06 collection 13
"Upside down"



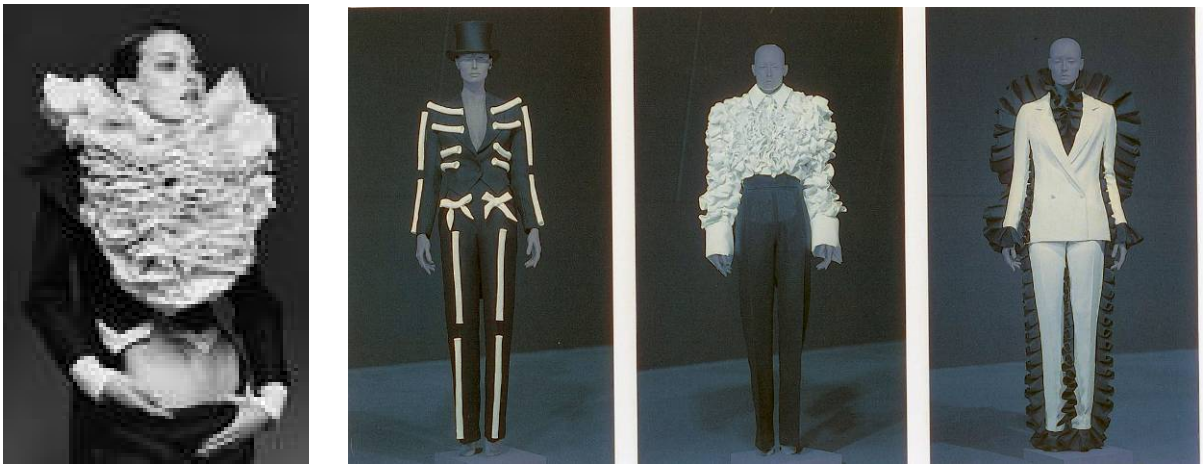
Ready to Wear F /W '03-'04 collection 7
"One Woman Show"

Ready to Wear F /W '01-'02 collection 3 "Black Hole"



Haute Couture F/W 1999-2000 “Russian Doll”



Haute Couture Summer 1999 “Blacklight”



Haute Couture Winter 1998-1999 “Atomic Bomb”

Pode-se verificar que os trabalhos desenvolvidos por Viktor & Rolf, não tiveram sempre a mesma excelência tanto na procura e como nos resultados obtidos naquele grande conceito – encontro entre a arte e a moda.

As colecções “Atomic Bomb” e Blacklight”, de 1998 são colecções apresentadas que interrogam a volumetria do corpo, expandindo-a em dimensões e direcções inusitadas, provocando um aspecto bizarro e excêntrico.

O mesmo conceito é continuado em “Russian Dolls” em 1999, mas este é obtido por camadas sucessivas de peças de vestuário que vão aumentando e cobrindo a figura duma forma que a impedem de se movimentar, numa forma mais cónica.

O “One Woman Show” em 2002, é um retomar das questões volumétricas com sobreposições e repetições exageradas de elementos constituintes das peças de vestuário, provocando também uma volumetria exagerada, principalmente no tronco, mas criando um grande ritmo visual nas peças criadas.

Entre 2003 e 2006, houve uma viragem muito acentuada para uma perspectiva comercial, tendo sido obtida a respectiva correcção para o caminho que sempre prosseguiram em “Upside down” (2006) com as peças e as pregas e machos invertidos, tendo obtido uma grande força com a colecção “The Fashion Show” (2006), em que os modelos desfilavam acompanhados por mecanismos superiores móveis que suspendiam as peças de roupa, num espectáculo performativo excepcional.

A colecção “No” de 2007 é provavelmente a mais intensa e agressiva a nível da transmissão de mensagens, pois são escritas e não deixam lugar a dúvidas. As palavras “No” e “Dream”, aparecem com muita força no desfile e transmitem o conceito dos seus criadores – *“We want to celebrate life as the world of your dreams. Our message is aimed at everybody who is attracted by this dream world. We believe in ambivalence, in glamour, in hope and in beauty.”* (Viktor-Rolf.Jul/2009)[77]

[77] Site oficial: www.viktor-rolf.com/_en/_ww/flowerbomb.htm

4. Desenvolvimento processual e metodológico

"DESIGN DE PESQUISA – Os Lírios

Quando, na Primavera, os lírios (Iris Germanico, para os entendidos) começam a aparecer, ainda envoltos numa espécie de papel muito fino, antes de as suas corolas roxas com uns raios amarelos no centro das pétalas se abrirem, colha uma dessas flores fechadas e envoltas em papel e leve-a para casa.

Pegue numa lâmina de barba e corte-a no sentido transversal e veja como estão dispostos todos os elementos, antes de se abrirem para a luz. Todos ordenados, no seu sítio exacto, dispostos da maneira adequada, todos eles com uma cor própria.

Também esta é uma maneira de compreender a natureza: observar as suas formas enquanto se transformam, seguir os seus ciclos evolutivos. Desde o seu aparecimento até ao último fruto, a planta proporciona uma série de informações sobre o porquê de determinadas formas e disposições.

É interessantíssimo observar a nervação das folhas, a disposição dos canais principais e dos mais pequenos, discernir as duas redes. Seguir as formas das pinhas, desde que despontam até se abrirem. Ver como cresce qualquer planta, tomar nota das suas progressivas formas.

Trata-se de um modo de «copiar a natureza», e também de a compreender. Copiar a natureza pode ser uma forma de habilidade manual, ao mesmo tempo que pode ajudar-nos a compreender, pelo simples facto de que nos mostra as coisas como normalmente se vêem. Estudar as estruturas naturais, observar a evolução das formas é algo que pode, portanto, proporcionar-nos a todos a possibilidade de entender o mundo em que vivemos.

O segredo do ofício, de qualquer ofício exercido a sério, não consiste apenas numa série de regras e de métodos de trabalho, baseados na lógica, na experiência, com vista a atingir o objectivo com o mínimo de esforço e o máximo de efeito; mas, igualmente, numa série contínua de observações, de pensamentos, de considerações cuja existência é anterior à argumentação, ainda que de início pareçam ilógicas." (Munari, 1982)[78]

O processo e os métodos adoptados foram os usados na área do design de vestuário, dado que permitem uma grande abrangência de temas. Tudo o que rodeia o Homem na actualidade, os livros que documentam o passado, os filmes, os museus, as galerias de arte, a arquitectura, o mundo natural, o mundo tecnológico, o mundo da ciência, o que é feito por outros criadores, a sociedade, podem resultar em fontes de pesquisa e consequentemente em fontes de inspiração, para desenvolver projectos, podendo estes ser de qualquer área.

[78] "A Arte como ofício", pág. 123 e124, **Bruno Munari**, Colecção Dimensões, 1982

Os temas ou os conceitos escolhidos podem ser abstractos, conceptuais, narrativos, poéticos, podem ter características de auto ou de hetero-análise, podendo-se identificar ou não o autor com mais ou menos facilidade, devido a elementos que se mantêm ou não sempre presentes no acto criativo, que fazem parte da história pessoal do criador e são projectados nas suas obras.

> *"En el ámbito de las ciencias hoy se experimenta una voluntad tendiente a desterritorializar saberes y disciplinas. En la actualidad se piensa el mundo sin jerarquías estables, más bien como redes, tramas y relaciones que permiten entender mejor la dinámica, complejidad e interacción existente entre todo.*
>
> *Semejante espacio entretejido no está netamente definido; por tanto, no se trata de representarlo sino de construirlo o, al menos, de hacerlo visible. (…) Si el espacio no preexiste, quiere decir que se ha procedido a "inactuarlo", es decir, a hacerlo emerger en la acción.*
>
> *(…) Se asume, entonces, la necesidad de construir un espacio abierto en el que las relaciones se puedan "bordar", "plegar", "hilar", "enredar". Esa apertura se contrapone a las formas definidas, a las posiciones y lugares establecidos, a los límites claros y a las jerarquías rigurosas. Un espacio abierto no tiene una estructura sólida: es fluídico, impreciso, borroso, pleno de intercambios y cruces."* (Deas, 1990)[79]

a. Pesquisa

É o tema ou o conceito escolhido que vai permitir definir toda a linha criativa e a integridade das peças feitas, para terem algum relacionamento entre elas, nem que só seja visível e entendível para o autor e para o mundo criativo que rodeia e não o seja para o exterior.

A pesquisa pode-se desenvolver de diversas formas e de acordo com as características de cada projecto a ser desenvolvido – quer sejam objectos artísticos ou peças de vestuário.

Na área da moda/vestuário há um factor de apresentação/performance que é fundamental – o desfile de moda. Normalmente todo o processo criativo se monta a partir do conceito e imagem que se pretende apresentar.

> *"(…) les Fashion shows modernes sont le résultat de l'imagination et de la créativité des designers. Non seulement servent-i Is à mettre en valeur des vêtements de plus en plus complexes et éblouissants, mais ils sont devenus des laboratoires de créations performatives quant à leur présentation. Ces mises en scène, où le vêtement est parfois même relégué au rang d'accessoire, ne sont plus*

[79] "Tipos y costumbres de la nueva granada" Revista Credencial Historia. Edición 1 de 1990, **Malcolm Deas**. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República

> *facultatives mais apparemment nécessaires pour assurer au designer une couverture médiatique massive et éventuellement lucrative."* (Simard, 2006) [80]

Como em qualquer projecto, monta-se um cronograma que é desenvolvido inversamente da data de apresentação até ao início da pesquisa e dos primeiros desenhos e esboços. O factor comercial, de imagem de marca e de projecção na imprensa da especialidade é preponderante em todo o desenvolvimento da colecção de peças de vestuário apresentadas.

A forma como a pesquisa se desenvolve depende de factores a montante que condicionam também a indústria do vestuário e que normalmente são expressos nos chamados "Cadernos de tendências de moda". Estes cadernos apresentam ideias gerais sobre alguns conceitos, acompanhados de paletas de cores, desenhos, tecidos, silhuetas e formas e são o resultado do trabalho de gabinetes de tendências, que recorrem a profissionais de áreas bastantes distintas tais como economistas, sociólogos, designers. É frequente acontecer que os trabalhos apresentados por grandes criadores de diversas áreas influenciam as tendências da estação seguinte.

A percepção do mundo contemporâneo e da sua globalidade, miscigenada e em contraste com a história do vestuário, é um dos factores mais utilizados na pesquisa de um criador de moda.

Na área dos figurinos, há uma grande importância dada à história que vai ser contada e a principal intenção é que as peças de vestuário ajudem a caracterizar as personagens interpretadas.

> *"(…) El vestuario se ha llevado también a otras expresiones artísticas, como el teatro, donde se convierte en un eje expresivo fundamental para condensar y significar un relato.*
>
> *Como se puede apreciar, se trata de un permanente flujo de ida y vuelta entre arte y moda. Hay que pensar sobre esos puntos de encuentro, esas intersecciones producidas tanto a nivel institucional como en la propia cotidianidad de la calle."* (Deas, 1990)[81]

Partindo da dramaturgia, desenvolve-se um trabalho criativo colectivo entre o figurinista, o cenógrafo e o luminotécnico, de acordo com o conceito e a ideia do encenador, que o dirige. Os figurinos têm que formar um todo coerente com a cenografia desenvolvida, com a luz desenhada e com a dramaturgia apresentada – o todo coerente não significa monotonia, mas sim unidade de expressão, não devendo existir maior ou menor importância dada a algum destes elementos. A peça de vestuário desenvolvida para figurinos pode ela própria ser uma "contadora de histórias", enriquecendo dramaturgicamente a personagem interpretada.

Neste projecto específico, a pesquisa desenvolvida liga-se a uma temática recorrente usada pela criadora – as estruturas microscópicas e orgânicas, que usa como inspiração em peças escultórica e em figurinos.

[80] "Le défilé de mode comme «événement» théâtral", **Jean-Pascal Simard**, Université du Québec a Montréal, 2006
[81] "Tipos y costumbres de la nueva granada" Revista Credencial Historia. Edición 1 de 1990, **Malcolm Deas**, Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.

A grande diferença para os criadores de moda é que este processo, por razões comerciais e ligadas ao próprio produto, tem que ser feito de 6 em 6 meses, o que contrasta com os artistas plásticos, pois embora muitas vezes também tenha que ser feito de acordo com objectivos específicos, não têm uma caducidade tão breve e tão periódica.

i. Tema ou conceito

Neste caso, o conceito escolhido foi "*3th skin"* – a 3ª pele.

> *"When looking for a dynamic system that incorporates a transformation of (sartorial/architectural) skin or space, we are in search of dynamics through an operative surface, controlled by means of the constructive line. Both operative surface and constructive line are generative methods for the formation and form finding of the second and third skin of sartorial fashion and architecture respectively, as they both produce inhabitable or wearable envelopes with a specific responsiveness. Both professions share communication, coding and signage, form information programs, pattern charts, volume outlines, texture fields, surface operations, and implement electronic or digital extensions. In both, the constructive line shapes the surface twice: before production and in operation. The surface demarcates space, spatial envelope, enclosing garment, field of action. In which way can an operative system of the surface with stable/ unstable conditioning generate a phenomenological or evolutionary change in the reconstruction of body and context? How do time, space, movement, surface, individual and data interact in this framework? What is the impact of surface strategies and constructive line on that system?"* (Reinhardt, 2005)[82]

A primeira pele

> *"A **pele** (**cútis** ou **tez**), em anatomia, é o órgão integrante do sistema tegumentar (junto ao cabelo e pêlos, unhas, glândulas sudoríferas e sebáceas), que tem por principais funções a protecção dos tecidos subjacentes, regulação da temperatura somática, reserva de nutrientes e ainda conter terminações nervosas sensitivas. A pele é o revestimento externo do corpo, considerado o maior órgão do corpo humano e o mais pesado. O nome anatómico internacional é cútis. A pele é um dos maiores órgãos, constituindo 15% do peso corporal, cobrindo quase todo o corpo. A pele apresenta três camadas: a epiderme, a derme e a hipoderme subcutâneo (tecnicamente externo à pele, mas relacionado funcionalmente). A pele é um órgão muito mais complexo do que aparenta. A sua função principal é a protecção do organismo das ameaças externas físicas. No entanto, ela tem também funções imunitárias, é o principal órgão da regulação do calor, protegendo*

[82] "Surface Strategies and Constructive Line: Preferential Planes, Contour, Phenomenal Body in the Work of Bacon, Chalayan, Kawakubo", **Dagmar Reinhardt**, COLLOQUY text theory critique 9, Monash University, 2005

> *contra a desidratação. Tem também funções nervosas, constituindo o sentido do tacto e metabólicas, como a produção da vitamina D."* (Wikipédia, 17/7/2009)[83]

Neste trabalho, considera-se a "primeira pele" como a pele humana, a forma do corpo humano contactar com o exterior, o maior órgão do homem, que pode ser lisa, rugosa, clara, escura, limpa, suja, pintada, tatuada, gravada, cortada, furada. Cada pele identifica um indivíduo pois as impressões digitais são únicas e é extraordinariamente identificativa pelo sentido do olfacto. A pele cobre o homem e tem imensa elasticidade, podendo conter grandes quantidades de massa adiposa e podendo encolher/recolher permitindo a leitura de todo o esqueleto humano, quer seja pela magreza extrema ou pelo tratamento de preservação – a mumificação. Como é um órgão, muda com as condições atmosféricas, com o local em que se vive e acima de tudo com o tempo – envelhece, pois as rugas da idade vão texturando a superfície corporal, contando histórias e enriquecendo plasticamente a superfície do corpo humano.

A segunda pele

É considerada o vestuário, o que cobre, tapa, protege, comunica, filtra, mas sempre junto ao corpo, permitindo uma leitura próxima do corpo humano.

> *"Clothing is not only a second skin for us all. It is above all a vector of identity and an indelible component of civilisations. (…) Fashion and the many images it creates lead artists to explore the realms of desire and appearance, memory and history. Women artists have made particularly sensitive and varied contributions to that creative expedition, as it were, using clothes and many other fashion utensils."* (d'Orville, 2005)[84]

A segunda pele assume diversas funções: a protecção de acordo com o clima, os animais e a vegetação existente, assim como a geografia do local onde se vive; a comunicação associada a aspectos sociais e religiosos e que também variam conforme a profissão e/ou cargo que se desempenha na sociedade; a importância do adorno é grande pois identifica e dá maior ou menor importância a quem a uso, o que usa e como usa.

> *"When clothing is understood as a mediator between the body and its environment, it supplies the extension of an operative surface, thus reconstructing the body according to context. Clothing is a second skin, a cultural fur, it is an operative surface that is generated by and consequently signals information. (…)*
>
> *On an indicative and representative level, the second skin of contemporary clothing is not predominantly a means of protection but an instrument of communication.*
>
> *Yet apart from coding or affect, clothing/ fashion/ garment offer a literal exploration of interrelations between body figure, phenomenal space, preferential plane and*

[83] Wikipedia: www.wikipedia, em 17Jul2009
[84] "ART-ROBE : Artistes femmes à la croisée de l'art et de la mode", **Hans d'Orville**, is organized on the occasion of International Women's Day by the Section for Women and Gender Equality of the Bureau of Strategic Planning of UNESCO, 2005

constructive line. The dimensions of clothing, like the dimensions of space, define the perceived body." (Reinhardt, 2005)[85]

A terceira pele

Será o que o corpo humano vestido ocupa como objecto escultórico; o que veste que vai para além da sua forma natural e ocupa um determinado espaço. Será a dimensão escultórica de peças exteriores ao corpo, mas que só existem se o tiverem como suporte, quer animado, quer inanimado.

"(…) Em vez de privilegiar sempre a superfície sobre a profundidade, as convenções góticas tendem continuamente a pesquisar e interrogar a relação superfície/profundidade, de acordo com as teorias e ideologias do período no qual os textos individuais são produzidos." (Spooner, 2004)[86]

"O Gótico contemporâneo é mais obsessivo com os corpos do que em qualquer outra das suas fases: corpos tornam-se espectáculo, provocam nojo, são modificados, reestruturados e artificialmente aumentados. (…) Corpos góticos são frequentemente apresentados como simulações, como substitutos do real." (Spooner, 2006)[87]

"Rei Kawakubo extends the parameters of the body in "Dress Becomes Body Becomes Dress" (Fig. 5), Spring-Summer 1997. The body here becomes a site of interaction between its envelope and the surrounding space. (…) So the protruding surfaces introduce a phenomenal space, they effectively become sensors of space. Kawakubo's sartorial explorations reconstruct the dress as spatial prosthesis, an extension for the body that mediates the environment.

(…) Effectively, body becomes dress becomes space becomes body. The overabundance of simulated skin acts as a spatial connection, rendered not as representation but as actual explorative capacity of a phenomenological space. (…)

The new organisational surface may reveal an independent programme application; it may even have distinguished functional zones within, a specification such as a sub-system of elastic areas. Independent yet responsive, it is a hybrid between second and third skin and can variably connect to preferential plane or body, and it is already a relative of architectural space." (Reinhardt, 2005)[88]

[85] "Surface Strategies and Constructive Line: Preferential Planes, Contour, Phenomenal Body in the Work of Bacon, Chalayan, Kawakubo", **Dagmar Reinhardt**, COLLOQUY text theory critique 9 (2005), Monash University.
[86] "Fashioning Gothic Bodies", **Catherine Spooner**, n/d, 2004
[87] "Contemporary Gothic", **Catherine Spooner**, n/d, 2006
[88] "Surface Strategies and Constructive Line: Preferential Planes, Contour, Phenomenal Body in the Work of Bacon, Chalayan, Kawakubo", **Dagmar Reinhardt**, COLLOQUY text theory critique 9 (2005), Monash University. www.arts.monash.edu.au/others/colloquy/issue9/reinhardt.pdf

ii. Fontes de pesquisa/inspiração

- **Primárias e secundárias – de micro para macro (ampliados)**

As fontes primárias de pesquisa são as primeiras a serem escolhidas e coleccionadas, sobre as quais há um olhar mais atento, mais interessado. Há uma ligação pessoal do criador com essas fontes, normalmente imagens – fotografias, desenhos, fotocópias, que despertam um impulso criador, quer seja pelas cores, pelas formas, pelas texturas, pelo conceito. Existe uma grande empatia e uma grande associação sensorial – toque e olfacto, com o objecto/as imagens, pois podem trazer memórias que serão incluídas no processo criativo. É a partir destas que se faz a primeira abordagem criativa e os primeiros esboços.

Bactérias e microrganismos

As fontes secundárias completam as primárias e vêm em auxílio do processo criativo com o objectivo de completarem a obra e permitem a comunicação com o mundo exterior ao criador, com algo mais que o seu primeiro olhar e registo.

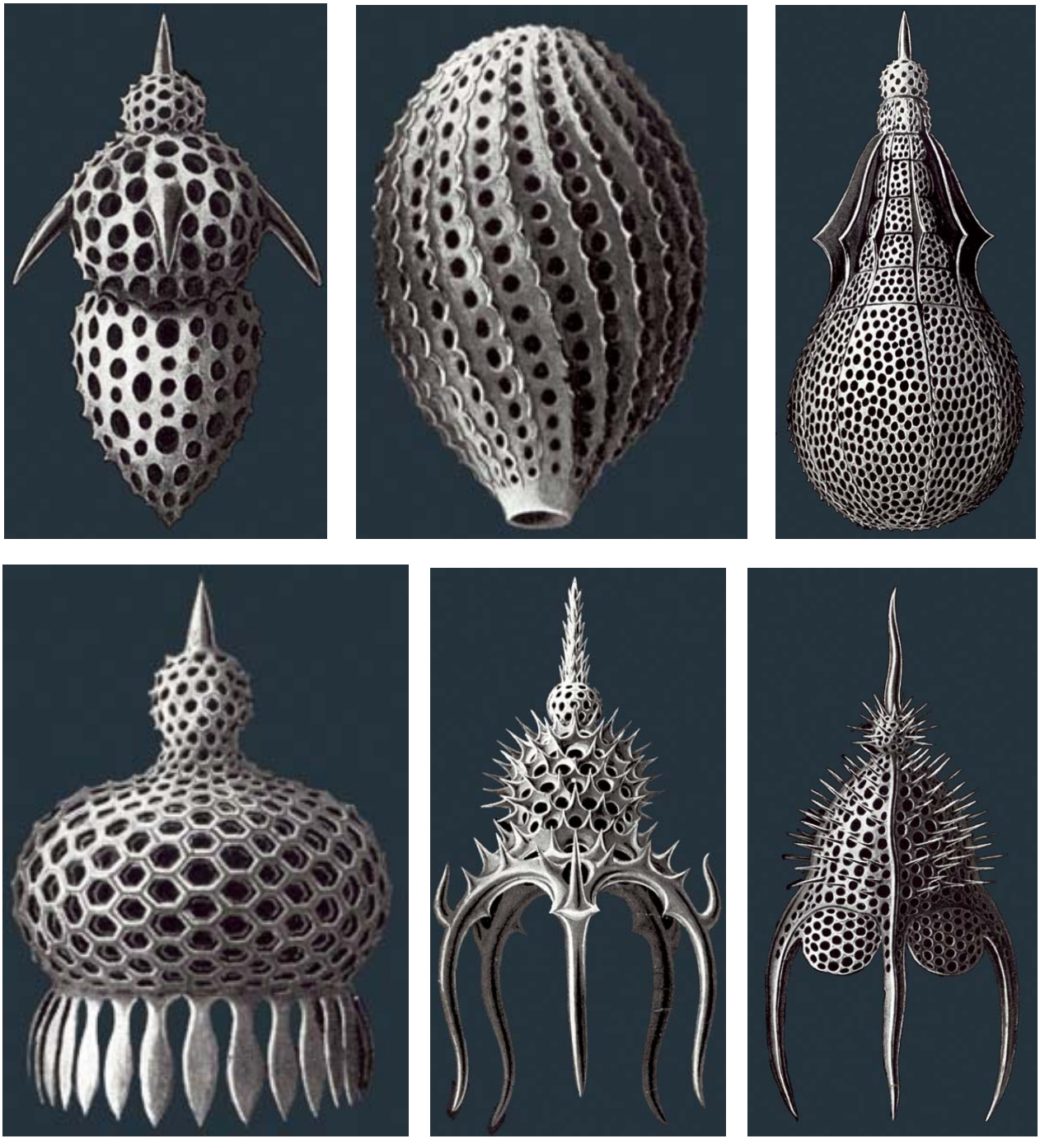
- Texturas retiradas da natureza – pétalas, pólenes, superfície de folhas, escamas de peixe, pele de tubarão e de répteis, conchas, plantas aquáticas.

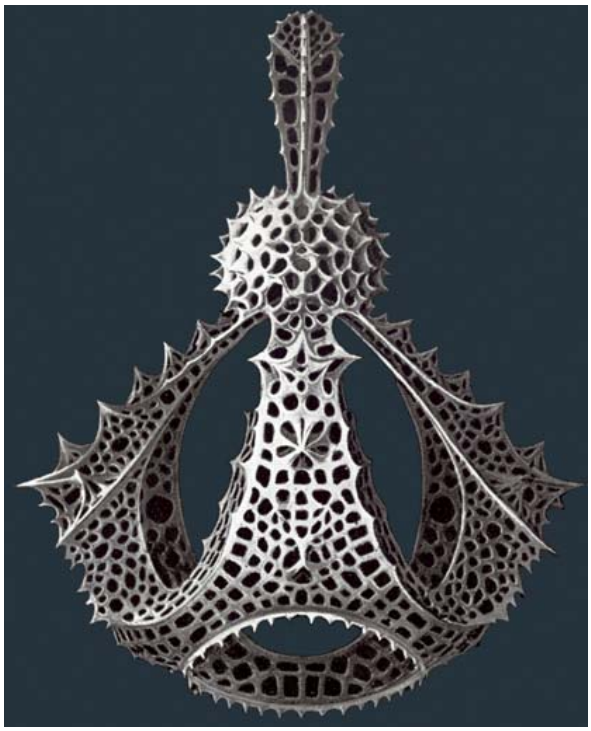
iii. Compilação da pesquisa

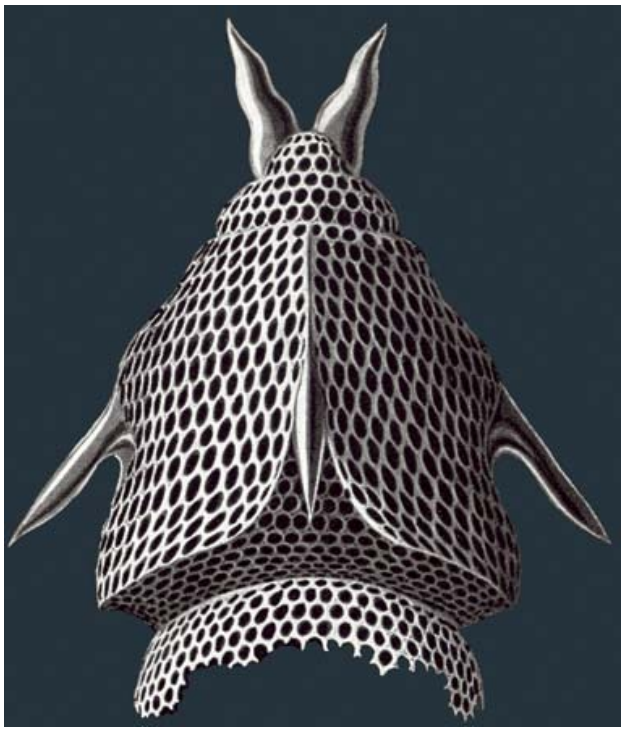
- **Compilação da pesquisa de imagens**

Fontes primárias – bactérias e outros micro-organismos

Fonte: Bacteria and other Micro Organisms, The Pepin Press, 2004







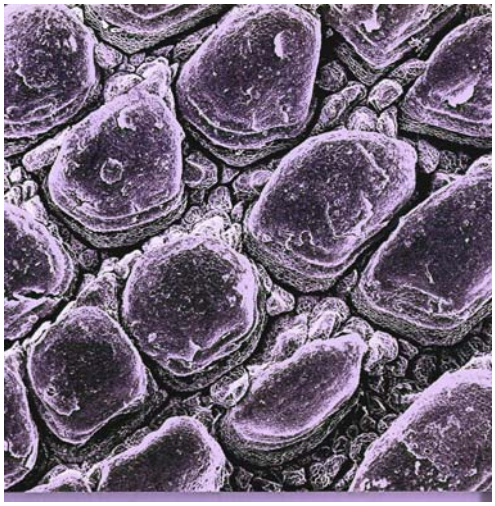


Fontes secundárias – texturas retiradas da natureza

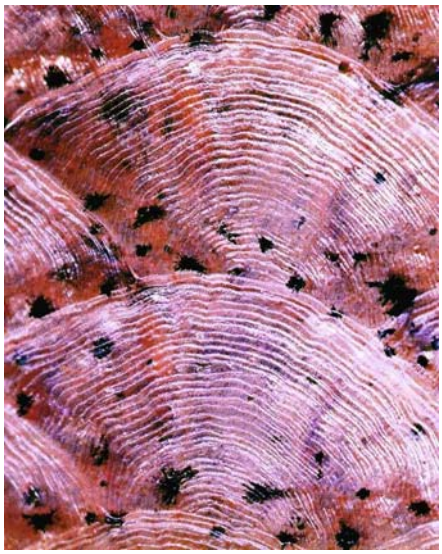
Fontes: "Heavan & Earth, David Malin, 2002 e fontes próprias



Pele de tubarão



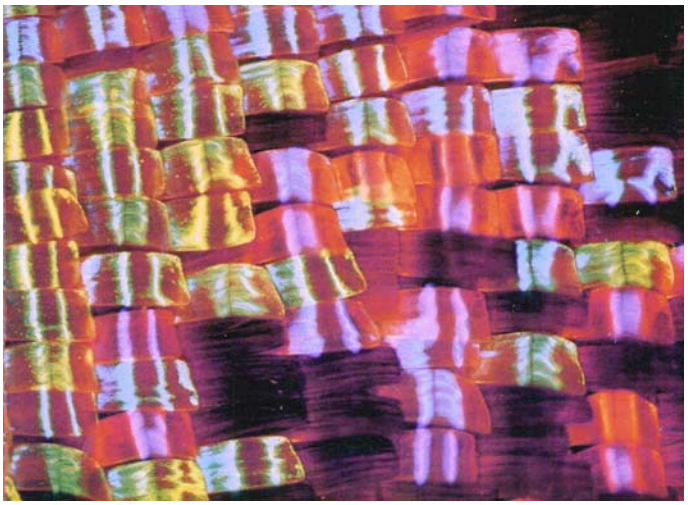
Pele de iguana



Escamas de peixe



Ovos de rã



Asas de borboleta



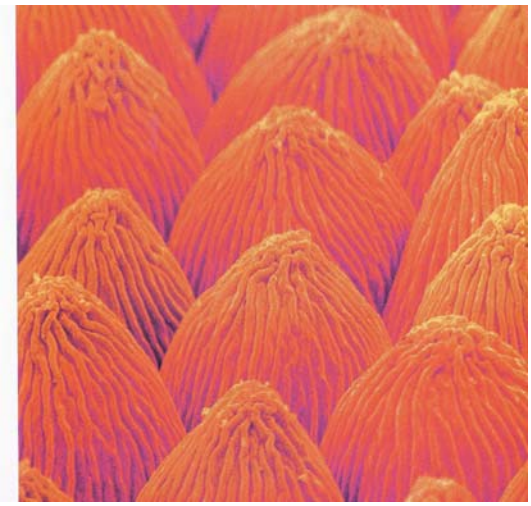
Superfície de folhas de oliveira



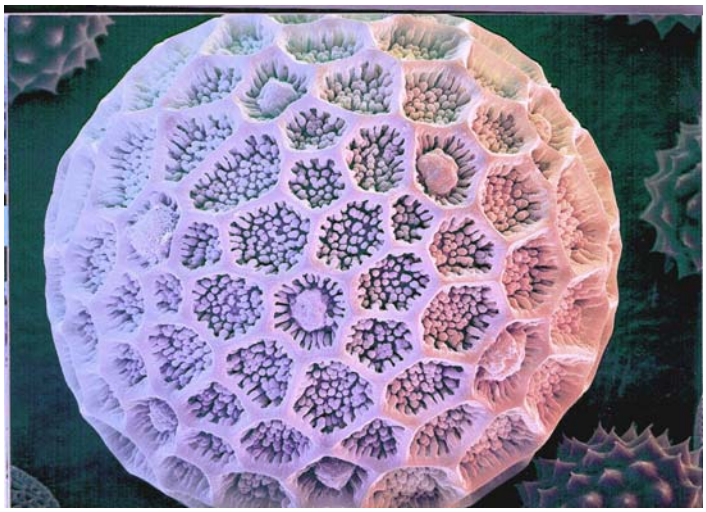
Sementes de frutos



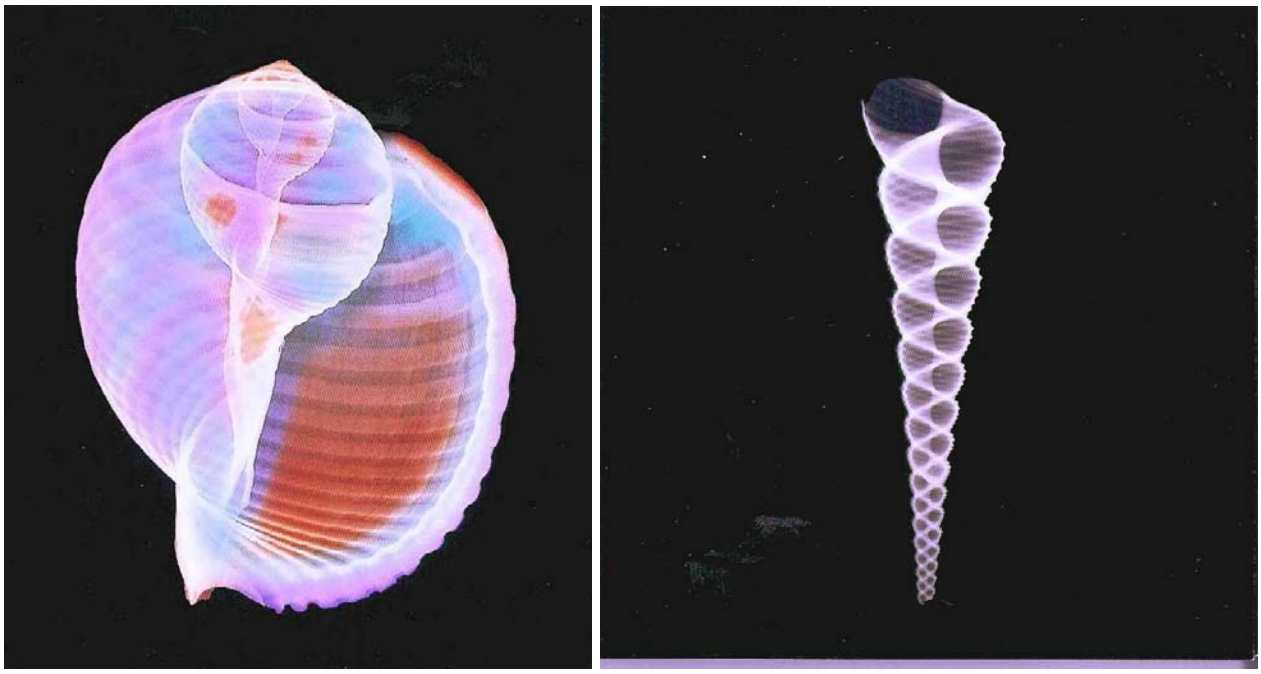
Plantas aquáticas (mar)



Superfície de pétalas de rosa



Grão de pólen



Conchas



Ouvido interno humano

- **Materiais, texturas e cores a utilizar**

Os materiais, texturas e cores pesquisados são então escolhidos e deverão ajudar à concretização do processo criativo e à realização dos projectos ou obras. Neste caso o couro/pele funciona como material plástico e com diversas texturas que permite a ligação com o conceito de pele que se expande para além do corpo.

Texturas têxteis

Fontes próprias e
"Cutting Hedge – patterns and textures",
"Les motivs de la création », Loan Dei et cecile De Kegel", Thames & Hudson, 2002



b. Desenvolvimento e produção das peças/objectos

i. Criação, desenvolvimento e produção das peças / objectos

Processo criativo

> *"Segundo Castilho (2005), diante deste ciclo de interpretações entre sujeitos emissores e receptores, cria-se um campo de significações interessantemente complexo, uma vez que todo juízo e conceito que ali vierem a ser firmados, nunca serão totalmente neutros, pois cada indivíduo carrega consigo conceitos já pré-concebidos de toda uma vivência social e emocional."* (Sasaki, 2008)[89]

O processo criativo foi construído a partir do material disponível pela pesquisa e pela recolha de imagens (fontes primárias e secundárias) de acordo com o tema/conceito pretendido.

O elemento visual conferido pelas texturas foi fundamental na recolha de materiais e cores, de acordo com a leitura da "pele" que se pretendia.

Os factores de índole íntima e pessoal que se desenvolveu nas peças estão relacionados com as nove ligações criadas na peça "connecting people" – os 5 sentidos (visão, audição, tacto, olfacto e paladar) e os 4 conceitos (vida, amor, conhecimento e tempo). Estes foram a base para todo o desenvolvimento das restantes peças deste projecto, que se foram aproximando de ligações, classificações e significações secundários e remanescentes destas 9 ligações.

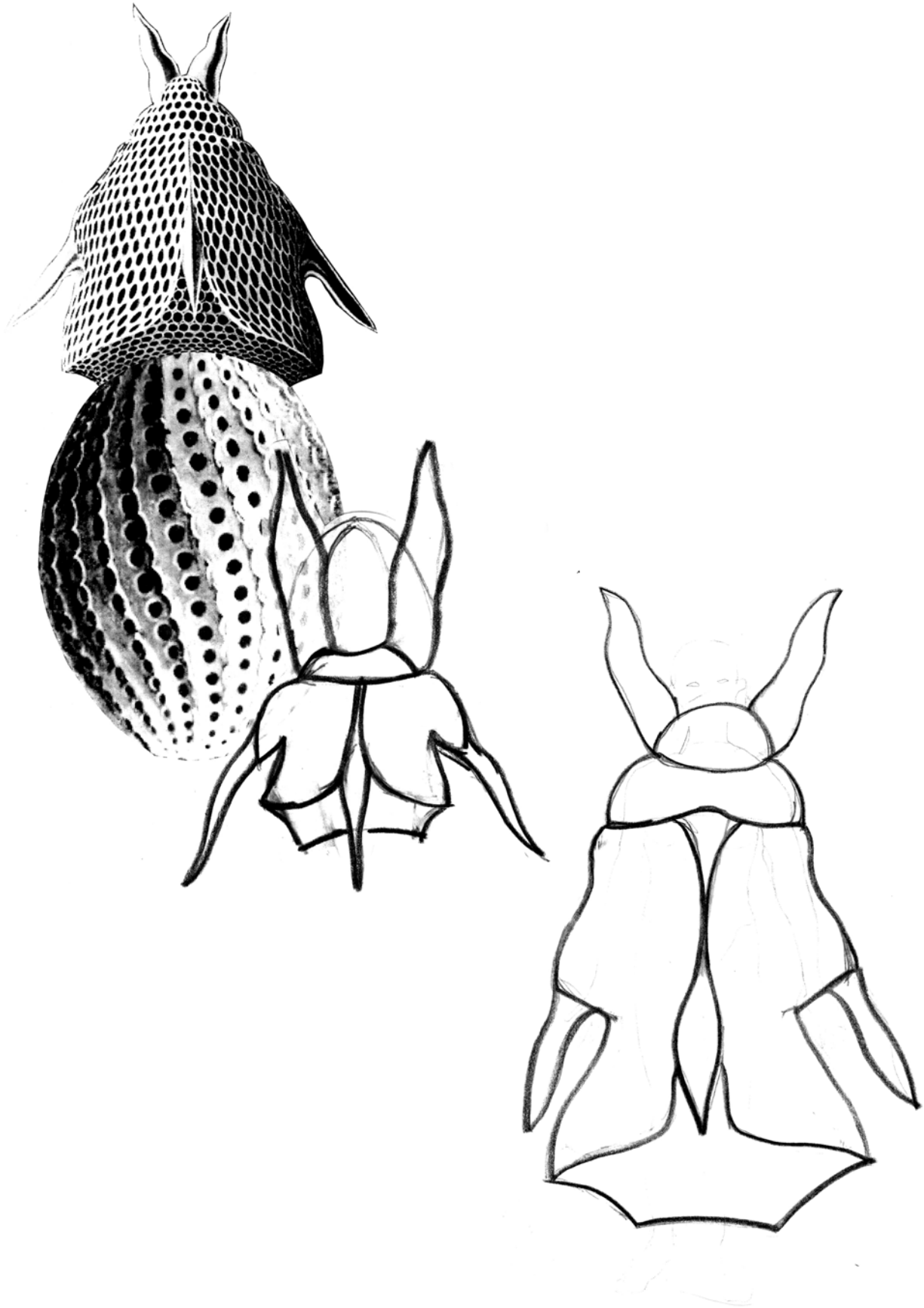
Desenhos, esboços e "collage"

As primeiras 3 peças foram realizadas com a intenção e perspectiva de retornar à plástica da escultura e da tridimensionalidade, não existindo desenhos ou esboços pois foram desenvolvidas perante a constante observação das imagens das bactéria e vírus, atrás referidas como fontes primárias, que se encontravam ampliadas no atelier da candidata.

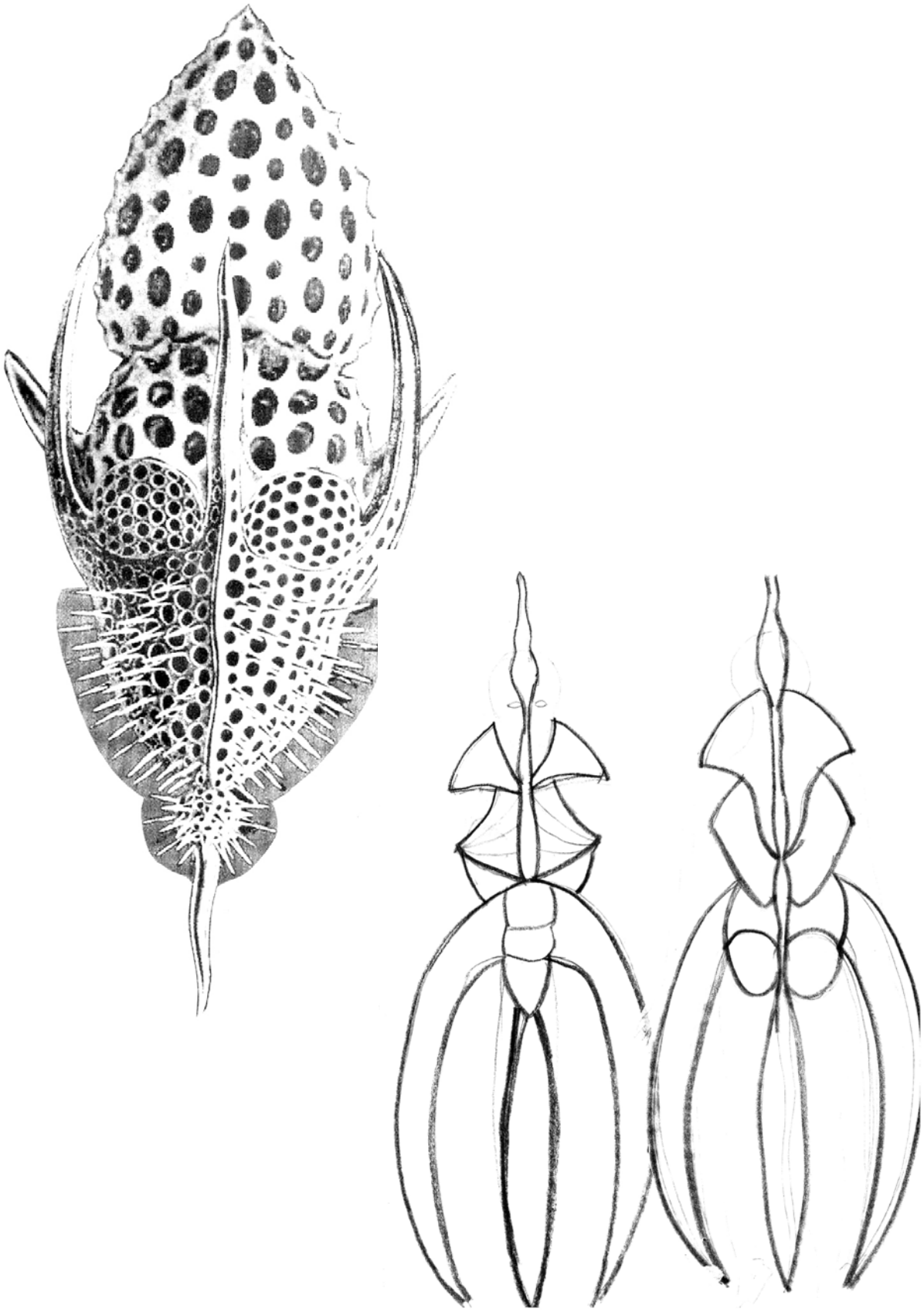
Nas 6 peças seguintes, a metodologia de trabalho manteve-se a mesma - a partir das fontes primárias foram desenhados vários esboços. Estas fontes foram fotocopiadas, recortadas e coladas, criando novas imagens, texturas e composições, no processo tradicional de "*collage*". Foram também utilizadas imagens de mulheres recortadas de revistas, para não se perder a proporção e escala humana, trabalhando a partir desta, dado que o tema tem como inerente a ele próprio a peça de vestuário, logo deverá estar adequada às dimensões humanas.

[89] "Moda e Arte sob o olhar da psicanálise", **Silvia Sasaki**, Universidade Estadual de Santa Catarina, 2008

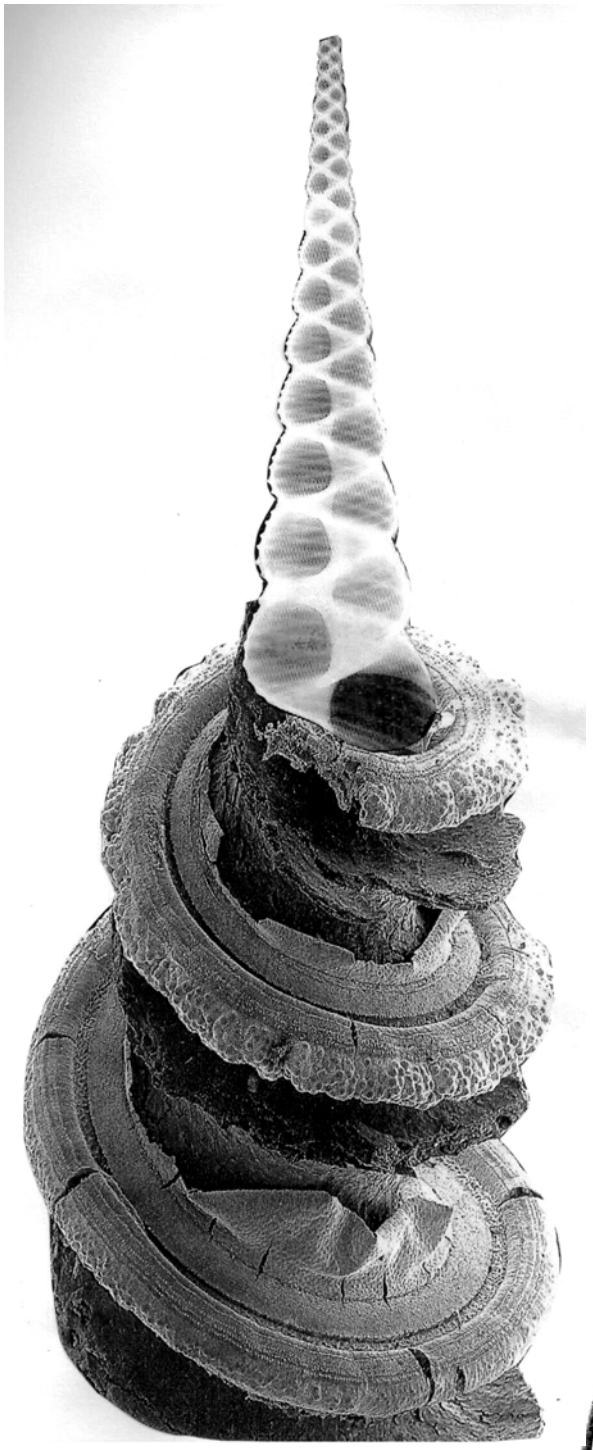
Projecto "Vértices femininos"

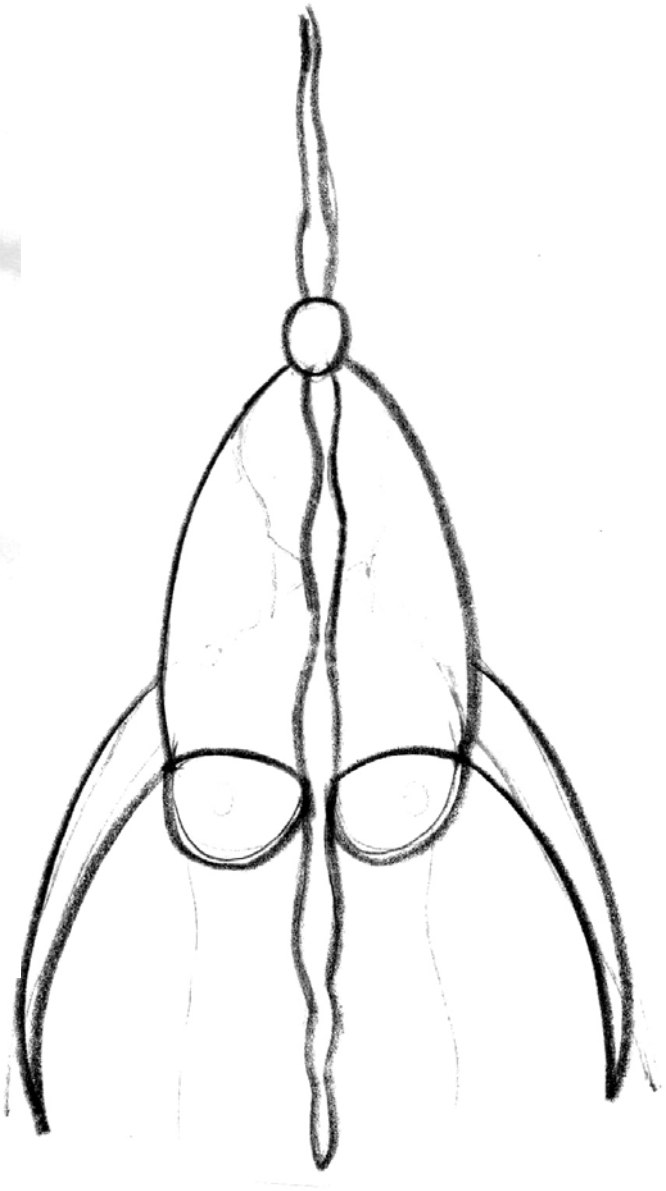


Projecto "Extensões corporais #1"

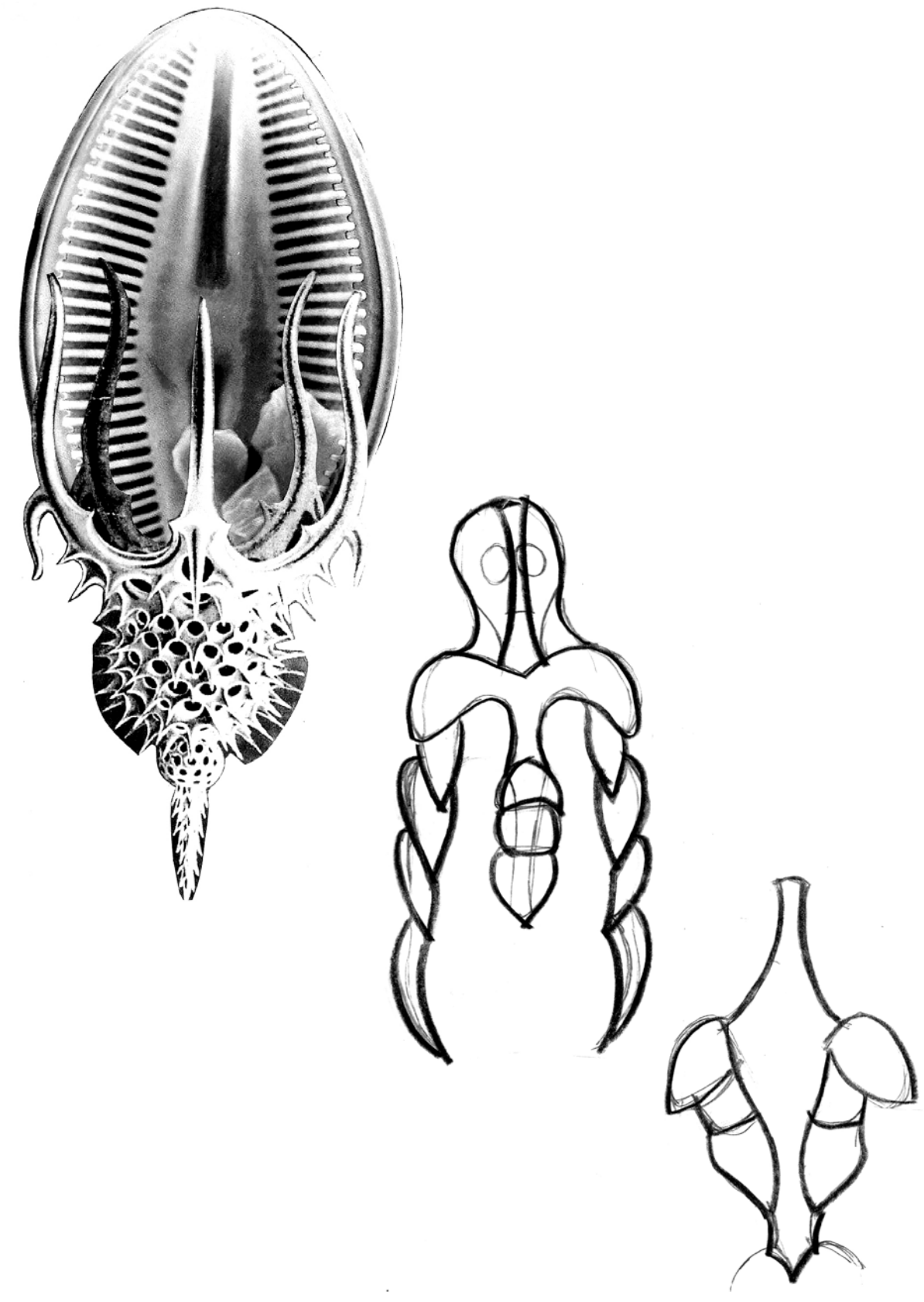


Projecto "Extensões corporais #2"





Projecto "Extensões corporais #3"



Projecto “Projecções aquáticas”



Projecto "Paredes ondulantes"



Projecto "Sementes corpóreas"



Projecto "Espiral cocoon"



Projecto "Armadura de polén"



Projecto “Pétalas defensivas”



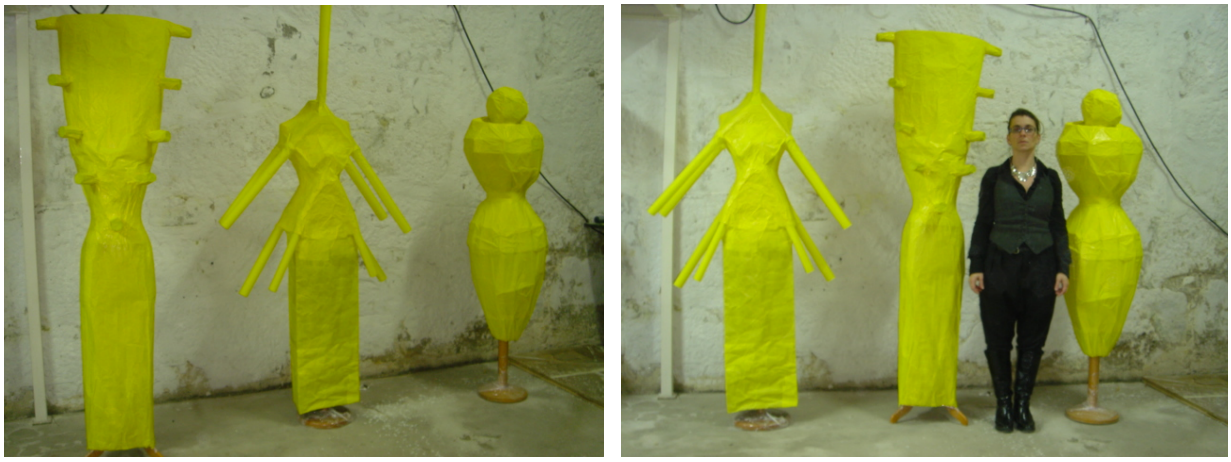
ii. Desenvolvimento e produção das peças / objectos finais

“Connecting people” – desenvolvimento de um trabalho em que um corpo se liga ao outro, sem ser perceptível onde começa um corpo e acaba outro (uma escultura com 2 corpos, onde os 2 se unem em escultura).

Super-heroína – desenvolvimento de um trabalho de total identidade a partir do corpo.



“Connecting people”

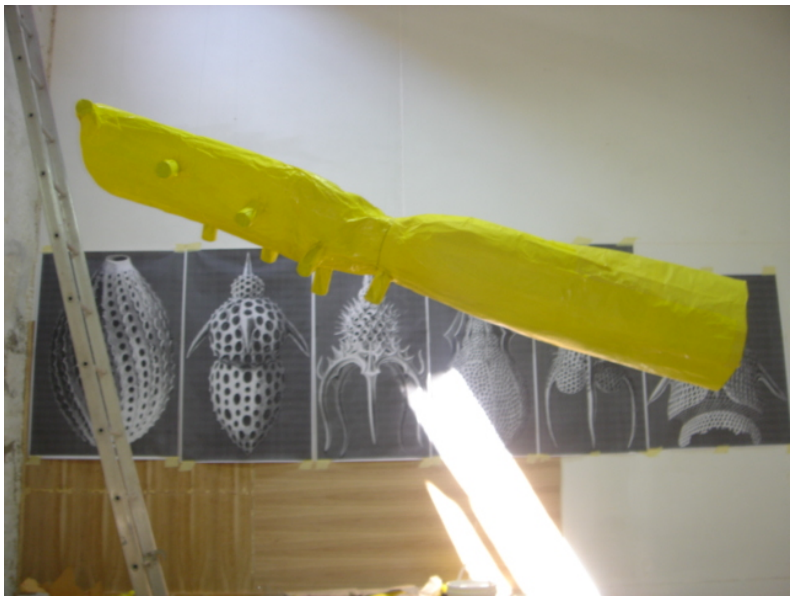


“Connecting people” e “Super-heroína” e a escala humana presente nas peças.

Aumento de volume e ligação das 3 peças com tubo pretos

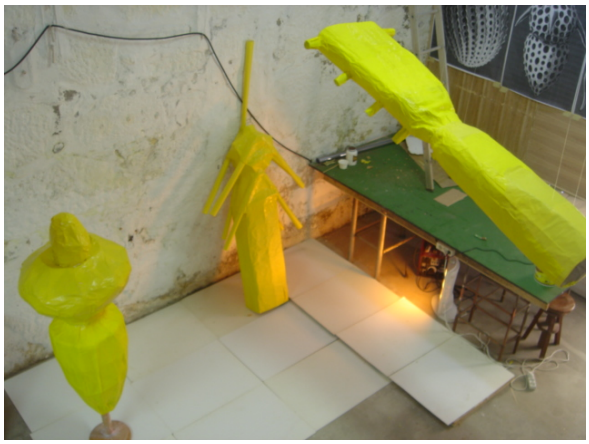


“Super-heroína”



“Connecting people”





“Connecting people” e “Super-heroína”







“Connecting people”

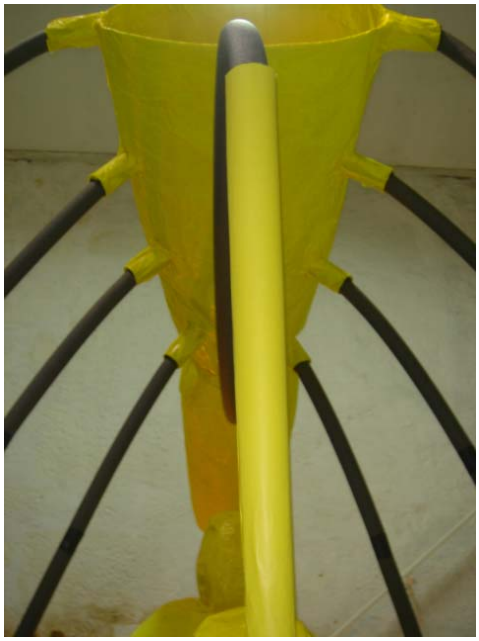



"Connecting people"





"Connecting people" e "Super-heroína"

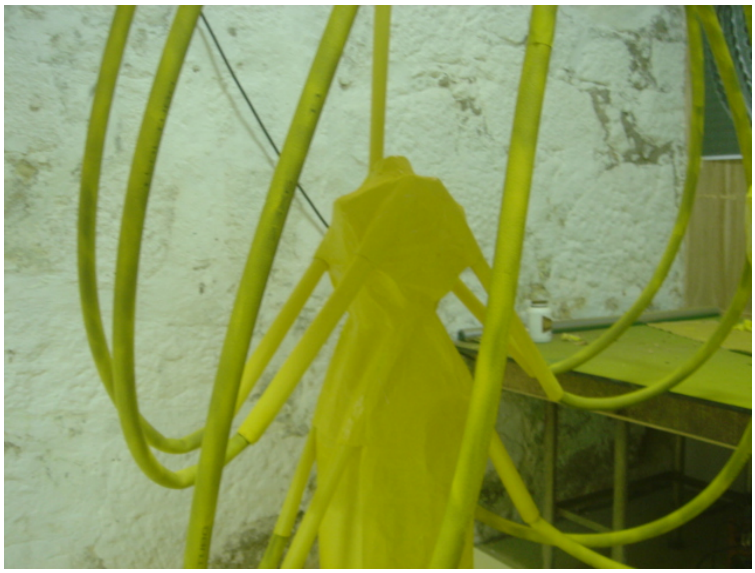



"Connecting people" e "Super-heroína"

Ligações entre as peças pintadas à cor das peças




"Connecting people" e "Super-heroína"

"Connecting people" e "Super-heroína"





"Connecting people" e "Super-heroína"



"Connecting people" e "Super-heroína"

Desenvolvimento das peças escultóricas usáveis

- Escolha dos projectos a realizar
    - Dos 10 projectos criados, foram escolhidos os 6 que mais se adequavam às questões levantadas inicialmente
    - Os 6 projectos realizados, também se adequaram aos materiais escolhidos, a nível de cor, de textura e de flexibilidade.
- Escolha e adequação dos materiais às peças/objectos finais
    - O material escolhido é o couro/pele texturado e tingido; os materiais escolhidos tentaram adequar-se o mais possível à proposta escolhida e à textura/pele pretendida.
    - As propostas escolhidas para a segunda parte deste projecto foram as seguintes:

Projecto “Paredes ondulantes”





Foi o primeiro projecto a ser desenvolvido, constituído por um corpete base – frente e costas, e com a aplicação de tiras duplas nas costas; estas tiras duplas são coladas, recortadas na forma pretendida e então aplicadas, através de costuras.

Para a obtenção do corpete com a forma de corpo humano pretendido, optou-se por um tratamento clássico do couro, mergulhando a pele em água até soltar todo o ar contido;



Retira-se da água e aplica-se na forma desejada (neste caso um tronco feminino de poliestireno forrado a película plástica), esticando-se e aplicando uma malha de poliéster ou nylon com bastante elasticidade (para não deformar com a água), com bastante tensão e bem apertada contra a forma, obrigando o couro a manter-se na mesma posição.




Deixa-se o couro secar durante 72 horas e retira-se do corpo, tendo-se obtido a forma desejada.




Aplica-se cola branca no interior e no exterior, para fixar a forma do couro, conferindo-lhe no entanto bastante mobilidade.






Deixa-se secar durante 48 horas e desenvolve-se o mesmo processo para a outra parte da peça – as costas.



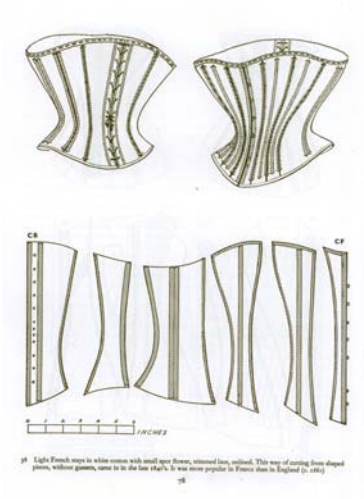


Projecto “Projecções aquáticas”





No segundo projecto a ser realizado foram utilizados moldes de corpetes do século XIX, dado que se pretendia uma forma justa ao corpo como suporte e da qual sairiam as formas vegetais dos cortes nas costas.



Foi feita uma investigação sobre corpetes e as implicações no seu uso - a nível de comportamento social na época e actualmente na sua forte conotação sexual, sendo um dos principais factores escultóricos do corpo feminino ao longo dos séculos.

O molde foi feito a partir de moldes de época, cortado em couro, reforçado com uma tela de nylon endurecido, para dar mais consistência ao corpete.







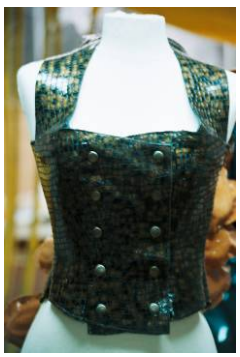

Foram desenhadas e cortadas as peças vegetais à parte, sendo depois colados tubos de isolamento no seu interior para lhes dar volume, tornando as peças mais leves, dado que o próprio couro é bastante pesado.





O corpete foi todo montado e cozido num técnico especializado e com maquinaria própria para a espessura final obtida.

Foram aplicadas molas de pressão, como processo de fechamento da peça, para poder ser manipulada.

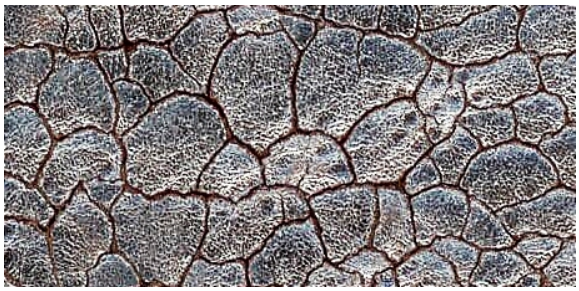






Projecto “Sementes corpóreas”





Este foi o terceiro projecto a ser concretizada e o processo de escolha do corpete foi semelhante ao anterior.

Realizou-se uma nova experiência, fazendo volumes redondos com poliuretano em formas de esferovite.





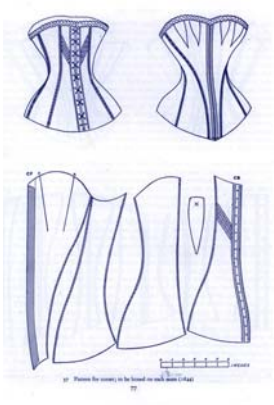
Depois de retirados e dar-lhes a forma mais conveniente, foi colocado o couro à volta. Utilizando o mesmo processo do projecto 6 - molhar até soltar todo o ar contido no couro.





Estes moldes de poliuretano, foram então enrolados por pedaços de couro com a malha, ficando 72 horas enformados e atados pela malha. Após este período verificou-se que o couro tinha ficado com as formas pretendidas, apesar de ser muito grosso e as rugas de adaptação à forma terem ficado bastante visíveis.

Como no anterior, o molde foi feito a partir de moldes de época, cortado em couro, reforçado com uma tela de nylon endurecido e forrado com couro prateado liso, para ficar mais endurecido.





Foram também feitas diversas formas orgânicas com moldes de 4 tamanhos diferentes para serem aplicados nas costuras das costas do corpete.

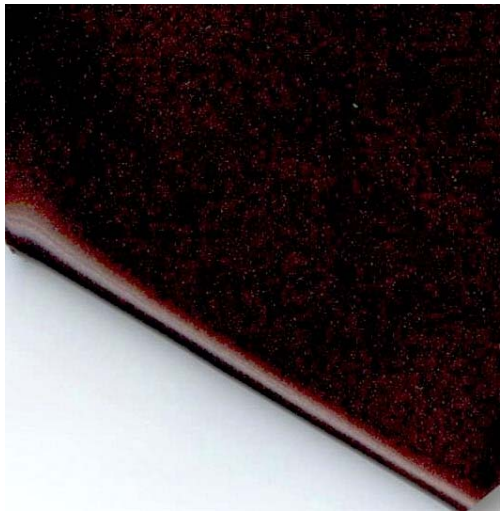






Projecto “Espiral cocoon”





No quarto projecto a ser desenvolvido, foi utilizado um processo completamente diferente, pois a forma final foi encontrada através de 8 moldes iguais bidimensionais de grandes dimensões. Depois de costurados, obteve-se um volume tridimensional considerável. Inicialmente, foi realizado um protótipo em “napa” (material não-têxtil com comportamento semelhante ao couro), o que possibilitou a aproximação ao volume final pretendido.







Após a realização do protótipo, procedeu-se ao corte das 8 peças finais. Para a concretização da peça final, efectuaram-se as costuras numa máquina industrial Singer,

adaptada com calcador de teflon e subida do canhão da agulha para possibilitar a utilização de uma agulha própria para couros.





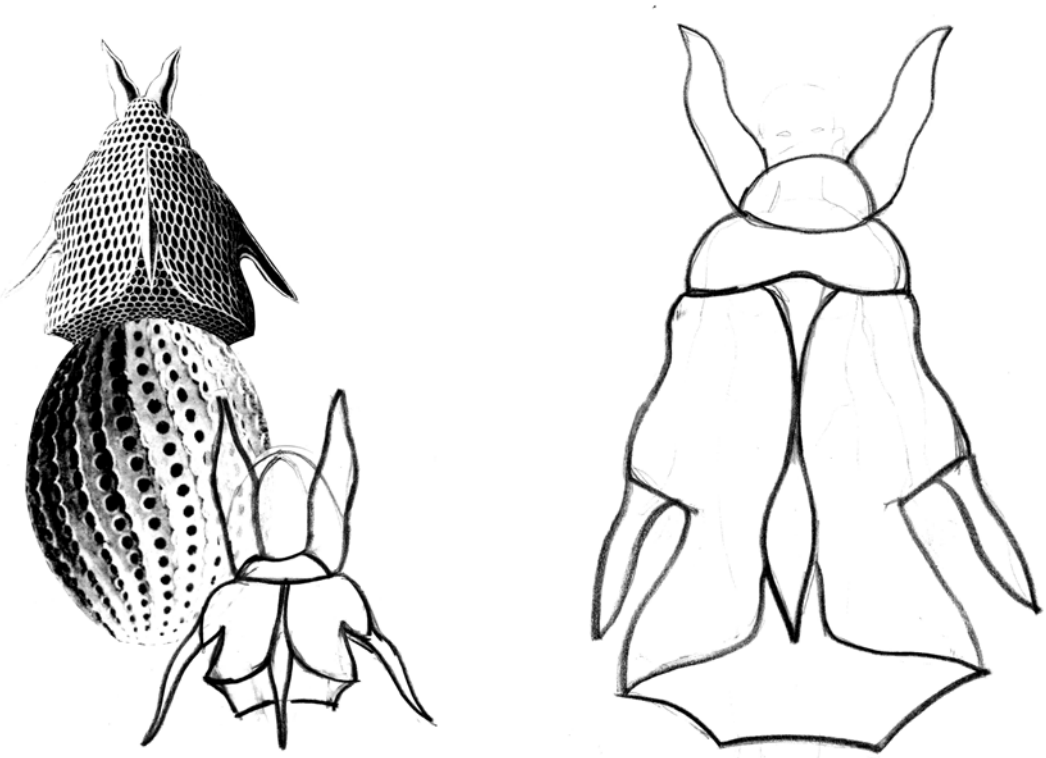
As costuras foram todas realizadas intencionalmente para o exterior da peça, com o objectivo de marcar as linhas em espiral da construção e do corte da peça.

Esta peça não necessita de molas de pressão ou outro tipo de fechamento.





Projecto "Vértices femininos"



A quinta peça a ser realizada foi bastante semelhante à anterior tanto no processo e como na execução, utilizando a mesma máquina. Aqui as costuras foram intencionalmente viradas para o interior, propiciando à peça uma maior volumetria e ênfase nos espaços lisos que são formados pelas 6 formas planas.

Esta peça, dada a sua especificidade de forma, necessita de um fechamento em toda a costura vertical.







c. Elaboração dos "papers"

Os primeiros projectos – "***Connecting people***" e "**Super-heroína**", desenvolveram-se a partir das fontes de inspiração – imagens das bactérias e vírus. Foram realizadas três peças que funcionam em esquema de Instalação com um relacionamento espacial entre elas.

Como atrás referido, estas 3 peças foram o retornar à escultura e à tridimensionalidade, dado que a actividade profissional da candidata se tem desenvolvido na área da criação de figurinos e da formação.

O objectivo para a criação destas três peças foi a realização de uma peça que tivesse como princípio o de total identidade com o corpo feminino (que era a base de trabalho disponível através do manequim/cavalete) – "Super-heroína" e outras duas peças que tivessem como principio a criação de um corpo ou entidade que se liga a outro, sem ser perceptível onde começa um e acaba outro (uma escultura com 2 corpos, onde os 2 corpos se unem em escultura) – "Connecting people".

Foram feitas a partir dum tronco feminino, encaixado num tubo, com um pé circular para dar estabilidade. Este tronco foi recoberto com película plástica aderente, para a partir daí ser feito o desenvolvimento da forma com papel e cola branca, utilizando rolos para adquirir uma volumetria mais rápida. As formas foram sendo estudadas e adaptadas até obter o resultado pretendido, tendo-se optado por uma superfície de papel lisa de cor amarela, para privilegiar a forma.

De seguida, foram dispostas em conjunto obtendo-se uma composição triangular em que uma das peças do "***Connecting people***" ficou suspensa e adquiriu o valor do vértice superior do triângulo e as outras duas peças no solo, correspondentes aos outros dois vértices.

São **3 peças** e desenvolvem **9 ligações**.

O número 3 exprime uma ordem intelectual e espiritual, sendo o resultado do 1 e do 2 – a união do céu e da terra. É um número com grande significado para diversas civilizações. As 3 peças sugerem também o triângulo que está implícito e exprime a união e a harmonia, para além do seu do dinamismo. Representa também a divindade – para os católicos a Santíssima Trindade e para outras religiões quando é acompanhado pelo tetragrama hebraico ou pelo olho divino, torna-se um símbolo da Trindade.

As 9 ligações manifestam 4 conceitos: vida, amor, conhecimento e tempo; e 5 sentidos: visão, audição, tacto, olfacto e paladar.

O número 9 é o último número unitário que anuncia ao mesmo tempo um fim e um recomeço, isto é, uma transição para um novo plano – um novo nascimento e germinação e ao mesmo tempo a ideia da morte – abre a fase das transmutações. São 9 os meses da gestação humana. É a totalidade dos 3 mundos, em que cada mundo é simbolizado por um triângulo, um número ternário – o céu, a terra, os infernos. Sendo 3 um número inovador, o seu quadrado representa a universalidade[90].

[90] Dicionário dos símbolos, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Editora Teorema, pág. 475 a 477 e 654 a 656

Os projectos que se seguiram tentam objectivar mais o tema "*A peça de vestuário como objecto tridimensional artístico".*

O primeiro projecto "***Paredes ondulantes***", foi feito a partir da base de utilização do couro/camurça e da sua modelação em corpo, quando este adquire capacidade de extensão enquanto molhado, retraindo e fixando a forma quando fica seco. Foi um projecto em que se privilegiou o conhecimento do material, a sua capacidade de adaptação a novas formas e onde foram estudadas formas de união de diferentes partes neste tipo de material.

O segundo projecto "***Projecções aquáticas***", foi realizado com couro/pele texturado, estampado e com superfície envernizada, partindo do tronco humano como espaço de trabalho e como base de desenvolvimento o corpete, dado que esta é uma peça de vestuário que se mantém justa ao corpo e tem a capacidade de sustentar estruturas pesadas quando unidas nas suas costuras. Foi também experimentado um couro bastante mais duro e rígido, tornando-o ainda mais com a colocação de uma tela entre a parte exterior e a parte interior do corpete. A colocação das formas aquáticas contínuas nas costuras traseiras do corpete, teve como intenção corresponder ao projecto desenvolvido, aproveitando o facto das costas serem a zona do tronco mais neutra e desinteressante. O espaço antro-posterior ocupado por estas formas é maior que o espaço ocupado pelo tronco feminino, o que obriga a um grande ajustamento do corpete para a peça não se deslocar da posição correcta.

No terceiro projecto "***Sementes corpóreas***", adoptou-se o mesmo princípio de uso do corpete feminino para sustentação dos elementos. As costuras e o corte do corpete criam algumas formas orgânicas que nos conduzem para uma maior verticalidade, dado que também é mais alto. Cria-se um grande contraste entre a forma orgânica, a cor tecnológica e a textura envelhecida e partida. O material usado – couro, foi especificamente tratado na fábrica de curtumes Dias Ruivo, para ter o aspecto de "*craclet"* irregular. Adoptou-se também o uso da mesma parte do corpo e da colocação das sementes nas costas. Estas são de quatro tamanhos diferentes não muito distintos, criando uma sensação de proximidade e crescimento. O espaço ocupado por estas sementes é menor que o anterior, mas cria uma maior unidade de peça pela sua menor dimensão. Foi uma peça onde se aplicou uma tela para endurecimento e a colagem interior de um couro da mesma cor, mas de textura lisa, tornando o exterior mais intenso, com um aspecto metalizado, dando capacidade à peça de se auto suster tridimensionalmente.

O quarto e quinto projecto realizados, respectivamente "***Espiral cocoon***" e ***"Vértices femininos***", enquadram-se numa abordagem de peças não usáveis, e numa maior abstracção relativamente às anteriores. Procurou-se respeitar as dimensões humanas e permitir uma leitura de peça tridimensional, retirando-se a capacidade de ser vestida, pois na "***Espiral cocoon***" a abertura superior não permite a passagem da cabeça e não há lugar para a extensão dos braços; na peça "***Vértices femininos***", embora se assemelhe imenso com a definição e os cânones do corpo feminino não há possibilidade de extensão dos braços nem mobilidade das pernas.

O objectivo da peça final – sexto projecto, ainda por concretizar, é que possa ser usável, mas tenha uma dimensão escultórica para além do corpo humano e que ultrapasse os seus limites físicos, concretizando-se a definição da "**3ª pele**", atrás exposta.

5. Conclusões gerais

> *"A integração, a multidisciplinaridade, a derrubada de fronteiras entre os campos da esfera de criação são fundamentais para a ampliação do pensamento, da reflexão, da acção na moda, no design e em outros campos que propiciem a interdisciplinaridade.*
>
> *A arte, seus princípios e sua linguagem são importantes para a criação seja em qual esfera ocorrer, seja a criação em moda, seja a criação em design. A partir da concepção, do acto criador, é que o projecto se desenvolve e se corporifica em produto ou peça."* (Moura, 2007)[91]

Quando analisada a Moda, com sentido crítico, no mundo ocidental assim como a sua influência, ao longo dos séculos, nos comportamentos, nas atitudes e nos relacionamentos, o enquadramento histórico mostra que desde os tempos mais remotos, a moda tem uma relação muito estreita com a Arte – pinturas murais, pinturas corporais, manifestações e expressões do corpo humano.

Um criador concebe peças de vestuário e comunica diversos sentimentos com diversos objectivos, cumprindo uma função que é básica para o homem – a expressão humana.

A Moda foi vista, neste estudo, como um conceito que é trabalhado a par com a arte, pois produz uma imagem que assume condições expressivas de serem analisadas e pensadas em consonância com os conteúdos artísticos. A Moda é vista como uma eterna busca por sensações e características singulares, criando ao longo do tempo uma história ricamente visual, com roupas, acessórios, formas e símbolos, em dinâmico processo de transformação. Este processo de transformação envolve um acto artístico à medida que se busca o corpo ideal, a imagem ou a identidade visual.

Pretendeu-se, assim provar, que a visão sobre o binómio Arte-Moda possa ter várias abordagens e visões, ficando rico em interpretações e em olhares distintos e, por isso, produtores de diferentes perspectivas.

A forma humana sofre uma metamorfose pelo acto de vestir a 3ª pele. Passa a ocupar um espaço para além do que lhe é natural e perceptível e toma consciência da mutabilidade que pode desenvolver nas sucessivas experiências de espaços vestíveis, de estruturas habitáveis. Estas experiências transformam-se em espaços híbridos, em acontecimentos artísticos.

Um dos objectivos propostos pela pesquisa foi o de perceber como a Arte e a Moda constituem um interface e como se desenvolve esta relação no mundo moderno e no mundo contemporâneo, em que é cada vez mais nítida a relação do corpo como objecto

[91] "A moda entre a arte e o design", pág. 48, **Mónica Moura**, 2007

artístico – veste, consome, fala, ligando-se a arte e a moda numa abrangência multidisciplinar e miscigenadora de linguagens.

O principal objectivo deste estudo visou pesquisar como se cria uma peça de vestuário que possa ser um objecto tridimensional artístico.

Procurou-se estabelecer um fio condutor na pesquisa da relação Arte-Moda, tanto a nível bibliográfico como a nível prático. Esta pesquisa permitiu estabelecer práticas metodológicas, parâmetros e pressupostos artísticos que levaram à criação das diferentes peças como fazendo parte do processo e de uma peça – o "Véu branco" como conclusão, que tenta fazer coincidir a moda e a arte num objecto artístico que reúne todos os pressupostos e questões colocadas inicialmente e desenvolvidas ao longo deste trabalho.

De acordo com o trabalho desenvolvido até à data considerou-se fundamental que a peça final *"… se aventure e arrisque mais a ultrapassagem não só da ESCALA do corpo, em particular a métrica dos membros, mas também a LÓGICA do corpo e do próprio vestuário. Às vezes um simples adereço alcança estes objectivos"* (Joana Vasconcelos, 2 de Setembro de 2009).

Todo o processo de investigação desenvolvido foi extremamente importante para a apresentação da peça "Véu branco", pois deveu-se ao facto de, passo a passo, terem sido registados todos os processos de investigação, criação e produção das peças, terem sido tiradas conclusão quanto à forma, funcionalidade e pressupostos artísticos presentes nas peças e no redireccionamento do pensamento estético a meio da investigação.

Em consequência, foram apresentados dois projectos que partiam de diferentes pressupostos, mas cujo objectivo era demonstrar que a peça de vestuário/adorno poderia responder às questões colocadas na base da investigação.

Assim, os seus percursos resultariam numa mesma finalização/realização, ou seja, na peça de vestuário como objecto artístico, utilizando pressupostos de criação artística e podendo usar ou não um suporte tridimensional para a exposição/vivência da peça.

Relativamente às conclusões obtidas no final do desenvolvimento deste projecto, estas reportam-se às hipóteses/perguntas de investigação apresentadas na Introdução (página 6).

De acordo com a metodologia usada e com o faseamento do projecto, foi possível concluir que:

- Relativamente à questão a., "Será que a peça de vestuário pode ser ou não um objecto artístico?", pode-se tirar uma conclusão afirmativa, pois de acordo com a pós-modernidade e contemporaneidade que vivemos nas artes plásticas, estas têm meios, matérias e formas a que recorrem e que provêm doutras áreas do conhecimento, da comunicação, da sociedade. Com a peça "Véu Branco", partiu-se duma peça/adorno de vestuário e considera-se um objecto artístico.

- Relativamente à questão b., "Será que se poderá utilizar os mesmos pressupostos artísticos para a criação de uma peça de vestuário?", pode-se concluir que já em diversos casos, especificamente os apresentados nos casos de estudo, os pressupostos de criação usados para uma peça de arte foram os mesmos que usados para a criação da peça "Véu branco".

- Relativamente à questão c., "Será que a peça de vestuário como objecto artístico é concebida na perspectiva tridimensional ou só o é depois de colocada em suporte tridimensional (corpo animado e/ou inanimado)?", pode-se concluir que a peça "vive por si só", não necessitando do suporte tridimensional para ser apresentada, no entanto a tridimensionalidade da peça "Véu branco" quando colocada num suporte tridimensional animado (ser humano) poderá avançar para uma outra forma de expressão – a performance.

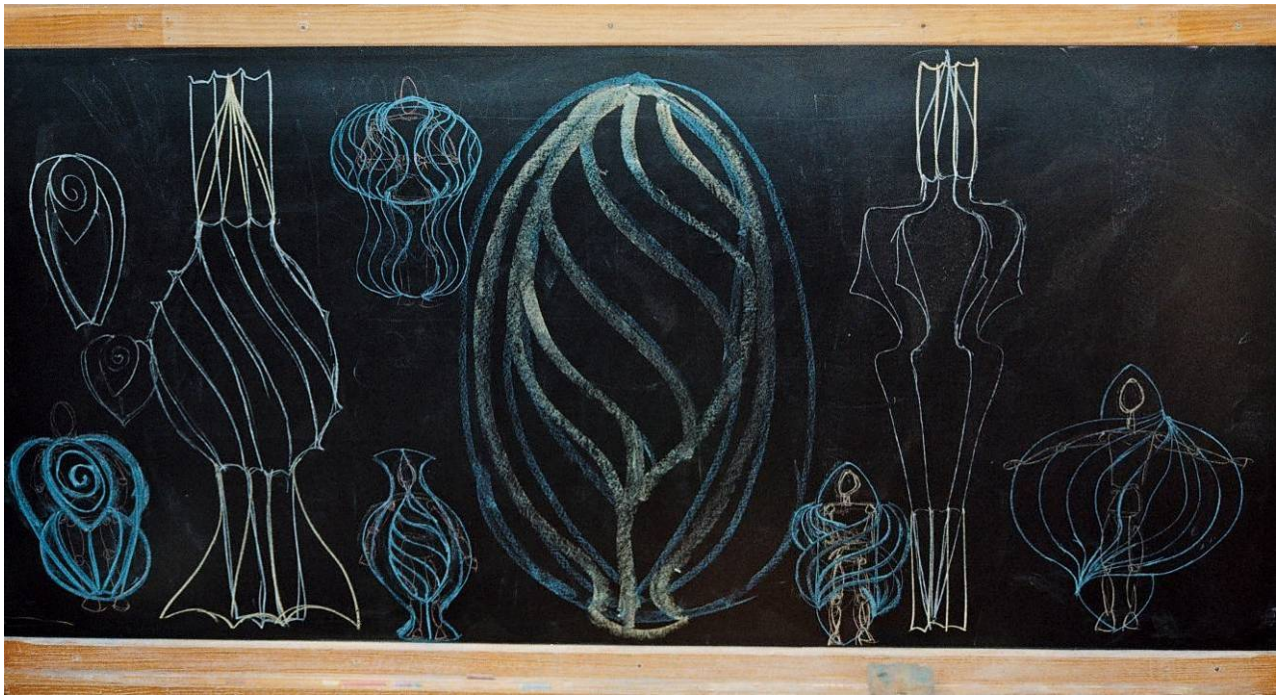
Pretendeu-se, assim, demonstrar, através da criação de peças/objectos, que as peças de vestuário podem ultrapassar a mera função de protecção e comodidade e atingir um estatuto de objecto para a fruição e prazer, como elemento de cultura e como objecto artístico tridimensional.

Este processo, a par com a investigação teórica, permitiu dar sustentabilidade à produção artística realizada neste trabalho. O interface Arte-Moda presente em todas as peças, mas com uma efectiva objectividade na peça "Véu branco", permitiu encontrar um caminho expressivo plasticamente que levará a outras realizações e a uma mais vasta investigação.

As questões colocadas pela realização desta última peça – o tridimensional estático e o tridimensional animado pelo ser humano, assim como a possibilidade das peças tridimensionais serem capazes de ser expostas e vivenciadas de diversas formas serão as questões colocadas para a continuidade deste projecto.

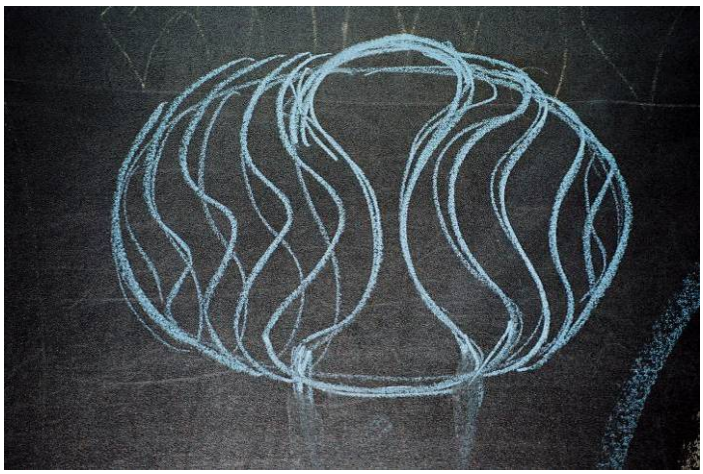
1º pressuposto - Esculturas usáveis

Na continuidade da ideia anteriormente apresentada – a peça de vestuário com abordagem escultórica – esboçaram-se alguns projectos, que têm como ponto de partida o mesmo conceito – a concha em espiral.



Vários projectos – Fonte própria

Dos apresentados, optou-se por um projecto específico que desenvolve camadas sobrepostas sobre o corpo feminino, criando uma leitura de ondulação vertical e que lhe retira todo o seu reconhecimento e proporção horizontal. Tem como objectivo a sua colocação em exposição vertical possibilitando a sua manipulação.



Projecto escolhido – Fonte própria



Projecto escolhido – Fonte própria

2º pressuposto - Adorno escultórico

Este pressuposto foi desenvolvido numa nova abordagem de peça de adorno que ultrapassa a sua normal dimensão e a escala do corpo humano.

Apresentam-se os desenhos realizados a partir do objecto de vestuário "bustle" ou "tournure"[92].



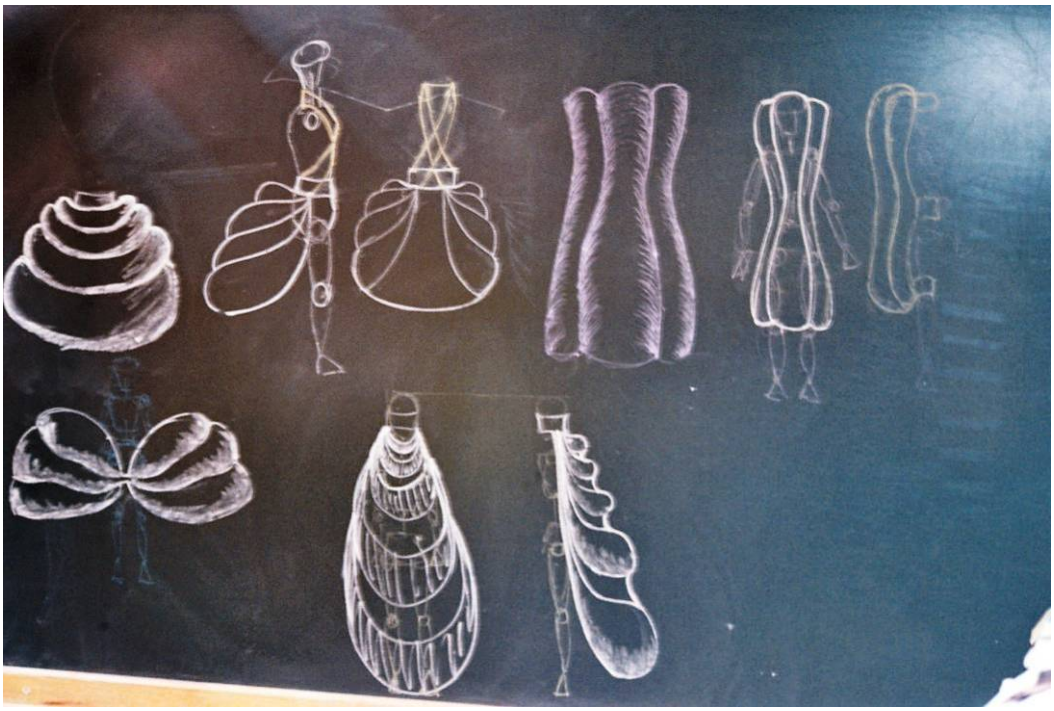
Collage "Bustle"

Fontes:

"The collection of the Kyoto Costume Institute – FASHION – A History from the 18th to the 20th century", Taschen

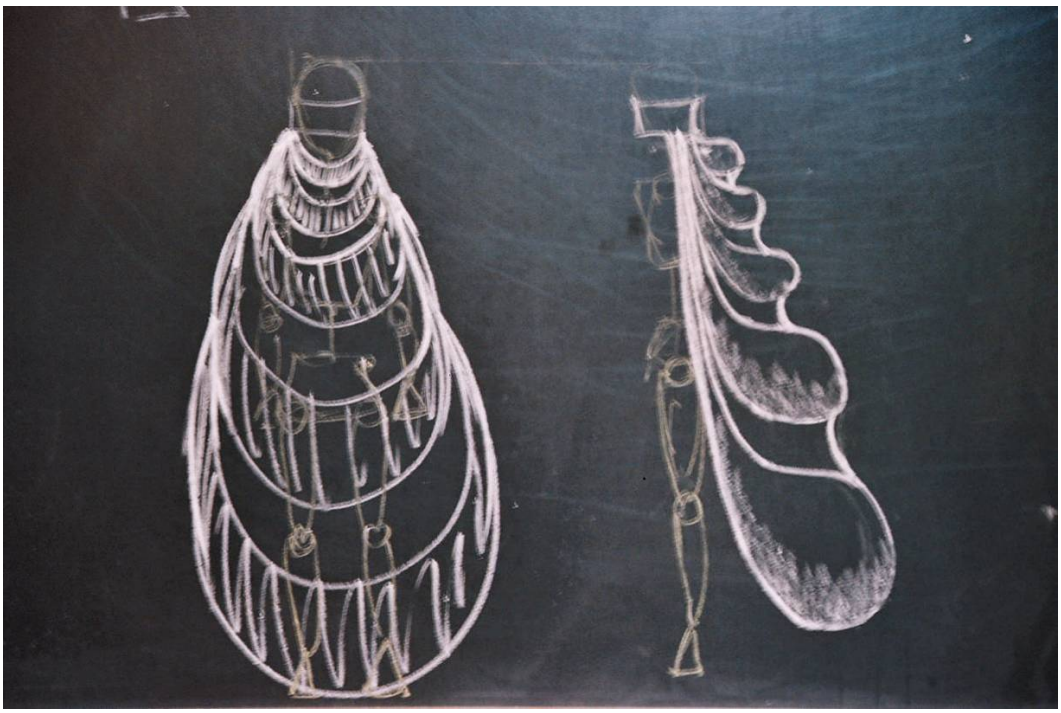
"Extreme beauty: the body transformed", Harold Koda, The Costume Institute, Metropolitan Museum of Art.

[92] Originalmente uma crinolina, que é substituída em 1869, mas com rolos de ossos de baleia colocados dos lados até às costas; em 1880 o "bustle" foi transformado em um, dois ou três rolos de arame enrolado ou uma almofada cheia e amarrada à volta da cintura com fivela, tendo todos desaparecido em 1890, The dictionary of costume, R. Turner Wilcox, Batsford Editions

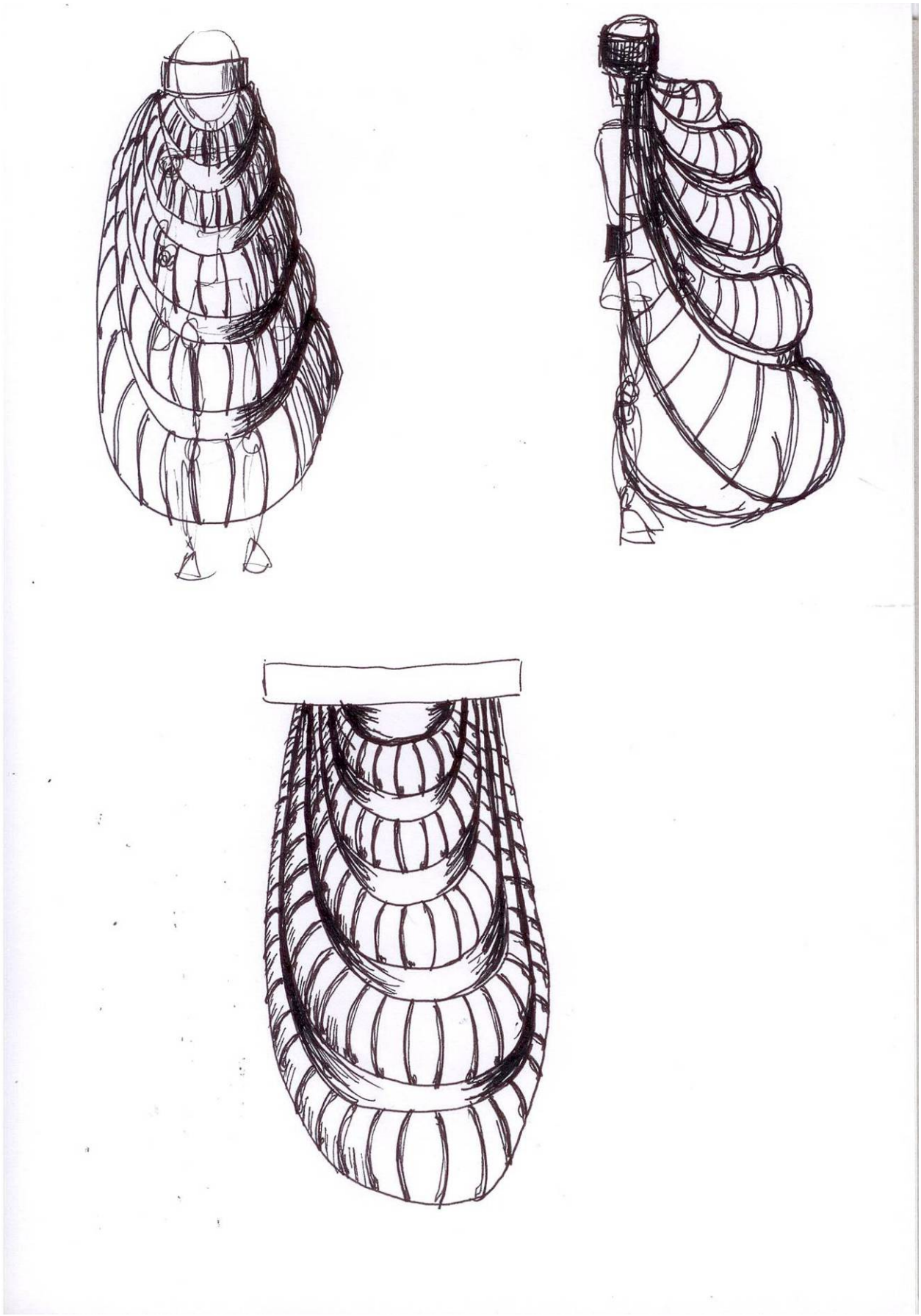


Fonte própria

Dos vários esboços de objectos/peças criados, foi escolhido o que está mais próximo, a nível formal, da "tournure", tendo sido redimensionado (aumentou a escala), redireccionado (colocado na frente do corpo) e dando-lhe uma intenção de cobertura do rosto e de toda a parte frontal do corpo feminino, por isso uma ocultação propositada da identidade feminina.



"Véu branco", fonte própria



"Véu Branco", fonte própria

6. Referências bibliográficas

Bibliografia

- **Arnason**, H. H., *History of Modern Art*, 1986, Abrams
- *Bacteria and other micro organisms*, The Pepin Press
- **Baudot**, François, *Mode Y Surrealismo*, 2002, Editions Assouline
- **Beljon**, J. J., *Gramática del arte*, Celeste Ediciones
- **Bernadac**, Marie-Laure, *Louise Bourgeois*, 1996, Flammarion
- **Bernardi**, Bernardo, *Introdução aos estudos etno-antropológicos*, 1992 Edições 70
- **Black**, Sandy, *Fashioning fabrics: contemporary textiles in fashion*, 2006, Black Dog Publishing Limited
- **Brandstatter**, Christian, *Klimt & Fashion*, (s/d), Editions Assouline
- **Bruzzi** and Gibson, Stella and Pamela Church, *Fashion Cultures: theories, explorations and analysis*, 2000, Routledge, Taylor & Francis Group
- **Calabrese**, Omar, *A linguagem da Arte*, 1986, Editorial Presença
- **Castylho**, Kathia, *Moda e Linguagem*, 2004, Editora Anhembi Morumbi,
- **Chaumette**, Montet, Fauque, Xavier, Emmanuelle, Claude, *Le tailleur – Un vêtement-message*, 1992, Syros-Alternatives
- **Clérin**, Philippe, *La sculpture, toutes les techniques*, 1993, Dessain et Tolra, Paris
- **Collins**, Judith, *Sculpture Today*, 2007, Phaidon
- **de Givry**, Valérie, *ART&MODE - L'inspiration artistique des créateurs de mode*, 1998, Regard
- **Dei et De Kegel**, Loan et Cecile, *Les motifs de la creation: formes, couleurs et textures*, 2002, Thames & Hudson,
- **Deicher**, Susanne, *Mondrian*, 1995, Taschen
- **Delpierre**, Madeleine, *La grammaire des styles – le costume, la haute couture de 1940 à nos jours*, 1991, Flammarion
- **Deslandres** e Muller, Yvonne e Florence, *L'Histoire de la Mode au XX siècle*, 1986, France-Loisirs
- **Dorfles**, Gillo, *A Moda da Moda*, Edições 70
- **Dorfles**, Gillo, *As oscilações do gosto*, 1989, Livros Horizonte
- **Duarte**, Cristina L., *O que é – Moda*, 2004, Quimera Editores,

- **Eco**, Umberto, *A psicologia do vestir*, (Renato Sigurtá, Marino Livolsi, Francesco Alberoni, Gillo Dorfles, Giorgio Lomazzi), Editora Assírio e Alvim
- **Evans**, Caroline, *Fashion at the edge – spectacle, modernity and deathliness*, 2003, Yale University Press, New haven and London
- *Fashion – A history from the 18th to the 20th Century,* The Collection of the Kyoto Costume Institute, 2002, Taschen
- **Friedman, Goldsworthy**, Terry, Andy, *Hand to Earth, Andy Goldsworthy, Sculpture 1976-1990*, 2004, Thames & Hudson
- **Frutiger**, Adrian, *Sinais & Símbolos – Desenho, projecto e significado*, Martins Fontes Editora Lda.
- **Garcia e de Miranda**, Carol e Ana Paula, *Moda é comunicação*, 2005, Editora Anhembi Morumbi
- **Holborn**, Mark, *Issey Miyake*, 1995, Taschen
- **Horn**, Rebecca, *Bodylandscapes – Desenhos, Esculturas, Instalações 1964-2004*, 2005, Centro Cultural de Belém
- **Koda**, Harold, *Extreme Beauty - The body transformed*, The Metropolitan Museum of Art, 2001, Yale University Press, New haven and London
- **Laver**, James, *Costume & Fashion*, 1988, Thames & Hudson
- **Leventon**, Melissa, *Artwear - Fashion and Anti-fashion*, Fine Arts Museum of San Francisco, 2005, Thames & Hudson
- **Lipovetsky**, Gilles, *O Império do efémero*, Publicações D. Quixote
- **Lucie-Smith**, Edward, *Art Today*, 1995, Phaidon
- **Malin**, David, *Heaven & Earth*, 2004, Phaidon
- **Mansell**, Amanda, *Adorno, Nueva Joyería*, 2008, Art Blume, S.L.
- **Mitchell**, Louise, *The cutting edge: fashion from Japan*, 2005, Powerhouse Museum, Sydney
- **Muller**, Florence, *Art&mode*, 1999, Editions Assouline
- **Quinn**, Bradley, *The Fashion of Architecture*, 2003, Berg
- **Saint-Laurent**, Cécil, *A History of Woman's Underwear*, 1986, Academy Editions
- **Scott**, Jac, *Textiles perspectives in Mixed-Media Sculpture*, 2003, The Crowood Press Ltd
- **Seeling**, Charlotte, *Moda – o Século dos Estilistas 1900-1999*, 2000, Konemann
- **Simmel**, Georg, *Filosofia da Moda e outros escritos*, 2008, Edições Texto Editora
- **Spooner**, Catherine, *Contemporary Gothic*, 2006, Reaction Books
- **Spooner**, Catherine, *Fashioning Gothic Bodies*, 2004, Manchester University Press
- **Stern**, Radu, *Against Fashion - Clothing as Art, 1850-1930*, 2004, MIT Press

- **Strizhenova**, Tatiana, *Soviet Costumes and Textiles 1917-1945*, 1991, Flammarion
- **Thompson, Tazzi, Schjeldahl,** Jon, Pier Luigi, Peter, *Richard Deacon*, 1995, Phaidon
- **Tomaz**, Eugénia, *A Arte e a Moda, Considerações para o século XXI*, 2004, Diel, Lda,
- **Waugh**, Norah, *Corsets and Crinolines*, Routledge Theatre Arts Books, 2004
- **Wong**, Wucios, *Princípios de Forma e Desenho*, Martins Fontes Editora Lda.

Outra bibliografia consultada

- **Barthes**, Roland, *Sistema de la moda*
- **Descamps**, Marc Alan, *Psicologia da moda*
- **Entwistle**, Joanne, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*
- **Lipovetski**, Gilles, *O Luxo eterno*
- **Quintás**, Alfonso López, *Estética de la creatividad*
- **Roche**, Daniel, *La culture dés apparences*

Internet

- *Art-Robe: Women artists at the nexus of art and fashion,* organized by UNESCO. Curadores: Kim Airyung, Claudia Steinberg, http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001388/138861M.pdf, busca realizada a 19 de Julho de 2009
- **Briant**, Irene, *Resplendent: An investigation into the Synthesis of Body and Clothing as Sculptural Form*, University of Tasmania, Submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University of Tasmania, June 2007. http://eprints.utas.edu.au/8133/1/01_Front_Irene_Briant_Resplendent.pdf_.pdf, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Cardona,** Coco, Museu del Traje de Madrid, modelo del mes Febrero, ciclo 2005, *Los modelos más representativos de la exposición, Vestido de Elsa Schiaparelli*,http://museodeltraje.mcu.es/popups/02-2005%20pieza.pdf, busca realizada a 19 de Julho de 2009
- **Coelho**, Rosane Tiskoski, *O Estilista e As Artes Plásticas no Século XX*, UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, CEART – Centro de Artes, Curso de Pós-Graduação – Especialização, "A Linguagem Plástica Contemporânea", Orientador: Dimas Rosa, http://www.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/artigos/rosane.doc, busca realizada a 28 de Maio de 2009

- **Colombi and Conti**, Chiara Giovanni e Maria *The Body Of Design*, Dipartimento INDACO – Facoltà del Design – Politecnico di Milano, http://www.issinstitute.org.au/pdfs/TheBodyofDesigncopy.pdf , busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Crillanovlck**, Quéfren, *Roupas são ambientes habitáveis: relações entre moda, corpo e tecnologia*, Mestre em Arte, Universidade Federal de Goiás – UFG, http://www.arte.unb.br/6art/textos/quefreen.pdf , busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **de Oliveira**, Jociele Lampert, *Interface Arte-Moda: Tecendo um Olhar Crítico-Estético do Professor de Artes Visuais*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Santa Maria, 2005, http://cascavel.cpd.ufsm.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1676, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **de Osma**, Guillermo, *Fortuny Recuperado*, Madrid, http://www.mcu.es/museos/docs/MC/MES/Rev0/fortunyRev0.pdf, busca realizada a 19 de Julho de 2009
- **Deas**, Malcolm. *Tipos y costumbres de la nueva granada*, Revista Credencial Historia. Edición 1 de 1990. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. http://www.lablaa.org/blaavirtual/credencial/enero1990/enero1.htm, Busca realizada a 16 de Julho de 2009
- **Forster**, Samantha Vettese, *Connections between Modern and Postmodern Art and Fashion*, Heriot Watt University, Scottish Borders Campus, Galashiels, UK, The Design Journal, volume 12, issue 2, BERG, http://www.ingentaconnect.com/content/berg/dsgj/2009/00000012/00000002/art00006, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Giorgi** Arianna, *Artisticamente Moda*, Universidad de Murcia, http://www.um.es/tonosdigital/znum12/secciones/Moda.htm, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **GOMES**, Lavínnia Seabra, *Criar, conceber e definir objectos de moda*, Mestre pela Universidade Federal de Goiás, no curso, 16° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas, Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais – Setembro de 2007 – Florianópolis, http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/143.pdf, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Heartney,** Eleanor, *20th Century threads - fashion art, SoHo Guggenheim, New York*. New York - Art & Fashion, Art in America, Sept, 1997, http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n9_v85/ai_19785373/, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Horn**, Rebecca, Site Oficial: http://www.rebecca-horn.de/pages/biography.html , busca realizada a 19 de Julho de 2009
- **Martin**, Richard, *A Note: Arte & Fashion, Viktor & Rolf*, Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, Volume 3, Number 1, February 1999 , pp. 109-120(12), Berg Publishers

http://www.ingentaconnect.com/content/berg/jdbc/1999/00000003/00000001/art00006 , busca realizada a 19 de Julho de 2009

- **Martínez**, Mª del Mar Nicolás Mariano, *Fortuny y Madrazo. Vestidos y tejidos de la colección del Museo del Traje*, http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2007-indumenta0/Indumenta00-12-MNM.pdf, busca realizada a 19 de Julho de 2009
- **Medeiros,** Maria de Jesus Farias *Moda e Arte: Releitura dos Aspectos Artísticos, Bi e Tridimensionais na Criação do Design de Moda*, Universidade de Palermo, Agosto 2006, http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/A075.pdf busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Mendes**, Rafael Haendchen, *Interface Artística: Uma abordagem entre as artes plásticas e a moda*, Orientador: Dr. Dimas Rosa, http://www.ceart.udesc.br/Pos-Graduacao/revistas/2003/2003/rafael/Rafael.htm, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Mizrahi**, Alejandra, *La indumentaria como confección de identidad en el arte contemporáneo*, Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Barcelona, 2008, http://www.alejandramizrahi.com/imagenes/tesis.pdf , busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Moon**, Mackenzie, *Art appropriation: contemporary African artists' utilization of canonical western art*. A thesis presented to the Graduate School of the University of Florida, for the Degree of Master of Arts, University of Florida, http://etd.fcla.edu/UF/UFE0022217/moon_m.pdf, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Mota**, Maria Dolores de Brito, *Moda e Subjectividade: Corpo, Roupa e Aparência em Tempos Ligeiros*, Dra. em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, Ano 1, n.2, ago-dez 2008, pp. 21 – 30, http://www.ceart.udesc.br/modapalavra/edicao2/files/moda_e_subjetividade-maria_dolores.pdf, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Paraquai e Carvalho,** *Experiências espaciais e o vestir híbrido*, Doutorada em Multimeios, Luísa, Docente na Universidade de Sorocaba – UNISO, Agda, Doutorada em Comunicação – ECA-USP, Docente no Centro Universitário SENAC e no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, http://www.arte.unb.br/6art/textos/luiza-agda.pdf, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Reinhardt**, Dagmar, *Surface Strategies and Constructive Line: Preferential Planes, Contour, Phenomenal Body in the Work of Bacon, Chalayan, Kawakubo*, COLLOQUY text theory critique 9 (2005). © Monash University., *www.arts.monash.edu.au/others/colloquy/issue9/reinhardt.pdf*, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Rodao**, Carmen González, Museu del Traje de Madrid, modelo del mes Abril, ciclo 2005, *Los modelos más representativos de la exposición, Hopallanda para Teatro de Fortuny*, http://museodeltraje.mcu.es/popups/04-2005%20pieza.pdf, busca realizada a 19 de Julho de 2009 busca realizada a 19 de Julho de 2009

- **Rubio**, Lourdes Cerrillo, *Paul Poiret y el Art Decó*, Universidad de Valladolid, El presente artículo está basado en la conferencia titulada "Paul Poiret" leída en el Museo del Traje, de Madrid, el día 5 de Octubre de 2006, dentro del "II Ciclo de conferencias. Grandes creadores del diseño de moda", Anales de Historia del Arte 2008, Volumen Extraordinario 513-525, http://revistas.ucm.es/ghi/02146452/articulos/ANHA0808120513A.PDF, busca realizada a 19 de Julho de 2009
- **Sasaki**, Sílvia, *Moda e Arte Sob o Olhar da Psicanálise*, Bacharel em Moda pela Universidade Estadual de Santa Catarina. Pós-graduada em Criação e Gestão de Moda, Universidade do Vale do Itajaí, Ano 1, n.2, ago-dez 2008, pp. 82 – 87, http://www.ceart.udesc.br/modapalavra/edicao2/files/moda_e_arte-silvia_sasaki.pdf, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Simard**, Jean-Pascal, *Le Défilé de Mode Comme « Événement» Théâtral, Trois cas d'analyse: Viktor & Rolf, Alexander Mcqueen et John Galliano*, Maîtrise en Études des Arts, Université du Québec à Montréal, Mars 2006, http://www.archipel.uqam.ca/1739/1/M9248.pdf, busca realizada a 19 de Julho de 2009
- **Sims**, Gillian David, *The use of Pre-existing Clothing in Current High Fashion (2000–2002)*, B.S., Submitted for the degree of Master of Science in The School of Human Ecology, Louisiana State University, August 2002, http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0708102-150553/unrestricted/Sims_thesis.pdf , busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Viktor & Rolf**, Site oficial: http://www.viktor-rolf.com/dispatch.htm , busca realizada a 19 de Julho de 2009
- **Villaça**, Nízia Maria Souza, *A construção do corpo e as estratégias da moda II*, 14 Junho 2009. Professora titular da Escola de Comunicação/UFRJ, Fonte: Revista de Moda, Cultura e Arte, 2008, http://grupopapeando.wordpress.com/2009/06/14/a-construcao-do-corpo-e-as-estrategias-da-moda-ii/, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Villaça**, Nízia, *Moda – Instalação: Corpo, subjectivação e consumo*, http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/nvillaca_1.pdf, busca realizada a 28 de Maio de 2009
- **Weiller**, Thais Arrias, http://vistase.wordpress.com/2007/11/03/paul-poiret-e-a-belle-epoque/

7. Anexos

a. Cronologia das relações entre arte e moda

"Segue a cronologia das relações entre arte e moda, conforme o pensamento de Müller (2000, p.73)93:

1900: Na Alemanha é cunhado o termo Künstlerkleid para roupa de artista, na exposição organizada por Henry Van de Velde, em Krefeld.

1905: Klimt desenha os vestidos fabricados por Emilie Flõge.

1910: Fundação do ateliê de moda Wiener Werkstãtte em Viena, dirigido por Eduard Wimmer.

1911: Paul Poiret inaugura os ateliês de artes decorativas Martine e a Petite Usine com Raoul Dufy.

1914: Primeiro manifesto futurista de Giacomo Baila: Le Vêtement masculin futuriste.

1915: Exposição de arte decorativa contemporânea organizada em Moscou por Alexandra Exter, apresentando obras suprematistas de Malevich.

1918: Abertura da primeira Maison de Sonia Delaunay, em Madri. 1918-1920: Ernesto Michahelles dito Thayaht, lança a Tuta, um macacão semelhante ao overall americano.

1919: Nadejda Lamanova funda os ateliês do vestuário moderno em Moscou, destinados a reformar o vestuário da Rússia revolucionária.

1921: Rodchencko, Stepanova, Popova, Vesnine, Alexandra Exter anunciam o abandono da pintura de cavalete para se dedicar à arte produtivista, que inclui a produção de obras têxteis.

1924: Lançamento da revista La revo/ución Surrealiste, na qual Man Ray publica fotos de moda.

1927: Eisa Schiaparelli abre sua Maison na rua de Paix, em Paris, e lança os suéteres trompe-l'oeil.

1936: A partir desta data Salvador Dali passa a desenhar vestidos e acessórios para Schiaparelli.

1938: Exposição internacional do Surrealismo em Paris: os artistas, principalmente Marcel Duchamp, André Masson, Salvador Dali, vestem manequins de vitrine.

1939: As duas vitrines concebidas por Salvador Dali para a loja de departamento nova-iorquina Bonwitt Teller provocam um escândalo.

[93] "Interface Arte-Moda: Tecendo Um Olhar Crítico-Estéticod do Professor de Artes Visuais", **Jociele Lampert de Oliveira**, Universidade Federal de Santa Maria – UFSM/RS, 2005

1949: Andy Warhol termina seus estudos e começa a trabalhar como ilustrador de publicidade, principalmente para os sapatos I. Miller, e como desenhista de moda para o The New York Times.

1961: Desfile de roupas de artistas na Maison de alta-costura de Bruna Bini, em Milão.

1963: Primeiros Happenings com objetos-instrumentos-utilizáveis em tecido, de Franz Erhard Walter.

1964: Criação de Abito Cinético, vestidos cinéticos de Getulio Alviani, realizados por Germana Marucelli.

1966: Paco Rabanne apresenta seu primeiro desfile de doze vestidos importáveis em materiais contemporâneos.

1977: Viviane Westwood propõe, na sua butique Seditioneries, a panóplia No Future dos ex Pisto/s, roupas rasgadas ou presas por presilhas e anéis de metal.

1983: Desfiles de moda e colaborações dos artistas-criadores na FIAC, em Paris.

1983-1985: Exposição itinerante Issey Miyake Spetacle Bodyworks em Tóquio, São Francisco e Londres.

Jack Lang oferece o pátio do Palácio do Louvre para apresentação dos desfiles dos criadores do prêt-à-porter.

1992: A partir dessa data numerosas exposições serão consagradas à arte e à moda."

Ficha técnica

Nome da peça: connecting people **Data de execução**: Mar/Abr 2009

Materiais: papel, cartão, cola branca, película plástica aderente

Processo:

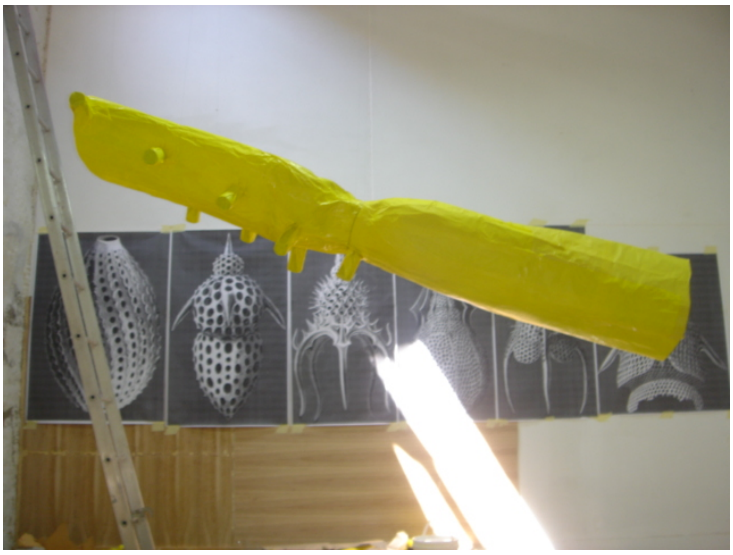
Dimensões: 3,50 m (alt) X 2,00 X 2,00

Tipo de colocação: Parede ____ Chão X Suspensa ____ Outra ____

Necessidades de espaço circundante: 1,00 a toda a volta

Fotografias:









Ficha técnica

Nome da peça: super-herroína **Data de execução**: Mar / Abr 2009

Materiais: papel, cartão, cola branca e película de plástico aderente

Processo:

Dimensões: 1,80 m X 1,00m X 1,00m

Tipo de colocação: Parede ____ Chão X Suspensa ____ Outra ____

Necessidades de espaço circundante: em montagem com a peça connecting people 1,00m

Fotografias:







Ficha técnica

Nome da peça: paredes ondulantes **Data de execução**: Abr/Jun/Jul 2009

Materiais: couro/camurça preto estampado com riscas iridescentes, cola branca, linha

Processo: mergulhar o couro em água até soltar todo o ar contido; moldar o couro na superfície do mono; fixar este processo com uma malha sintética com muita elasticidade; aguardar 48 horas e verificar se o couro já secou; depois de seco retirar do suporte; aplicar cola branca na superfície interna e externa; aplicar as tiras, cosendo com linha na máquina de costura; unir a frente e as costas com molas ou rebites.

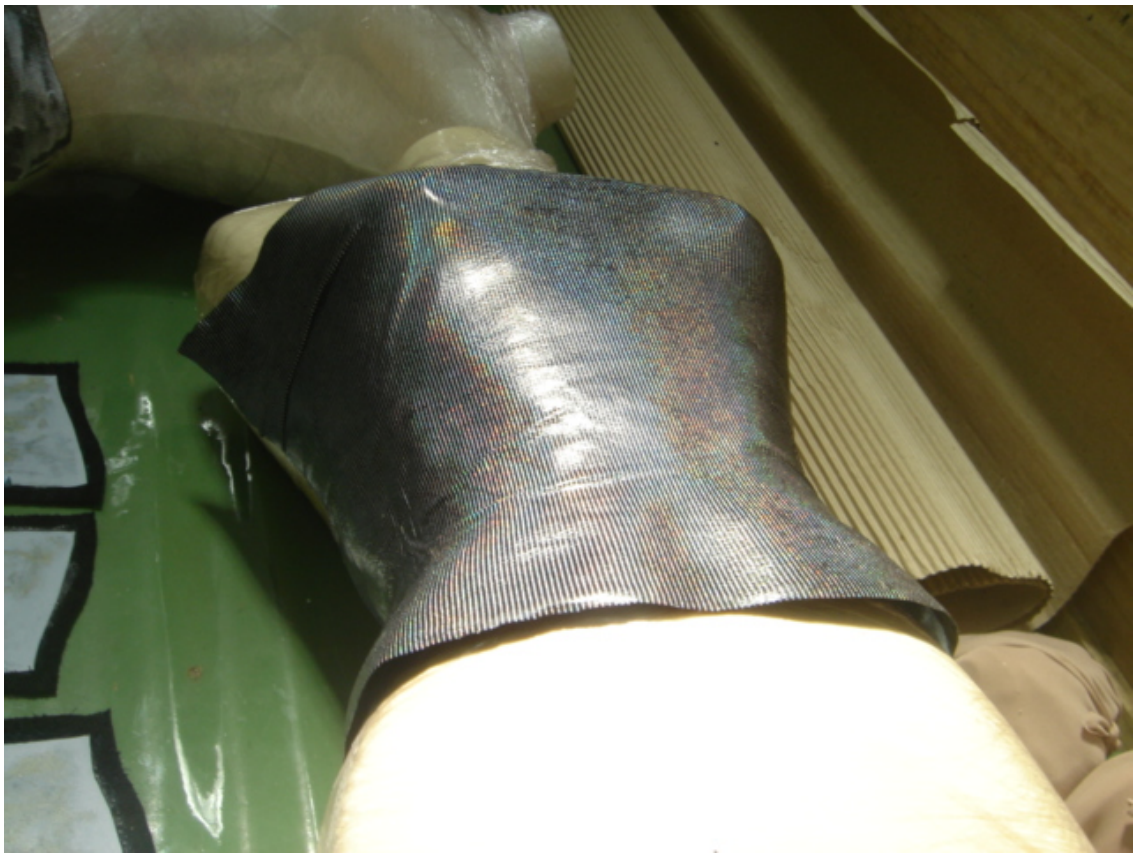
Dimensões: 0,40 cm X 0,30 cm X 0,20 cm

Tipo de colocação: Parede ____ Chão ____ Suspensa ____ Outra X

Suporte metálico com a altura de 1,40 m

Necessidades de espaço circundante: 60 cm a toda a volta do suporte

Fotografias:



Ficha técnica

Nome da peça: projecções aquáticas **Data de execução**: Jun/Jul/Ago 09

Materiais: couro, tubo de PVC, linha, cola de contacto

Descrição do processo: modelação do corpete em papel, passagem da modelação para o couro, corte das diferentes peças; desenho das extensões em papel; passagem para o couro; corte das extensão em couro; colagem do tubo PVC na face interior das extensões e colagem da segunda parte para fechamento das peças; união das diferentes partes do corpete, 1º as partes simples e no fim as que tem as extensões; colagem de partes iguais no interior da peça.

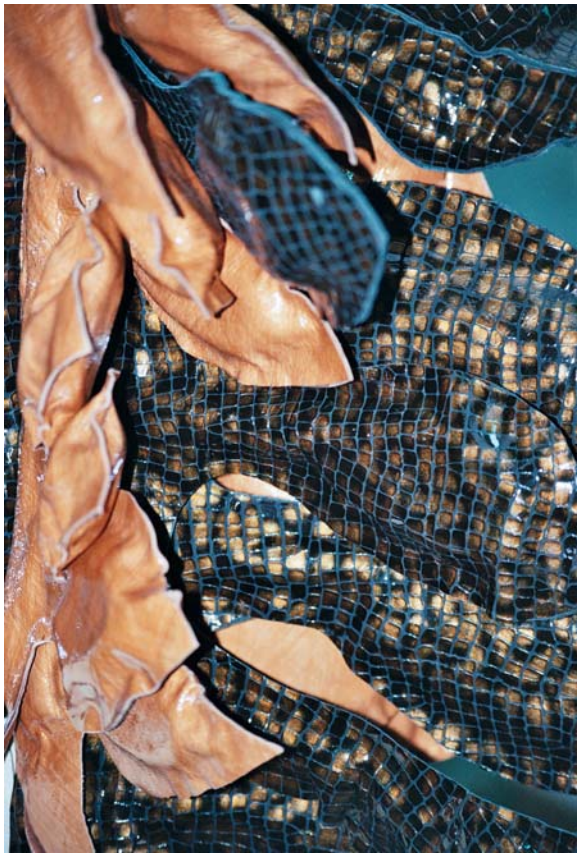
Dimensões: 0,80 m X 0,30 m X 0,70 m

Tipo de colocação: Parede ____ Chão ____ Suspensa ____ Outra X

Necessidades de espaço circundante: 0,60 m atoda a volta

Fotografias:





Ficha técnica

Nome da peça: sementes corpóreas **Data de execução**: Jun/Jul/Ago 2009

Materiais: couro, tubo PVC, cola de contacto, linha

Descrição do processo: semelhante ao das projecções aquáticas

Dimensões: 0,80 m X 0,50 m X 0,70 m

Tipo de colocação: Parede ____ Chão ____ Suspensa ____ Outra X

Necessidades de espaço circundante: 0,60 m a toda a volta

Fotografias:





Ficha técnica

Nome da peça: espiral cocoon **Data de execução**: Jul/Ago 2009

Materiais: Couro e linha

Descrição do processo: desenho da modelação da peça em papel; execução de u m protótipo em napa; acertos e execução de um segundo protótipo em napa; corte dos moldes no couro; união das diferentes partes através da máquina de costura.

Dimensões: 1,10 m X 0,60 X 0,60

Tipo de colocação: Parede ____ Chão ____ Suspensa ____ Outra X

Necessidades de espaço circundante: 0,60 m a toda a volta

Fotografias:





Ficha técnica

Nome da peça: vértices feminino **Data de execução**: Jul/Ago 2009

Materiais: couro e linha

Descrição do processo: desenho da modelação da peça em papel; execução de um protótipo em napa; corte das partes destacáveis – bicos da peça; colagem das duas partes; corte dos moldes no couro; união das diferentes partes através da máquina de costura.

Dimensões: 1,30 X 0,80 X 0,80

Tipo de colocação: Parede ____ Chão ____ Suspensa ____ Outra X

Necessidades de espaço circundante: 0,60 a toda a volta

Fotografias:



Ficha técnica

Nome da peça: véu branco **Data de execução**: Set/Out 2009

Materiais: couro, linha, pasta de enchimento e tubo PVC

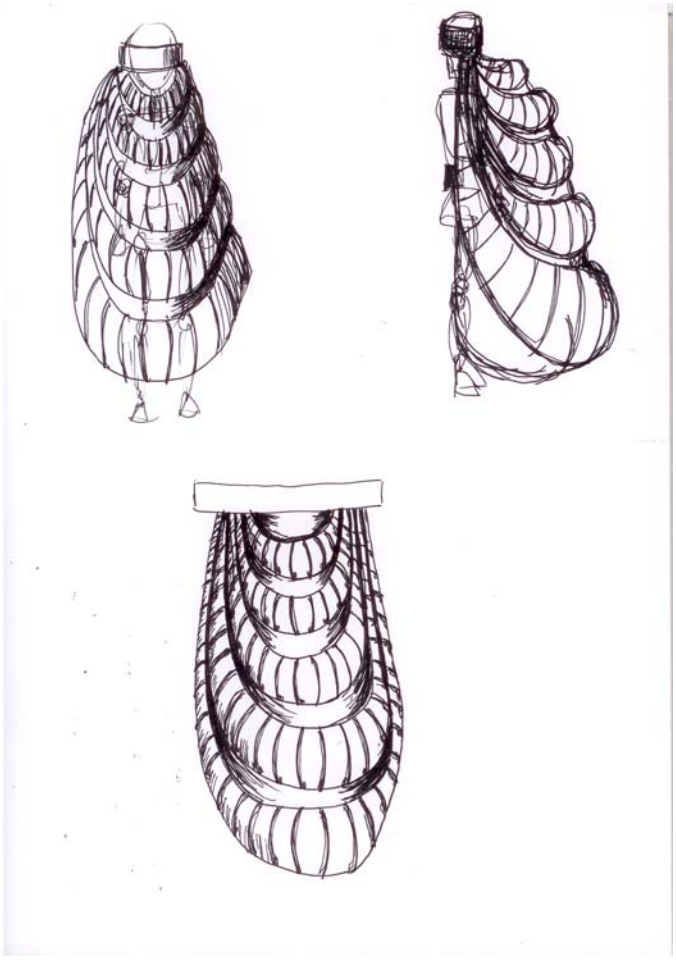
Descrição do processo: desenho da modelação da peça em papel; execução de um protótipo em napa; acertos e execução de um segundo protótipo em napa; corte dos moldes no couro; colagem do tubo de PVC nas partes salientes da peça; enchimento das partes salientes com pasta de enchimento; união das diferentes partes através da máquina de costura.

Dimensões: 1,00 m X 1,50m X 0,50 m (aproximadamente)

Tipo de colocação: Parede X Chão ____ Suspensa ____ Outra ____

Necessidades de espaço circundante: 0,60 m da parede

Fotografias:



8. Glossário

a. C. - antes de Cristo

n/d - não disponível

Moda - *s.f.* uso corrente; costume; gosto; fantasia; maneira essencialmente mutável e passageira de se comportar e, sobretudo, de se vestir; cantiga; área; em estatística, o valor mais frequentemente representado numa série de observações, dominante; andar na –: vestir o que mais se usa; passar de –: deixar de se usar; deixar de ser do gosto da maioria; ver em que param as – s: esperar que se modifique qualquer conjuntura actual para se tornar uma atitude definitiva; à – de: segundo a maneira de conceber ou de organizar as coisas de. (Fr. *mode* do latim *modu*).

Traje - *s.m.* roupa exterior; vestuário; vestes; fato; vestido; o modo de trajar. (Do ant. *trager=trazer*).

Vestuário - *s.m.* conjunto de peças de roupa necessárias para que uma pessoa fique vestida; fato completo; traje. (Do latim medieval *vestuariu* por *vestiariu*).

Alta-costura – Iniciada em 1850 com o estilista Worth. Roupas de caráter singular, modelos exclusivos e adaptados ao gosto e a personalidade do cliente.

Prêt-à-Porter / ready-to-wear – expressão criada em 1950 que indica roupa comprada pronta de carácter pluralista, feitas em escala, pronta a usar.