

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

SIMONE DA SILVA MINA

O ateliê do sensível: a fronteira mole entre moda e arte

São Paulo

2017

SIMONE DA SILVA MINA

O ateliê do sensível: a fronteira mole entre moda e arte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Martins Bueno e Prof. Dr. Wilton Luiz de Azevedo (*in memoriam*)

São Paulo

2017

M663a Mina, Simone da Silva

O ateliê do sensível: a fronteira mole entre arte e moda /
Simone da Silva Mina - 2017.

91 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da
Cultura)

Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2017.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Martins Bueno

Bibliografia: f. 88 – 91.

1. Ateliê. 2. Instalação. 3. Moda. 4. Processos de criação.
5. Arte. I. Título.

CDD 746

SIMONE DA SILVA MINA

O ateliê do sensível: a fronteira mole entre moda e arte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Educação, Arte e História da Cultura.

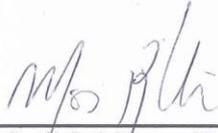
Aprovada em

BANCA EXAMINADORA



Prof.º. Dr.º. Marcelo Martins Bueno

Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof.º. Dr.º. Marcos Rizolli

Universidade Presbiteriana Mackenzie



Prof.º. Dr.º. Celso Favaretto

Universidade de São Paulo

A todos os sujeitos da criação.

AGRADECIMENTOS

A Wilton Luiz Azevedo (*in memoriam*), por toda a vida dedicada à arte e ao ensino, e por apoiar que fôssemos artistas enquanto pesquisadores e pesquisadores enquanto artistas.

Ao Dr. Marcelo Martins Bueno, pela introdução ao pensamento filosófico com a sutileza de um mestre e pela orientação desta pesquisa.

A todos os professores do Programa Educação, Arte e História da Cultura, em especial: Dra. Silvana Seabra Hopper com a arguta percepção sobre o tempo e seus processos históricos, Dr. Marcos Rizzoli, pelo convite para perceber a arte através da crítica, e Dra. Márcia Tiburi, pela contribuição imensurável ao incentivar em suas aulas o exercício da liberdade do pensamento.

A Celso Favaretto, pela inspiração e incentivo para esta experiência da pesquisa e do pensamento.

À Capes/Prosup e ao Mackenzie pela bolsa-auxílio que fomentou essa pesquisa.

Ao LHUDI – Laboratório de Humanidades Digitais que, num exercício de cocriação, nos coloca rumo à pesquisa e à arte de modo integrador.

A todos os que contribuíram direta e indiretamente para a realização desta pesquisa.

Aos familiares.

Aos amigos.

RESUMO

Este trabalho discute a presença de uma linguagem silenciosa nos processos de elaboração da moda antes de sua inscrição na escala de reprodutibilidade industrial, através da obra de alguns criadores e da experiência da autora com instalações performativas. O estudo compreende uma observação do ateliê, como lócus da criação, e a partir disso contribui com possíveis pontos de encontro dessa manifestação *entre* moda e arte. Neste sentido, o ateliê passa da dimensão de um espaço de criação somente, para um espaço de produção de presença revelando que essas duas áreas do sensível, moda e arte, favorecem uma reflexão sobre o movente de suas “fronteiras”. A investigação delimita-se ao âmbito do experimental, como o local de um fazer reflexivo que une, em seu gesto, estética e poética, e por assim dizer, um experimento de micropolítica.

Palavras-chave: Ateliê. Instalação. Moda. Processos de criação. Arte.

ABSTRACT

The present work discusses the presence of a silence language in fashion elaboration processes, prior to its enrolling in the industrial reproducibility scale, through the work of some creators and the author's experience with performative installations. The study includes an observation of the studio, as locus of creation, and contributes with points of contact between art and fashion. The art studio goes from the dimension of a space of creation only, to a space of production of presence, revealing that these two areas of the sensible, art and fashion, favor a reflection on the moving of their "frontiers". The investigation is on the scope of experimentalism, as a site of a reflexive act that unites, in its gesture, aesthetics and poetics, and so to speak, an experiment of micropolitics.

Keywords: Studio. Installation. Fashion. Creation Processes. Art

SUMÁRIO

Introdução – Antecedentes da pesquisa	10
1. O ateliê e o sensível – espaço das artes da existência	21
2. <i>Des_fios</i> : da linha de costura à aula-instalação ou experimento de performance	32
2.1 A linha de costura, de Edith Derdyk	33
2.2 Antecedentes da ação: <i>O casaco de Marx</i> , de Peter Stallybrass	36
2.3 <i>Des_fios</i> : aula instalação ou experimento de performance	39
3. A fronteira mole <i>entre</i> moda e arte na atualidade	58
3.1 O <i>entre</i> a moda e a arte	59
3.2 O <i>entre</i> a arte e a moda	78
Considerações finais	85
Referências bibliográficas	88

INTRODUÇÃO

Criar não é tarefa do artista, sua tarefa é a de mudar o valor das coisas. (Yoko Ono)

No mundo ocidental as tentativas de compreensão do fenômeno moda, historicamente, tendem a realizar uma leitura que a coloca única e exclusivamente como objeto de consumo. Daí surge no princípio de teorização da moda o seu entendimento a partir da cultura material, que produz objetos e roupas. Para Richard Sennett, o estudo da cultura material é necessária para que possamos aprender com o que ela produz e que esse aprendizado possa revelar algo sobre o nosso tempo e, por assim dizer, nos traduzir como seres atuantes (SENNETT, 2013, p. 16). No entanto, a reflexão sobre a moda na atualidade ultrapassa a apreensão desta a partir dos objetos de vestuário. Sabemos que as linguagens produzidas pela moda ultrapassam os limites físicos do vestuário. Todos os elementos envolvidos nesse processo de elaboração participam do desenvolvimento da expressão e linguagem próprios da moda, constituindo, assim, uma nova linguagem para além da escrita ou da fala cotidianas.

Podemos observar que, desde a ideia, perpassando pela concepção e processos de criação até o ato do vestir, que essa comunicação constitui uma linguagem não verbal, antes e depois de sua inscrição na escala de reprodutibilidade industrial, bastante elucidada por Walter Benjamin¹. Nesse processo de ligação sutil entre sujeitos, observadores e criadores, o objeto-roupa estabelece modos de linguagem: “falas silenciosas ou escritas invisíveis”. Podemos adentrar o campo da moda como um idioma universal, devido a sua linguagem visual e tátil, com seu legado a partir das artes, ou, conforme nos lembra Gilda de Melo e Souza², ao lidar com formas, a moda também é uma expressão das artes.

As roupas, à luz dos autores que estudamos na atualidade, também podem ampliar a percepção da cultura, material e imaterial, como um espaço plural e simultâneo, que se dá pelo sujeito envolvido nas práticas culturais. Esta, no seu âmbito inter/trans/multidisciplinar, tem proposto diálogos com diversas áreas do conhecimento – filosofia, ciências sociais, literatura, história, semiótica, artes, comunicação e design etc., transformando-se em um campo que funciona como um

¹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

² SOUZA, Gilda de Melo. **O espírito das roupas: a moda no século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

observatório de sinais e possibilitando com isso uma compreensão do *zeitgeist*, tal como teorizado por Georg Simmel³ e tantos outros pensadores.

A moda, portanto, é um meio contínuo de mutações nas quais processos e resultados espelham, simultaneamente, um universo invisível que articula a frequência dos ciclos do ato criativo e a conseqüente adoção dos objetos artísticos/criativos concebidos pelos criadores da moda e que passam a ser adotados pelos indivíduos nas suas práticas comportamentais cotidianas. Faz-se urgente uma reflexão sobre a necessidade de uma abordagem inter/trans/multidisciplinar nos estudos atuais sobre a moda, nos quais a fronteira entre ela e as demais áreas do conhecimento possam encontrar o seu lugar movente, de maneira que isso faça emergir e escrever uma possível poética dos sujeitos.

A abrangência dos processos colaborativos, que compartilham a noção de autoria na criação, enquanto etapa e desenvolvimento dessa linguagem que se faz a partir da coletividade de seus atos faz surgir um conceito essencial na moda: a livre transitoriedade da temporalidade, que permite ressignificar o passado no presente, mas também visionar o futuro. Essa experiência se dá muito próxima da relação que o artista estabelece com o seu tempo, o faz sentir em seu próprio corpo – princípio da *incorporação* elucidado por Celso Favaretto⁴. Com isso, as realidades propostas por inúmeras linguagens justapostas fazem com que a pluralidade dos processos de criação na moda exista na sua autonomia do ato de criar; aproximando-se do fazer artístico a despeito do seu constitutivo aspecto mercadológico.

No Brasil, a moda enquanto investigação acadêmica teve início recentemente, com a formação do primeiro curso superior, na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo, em 1987⁵. Essa formação determinou profundas mudanças no modo de fazer moda no país e, principalmente, na esfera das relações de cooperação dentro dos ateliês e junto ao sistema industrial. Um curso de moda advindo de uma disciplina, Desenho de Modas, dentro da matriz curricular do

³ SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Tradução: Artur Morão. 1ª ed. 1905. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

⁴ FAVARETTO, Celso. Incorporação. **Revista Trama Interdisciplinar**, v. 5, n. 1, 2014.

⁵ Anteriormente ao Bacharelado em Desenho de Moda, da Faculdade Santa Marcelina, existia uma disciplina chamada Desenho de Modas dentro da matriz curricular do Bacharelado em Artes Plásticas na mesma instituição e demonstra a proximidade curricular que a faculdade manteve desde então entre os cursos e, com a ênfase nas práticas de ateliê oferecida em seu ambiente de ensino.

curso de Artes Plásticas, já esboçava uma estreita relação entre os espaços da Arte e da Moda dentro da perspectiva da criação, e por assim dizer, nas práticas de ateliê e desenvolvimento dos processos e procedimentos com a forma, com a matéria, com a cor e uns com os outros nesse ambiente.

Esse advento, fato determinante para que a Moda se tornasse um lugar dentro das instituições pode ter servido como um impulso no movimento de uma nova sensibilidade que ocorreu na arte, do final dos anos 1960 até meados da década de 1970, especialmente com a presença inquieta de Hélio Oiticica, como exemplo dos seus Parangolés aos Programas Ambientais. Era, nas palavras do pesquisador Celso Favaretto, a investida na arte através dos “fios do vivencial” que numa “experiência dos comportamentos” incluía a multiplicidade, a simultaneidade, o precário e o transitório, num “devir da experiência”. A moda como uma plataforma catalisadora de novos modos de viver, principalmente a partir dos anos 1950 é um fator associado a consolidação da modernidade cultural no país, quando esta se volta para a juventude e para as ruas como centro de referência e inspiração, toma de algum jeito emprestado, no Brasil, a lente de Hélio Oiticica, com seu modo de friccionar a arte e com a sua percepção quanto aos códigos da incorporação⁶ que tanto a arte quanto a moda tinham em comum com seus componentes da gramática do processo ao ato performativo delas. Dessa descoberta do corpo pelas artes plásticas e o advento da performance, com destaque aos parangóles⁷ para a moda produzida no país e até então subjugada a experiência da colonização, associada a demanda econômica e de formação, nascia os primeiros cursos de moda no país. Essa influência da arte nos processos de criação da moda também se dá, em uma primeira possibilidade de contato, por meio da existência e uso dos ateliês nas diversas formas de expressão – cerâmica, serigrafia, gravura, desenho, modelagem, costura e pintura. Os espaços acabam por provocar experiências do fazer e da reflexão sobre esses fazeres.

Segundo Aline Basso, após os anos 1980 inúmeros artistas “trouxeram ao mundo obras que, através de roupas, invólucros e fragmentos de roupas, discutiam

⁶ “a descoberta do corpo ressalta as vivências, as intensidades e afetos, liberados no processo de abertura estrutural, com que se coloca o sujeito das obras aos comportamentos privilegiando a exploração das sinestésias, dos estímulos que atingem simultaneamente a vista e o ouvido, todo o corpo[...]processo vivencial e cultural”(FAVARETTO, 2015, p.70)

⁷ parangóle é um conjunto de ações que revelavam a cumplicidade de Hélio Oiticica com os que nasciam à margem da sociedade, como expressão do seu inconformismo, deslocando a arte do discurso intelectual e racional para a esfera da criação e da participação.

questões sobre o corpo [...] a presença/ausência, o consumo entre outros temas” (BASSO, 2013, p. 20-21).

Uma das mais marcantes mudanças dessa nova fase da moda, a formação específica na sua área a partir de 1987, foi uma contínua e processual tomada de consciência dos criadores em relação ao desenvolvimento da criação como experiência artística e não somente como estratégia de produtos para consumo imediato ou *marketing*. A figura do criador de moda passou a ser convocada a colocar-se como protagonista e sujeito dessa ação ou como aquele que convoca aos parceiros, a equipe, para essa experiência de participação dentro dos ateliês. Essa fenda na realidade da moda, sobretudo a partir dos anos 1990, contribuiu para que a dimensão do fazer moda tomasse novas perspectivas, para além da repetição dos modelos europeus vigentes até aquele momento, fazia do “mal-estar” da produção colonizada a possibilidade do risco e da saída da zona de conforto e dependência – projeto do colonizador e não um lugar próprio de criação.

A presença da pesquisa dentro dos ateliês e da prática de moda com pensamento ampliado para o artístico favoreceu uma outra prática de moda em solo brasileiro. Isso, atrelado a questões de mercado e economia próprios da área de moda, possibilitou o início dos lançamentos de coleções no calendário de moda no país, já que os criadores passaram a mostrar a cada seis meses, através de desfiles⁸, o desenvolvimento processual da pesquisa e experimentos que desenvolviam nos ateliês ou laboratórios de criação dentro das empresas.

É a esse episódio da moda brasileira, com o início dos desfiles, nos anos 1990, dentro do calendário de moda paulistano⁹, que podemos atribuir uma força, além da mercadológica e do consumo de moda, fortalecedor dos processos de criação: os criadores utilizavam a plataforma dos desfiles para um diálogo entre linguagens, onde matérias, movimento, cores, música e formas comunicavam a moda do presente, ainda que desejosa do futuro, na incessante temporalidade da moda. Os desfiles traziam o mesmo espírito da *incorporação*: nessas personas que perambulavam por passarelas, a experiência de contar uma história e conduzir essa narrativa através de cores, formas e movimento via eco no princípio do

⁸ Porque até aquele momento os desfiles ainda eram realizados dentro das lojas de departamento ‘magazines’, como o Mappin, por exemplo.

⁹ No início Phytoervas Fashion, passando a ser chamado de Morumbi Fashion e mais tarde de SPFW – São Paulo Fashion Week.

artista. A moda experimentava um profundo diálogo com o seu tempo e a relação com os outros campos do saber.

Essa convergência proposta por Hélio Oiticica, entre arte e espacialidade e, o seu modo ativo de “transformar os processos de arte em sensações de vida¹⁰” permite entender a atitude do observador que experimenta um processo de descoberta da potência do vestuário, de modo que a relação da arte com a moda ficou ainda mais evidente e necessária de ser tratada reflexivamente como fato cultural. Segundo Favaretto (2014), essa operação exemplar das artes na modernidade é uma “consequência da inscrição do corpo na arte, da vida como processo criador [...] o corpo não é mero protagonista, como fonte de sensorialidade, antes uma estrutura-comportamento que redimensiona o sensível na arte”.

Para Aline Basso, “somente a arte pode deslocar a roupa de seu patamar de objeto de consumo/produtor de identidade, e inseri-la no âmbito da sensorialidade, como um objeto que produz sensações [...]” (BASSO, 2013, p. 23). É interessante notar a relação hierárquica pela qual insistentemente a moda e a arte, através de seus agentes, foram distanciadas, ao mesmo tempo em que também acrescenta um modo de observá-la: “pensar a moda como um artefato que estimula e media as sensorialidades do corpo nos coloca diante dos desafios e discussões da arte”; daí a importância disso ser discutido e pensado na moda a partir da ideia deste “corpo que atua”. O criador de moda, como operador dessa manifestação, percebe que pode atuar neste sentido: percebendo todos os elementos que estão em jogo quando atuam fora da cópia, com pulsão de autoria¹¹.

A evolução da moda, constituindo um campo específico do saber¹², ocorrida recentemente no Brasil, acentuou a percepção da necessidade de começar as pesquisas com base na observação e desvendar sua camada inter/trans/multidisciplinar, com forte influência nas práticas colaborativas em que o fazer artístico pode estar envolvido.

¹⁰ Favaretto (2014) cita Oiticica em WITHECHAPEL EXPERIENCE, 1969) e que estabelece bastante correspondência com os antecedentes de Jean Galard, em *A beleza do gesto*.

¹¹ O conceito de autoria é contraditório. Alguns autores colocam isso como estilismo de substância (Fashion Theory)

¹² O documento *Moda como campo específico do saber*, redigido por coordenadores e professores de instituições de ensino superior e entregue ao MEC, em 2011, apresentando a demanda das escolas de moda de São Paulo. Uma das pesquisadoras envolvidas na elaboração desse documento, Astrid Façanha, também publicou o artigo *A moda como campo do saber*, para o *Colóquio de Moda* (2011).

Nesse contexto, é relevante indicar que desde 2000, venho passando boa parte do tempo em um ateliê de moda lecionando duas disciplinas: Modelagem Experimental (modelagem tridimensional ou *moulage*), que possibilita, a partir do trato escultórico, “experimentar o experimental”¹³ das roupas, e Estilismo II, orientação das pesquisas do último ano dos trabalhos de graduação. Essas experiências me motivaram a ingressar, após quase duas décadas de experiência como docente, num estudo mais sistemático *stricto sensu* e, assim, pesquisar outras experiências talvez fundadoras, ou embrionárias, na arte e na moda que possam ser matrizes de procedimentos que influenciaram a forma como percebo a ação da moda no Brasil.

No ateliê, um dos pontos importantes tem sido a possibilidade dos experimentos de criação, o acerto e o erro assumidos como possibilidade durante este ato - a falha *beckettiana*¹⁴ que para além das portas do ateliê são sumariamente expostos como incompetência. A falha, o acaso e a experiência transformam-se em matéria-prima para a criação.

Com o passar do tempo, dentro dos ateliês e com a prática pedagógica acompanhada da trajetória artística que sempre correu paralelamente ao ensino, ocorreram atravessamentos de algumas provocações durante as aulas, ativadas por algumas perguntas feitas aos estudantes: “Onde está o coração? Onde pulsa o coração nesta criação?”, em 2009, em um momento em que a turma parecia ausente de emoção com os seus projetos; e em 2012, as perguntas “Para que vestir, se eu estou blindado?”, tema do ano para uma turma que questionava a necessidade de “invenção”, numa mudança drástica na moda brasileira que se viu “vítima” de seu próprio passado de formação colonizada, importando o modelo americano e europeu de negócios com a abertura das fronteiras para as *holdings*¹⁵ no Brasil; e em 2013, a pergunta “Ao passar por aquela porta, podemos nos propor a *estarmos presentes?*” em uma turma sobre a importância da presença naquilo que se faz no ateliê.

¹³ Título de um texto de Hélio Oiticica, de 1978.

¹⁴ Cito a frase de *Molloy*, de Samuel Beckett: “É necessário falhar, falhar de novo, falhar sempre.” Expressa com isso, em minha opinião, a falha como necessidade humana. Outros autores traduziram por erro ou fracasso.

¹⁵ *substantivo feminino*. Econ. empresa que detém a posse majoritária de ações de outras empresas, ger. denominadas subsidiárias, centralizando o controle sobre elas [De modo geral a *holding* não produz bens e serviços, destinando-se apenas ao controle de suas subsidiárias.] *Holdings* são conglomerados de marcas geridos por uma única corporação.

As experiências da latência, do imprevisível, da amizade e do enfrentamento em alguns momentos eram e são geradores de vida dentro de um ateliê, ou, na linguagem de Nicolas Bourriaud, são geradores de “novas formas de vida”¹⁶. Tanto eu quanto os alunos éramos afetados por aquele espaço de experimentação e reflexão. A roupa se configurava como uma plataforma aberta às inquietações vitais daqueles que a partir da sua própria exposição tornavam-se transversais na sua própria experiência com a criação. Enviesados e agudos, diante da exatidão dos tecidos, conseguiam encontrar um ar mais flexível e possível dentro das modas totalizantes e dos moldes prontos. A moda paulistana já não podia ser configurada como uma contínua repetição de modelos vigentes.

É na apropriação desse corpo que não aguenta mais as investidas da sujeição a que o modelo colonizador ainda tentava coexistir, que nesse momento de gestação dos cursos de moda no Brasil eclodiu o entendimento dessa fissura, evidenciando a oportunidade dos profissionais da moda tornarem-se sujeitos e num primeiro momento insistir num protagonismo necessário para que pudessem acessar a experiência do sensível, tão indissociável da experiência de criação.

Atrelado a isso, o fortalecimento do interesse que vemos acontecer na história da arte e na arte contemporânea para revelar processos de criação de obras de arte estabelece um campo de ressonância para a moda atual. A moda, que nesse momento revela-se também como elemento importante das discussões sobre as antigas questões do trabalho escravo e da docilidade do sujeito em relação ao que produz, ilumina a necessidade de reflexão sobre as práticas e fazeres dessa forma de expressão. A condição do ateliê como fortalecedor e abrigador dessas trocas que envolvem subjetividade e afetividade tem sido a matriz das experiências de artistas e estilistas ao longo da sua existência como ofício.

Portanto, este estudo justifica-se, na medida em que representa uma necessidade emergente para pensar o ateliê como um campo potente para a expressão e linguagem de moda no Brasil. O ateliê é um provocador de novas

¹⁶ BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

formas de existir, de processos de criação abertos à interação com outros meios e artes, em função das peculiaridades da nossa identidade cultural e social.

Ressaltamos que essa pesquisa não abarca o panorama industrial associado a negócios de moda, pois o seu foco é a etapa anterior à roupa ficar circunscrita ao mercado, portanto a moda no sentido da expressão cultural e como uma modalidade da arte e seus meios e processos.

Também, de algum modo, pretendemos evidenciar como os processos de criação dentro dos ateliês acabam por afetar os criadores e participantes dessa experiência. Como consequência, os criadores desenvolvem suas criações a partir dessas efetuações de afeto. As experiências que serão analisadas ao longo da dissertação nos mostram que a dimensão colaborativa existente nos processos de criação onde a roupa e o corpo são foco pode implicar uma dimensão afetiva muito além de uma relação funcional e mecânica que a técnica poderia envolver. Todos estão envolvidos nesse processo – ateliê, materiais, indivíduos e seus corpos, o ambiente e sua temperatura – e todos participam do desenvolvimento da expressão e linguagem de moda, ou constituem poeticamente outra linguagem para além da escrita ou da fala cotidiana: uma ‘linguagem’ própria dos elementos visíveis e invisíveis que vestem as pessoas compondo uma poética do comportamento cotidiano:

Aplicada à conduta, a função poética desmantela o encadeamento pragmático dos movimentos; ela contraria a absorção dos meios pelo fim, do imediato pela perspectiva; ressalta a maneira de agir, o método empregado, converte a escolha do procedimento num verdadeiro objetivo (GALARD, 1997, p. 36).

Segundo Galard (1997, p. 12), “o gosto pelo belo gesto pressupõe uma preocupação com as formas (e com os códigos até para desobedecê-los)”. É no espaço de ‘desobediência’/impertinência e, portanto, fronteiro e movente *entre* moda e arte que esperamos contribuir com alguns apontamentos da experiência vivenciada ao longo dos anos nessa área. Esse “entre” é o lugar do intempestivo nietzchiano e, para Deleuze: “o interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio [...]. É no meio que há o devir, o movimento, a velocidade, o turbilhão” (DELEUZE, 2010, p. 34-35).

Com o intuito de produzir conhecimento interdisciplinar, próprio da moda, a partir de duas áreas do conhecimento: arte e moda, com ênfase na contemporaneidade, o pressuposto desta pesquisa visa a fomentar o diálogo interdisciplinar investigado por meio de manifestações artísticas e culturais em diferentes meios de produção, escolhidas por meio de análise de processos artísticos da autora com instalação performativa e com grande diálogo com a *prática de ateliê* como lócus do sensível. A pesquisa situa-se no âmbito do experimental¹⁷, como o local de um fazer reflexivo que une estética e poética, e por assim dizer, um experimento de micropolítica.

A pesquisa visa a encontrar paridades nos processos de criação em moda e arte e, com isso, buscar os pontos de contacto nesse *entre* as áreas. Com isso, busca explicitar como as dimensões colaborativa e afetiva existentes nos processos de criação que a autora esteve envolvida puderam ser experimentos de moda associada ao fazer artístico.

Será necessário com isso rever que, se o objetivo principal da arte moderna foi estabelecer um espaço onde o indivíduo pudesse manifestar sua experiência total e assim inverter, ou melhor, desautomatizar o processo industrial em que estava envolvido, capturado pela redução do humano à repetição de gestos, numa linha de montagem controlada por cronômetro. A dinâmica em que o tempo vivido era submetido a uma produtividade assistida. Pensando nesses termos, o curador e ensaísta Nicolas Bourriaud percebe na arte moderna a sua vital importância: Criar é criar a si mesmo, a obra revela-se inseparável do tempo vivido do seu autor, e assim a vida é obra. Do mesmo modo, o filósofo Jacques Rancière, no livro *A partilha do sensível*, associa essa relação estética e política aos antecedentes da modernidade.

Início o primeiro capítulo com alguns conceitos e teóricos presentes ao longo do corpo da dissertação. Nomeei esse capítulo “O ateliê e o sensível”, para introduzir algumas reflexões sobre o ambiente de experimentos e a importância como espaço do sensível. No segundo capítulo “*Des_fios*: da linha de costura à aula-instalação ou experimento de performance”, a partir da análise de uma experiência

¹⁷ Ou seja, ainda sem nenhuma implicação de mercado ou comercialização. Experimental aqui não como recurso de metodologia científica, mas com o uso associado as experiências com arte, sobretudo dos anos de 1960 e 70 no Brasil.

artística em que a influência do ateliê como campo de afetos fica em evidência, desenvolvo uma escrita através da narrativa processual sobre uma experiência particular de alguns anos atrás que julgo ser importante para balizar a moda, ao mesmo tempo em que a descontextualizo para fazer emergir a poética dos processos. No terceiro capítulo, “A fronteira mole entre moda e arte na atualidade”, contribuo com a abordagem do movimento entre Moda e Arte no que tange aos processos de criação, investigando as pistas desse processo através de outros autores contemporâneos.

As ações que serão analisadas nessa dissertação investem numa apreensão da moda como discussão de novos modos de existência no contemporâneo. Com isso, borram as fronteiras entre as artes e investem na possibilidade de a moda ser entendida como participante importante do contexto estético das artes da visualidade.

I

O ateliê e o sensível – espaço das artes da existência

No atelier, o artista se reconhece e, na sua individualidade, se ocupa [...] de suas necessidades expressivas, de seus desejos de forma, de seus modos de linguagem. Pesquisa o novo. Encontra a sua identidade de artista moderno. [...] Em seu atelier, o artista jamais será um estrangeiro. É ele quem decide o ritmo do dia-a-dia do trabalho criativo. Como já recusou as regras da arte antiga, esta livre para estabelecer um regulamento autônomo, que atenda às suas necessidades metodológicas. (Marcos Rizzoli)

Permanecer resolutamente exposto a um perigo, enfrentar um adversário mais forte, lançar-se em nome da honra numa aventura sem esperança, é “agir pela beleza do gesto. (Jean Galard)

O ateliê é um elemento compositivo e processual, de forte importância metodológica. Ele é o lugar da criação, o lócus de experimentação. Na antítese dos nossos tempos, quando a habilidade fica exposta a um sistema de moda bastante tecnicista, podemos destacar um ponto de convergência importante sobre o erro assumido, a falha *beckettiana* (já apontada na introdução) junto ao ato de perder algo todos os dias enquanto ato de experimentação. Esse perder algo pode coincidir com ganhar algo durante os processos. Por isso é tão importante discutir a moda à luz e à compreensão de seus processos gestacionais, o antes de vir a ser moda, talvez a sua inscrição como *matriz*, similar a relação da matriz nas artes da gravura que configura as impressões como peças numeradas, uma vez que nunca são iguais ao mesmo tempo que pode suscitar proximidade com o conceito de *matrizes de ideias*¹⁸, presente no pensamento de Maurice Merleau-Ponty.

O lócus da criação – ateliê do artista ou o ateliê do estilista, que a partir de agora chamo simplesmente de *ateliê* – revigora o estado de processo contínuo. Nele, os artistas podem vislumbrar as frestas que incidem sobre a consciência no território de concepção e de experimento. O criador passa a atuar como um *experenciador*, no sentido de latência do ato de criar.

O ateliê é um território multidisciplinar inclusive nas instituições de ensino, uma vez que estabelece um limiar mais ativo com atravessamentos das demais áreas. De algum modo, o ateliê é um lócus essencialmente multidisciplinar.

As experiências com instalações performativas se tornaram mais agudas em explicitar os processos artísticos e os modos de fazer ligados aos ofícios da moda.

No livro *O artífice*, o sociólogo norte-americano Richard Sennett trata da questão da técnica. O autor considera que a pesquisa sobre a técnica é uma questão cultural, e não um procedimento meramente maquinal. Ele afirma que a cultura material¹⁹, que produz roupas, objetos etc., é necessária para que possamos aprender com as coisas. Além do processo de feitura desses itens concretos, esse aprendizado pode revelar algo sobre o nosso tempo e, por assim dizer, nos revelar. Ele ressalta que “a sociedade moderna sofre com uma herança histórica que traça

¹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. **Merleau-Ponty**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

¹⁹ Segundo Sennett (2013, p. 26), a cultura material traça um quadro do que os seres humanos são capazes de fazer. Entende o labor como parte do ser.

linhas ideológicas divisórias entre a prática e a teoria, a técnica e a expressão, o artífice e o artista, o produtor e o usuário²⁰ (SENNETT, 2013, p. 22).

A abordagem da “cultura material” pelas ciências sociais, com muita frequência, não envolve as roupas, por acreditar que elas não são objetos de consideração por si mesmas. Na fala de Sennett (2013, p. 18), “o materialista cultural quer saber onde o prazer pode ser encontrado e como ele se materializa”. Com isso, o autor defende em seu livro que a cultura material é importante e que as pessoas podem aprender sobre si mesmas através das coisas que fazem. Em outras palavras: fazer é pensar.

As obras de arte são frutos do pensamento, mas nem por isto deixam de ser coisas. O processo de pensar, em si, não é capaz de produzir e fabricar coisas tangíveis como livros, pinturas, esculturas ou partituras musicais, da mesma forma como o uso, em si, é incapaz de produzir e fabricar uma casa ou uma cadeira. Naturalmente a reificação que ocorre quando se escreve algo, quando se pinta uma imagem ou se modela uma figura ou se compõe uma melodia tem a ver com o pensamento que a precede; mas o que realmente transforma o pensamento em realidade e fabrica as coisas do pensamento é o mesmo artesanato que, com a ajuda do instrumento primordial – a mão do homem – constrói as coisas duráveis do artifício humano (ARENDDT, 1981, p. 182).

Será que o que vemos neste texto faz eco à realidade dos ateliês de moda? Não se trata de discutir se a moda é arte, mas explicitar os pontos de contato entre essas práticas e o que delas ultrapassa o comum. Até porque a divisão entre artistas e artesãos pode insistir na divisão proposta por Hanna Arendt, mas sugere que a transfiguração através da arte pode ser um respiro de abertura no fazer como pensamento. De forma similar, a discussão contemporânea pode borrar as fronteiras entre moda e arte, a partir de seus processos de elaboração mental e sensível e como produção de novas formas de vida para os que dela experimentam.

Percebendo a moda como forma de expressão e como um estabelecimento de linguagem com o mundo, podemos pensar o simples ato de costurar como uma escrita no mundo, uma língua que se aprende a falar para além da língua materna, uma inscrição no diálogo com o visível e com o tátil, uma vez que vestimos as superfícies que costuramos e fabricamos, seja em escala industrial ou na escala em que o afeto de quem constrói pode perpassar o objeto-roupa. Nessa espécie de ligação sutil entre as trocas simbólicas que o objeto-roupa pode induzir, o processo

²⁰ O autor evidencia também que a sociedade moderna sofre dessa herança histórica.

de elaboração, da ideia à construção, parece ser carregado de linguagem: falas silenciosas ou escritas invisíveis.

Sennett colabora para uma reflexão que une pensamento e sentimento como partes constituintes do processo do fazer, mesmo que essa relação ocorra apenas mentalmente entre a matéria e o artesão. Ele ressalta que “podemos alcançar uma vida material mais humana, se pelo menos entendermos como são feitas as coisas” (SENNETT, 2013, p. 18). A aproximação dessa afirmação com o âmbito da moda sugere interessantes reflexões.

O autor investiga várias zonas de intersecção entre o artífice e seu lócus: trata da arte ou habilidade artesanal, no que denomina a capacidade de fazer bem as coisas. Depois, investiga a elaboração de rituais para enfrentar agressões e o fanatismo e, por último, o tema sobre o qual vou me debruçar neste ensaio pela intrínseca relação com as roupas, a abordagem dele “sobre as aptidões necessárias para criar e habitar ambientes sustentáveis”. As ideias do autor apontam que, para enfrentarmos uma crise física, seremos obrigados a mudar as coisas que fazemos e a maneira como as usamos.

O autor sustenta que a civilização ocidental possui uma cisão no estabelecimento de relações entre cabeça e mão, de reconhecer e estimular algo que chamou de impulso da perícia artesanal. Diz que todas as habilidades têm início como práticas corporais, inclusive as habilidades mais abstratas. E que o entendimento técnico se desenvolve através da força da imaginação. Observa que podemos entender os processos imaginativos que nos capacitam a fazer melhor as coisas (SENNETT, 2013, p. 20-21).

O artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideais, diálogo esse que estabelece formas de vida. Nicolas Bourriaud (2009) experimenta estabelecer que a forma artística – e a vida passa a ser obra, a vida pode ser entendida como uma forma artística – é um dispositivo de relação quando propõe uma reflexão acerca de sua estética relacional, um processo que poderia despertar estados e qualidades de encontro mais cheios de presença, de vida vivida.

A junção que Sennett traça a partir da etimologia da palavra fazer é de apropriação latina. Para Giorgio Agambem, existe uma outra estrutura etimológica: *poíesis* – *poieîn*, produzir, no sentido de agir. *Poíesis* era a produção na presença. Já *prâxis* – *práttein*, fazer, no sentido de agir. No centro da *prâxis* estava a ideia da

vontade que se exprime imediatamente na ação. De todo modo, encontra novamente Sennet quando revela que, no conceito aristotélico, *práxis* era o princípio do movimento, a vontade, entendida como unidade de desejo, apetite e volição que caracteriza a vida. Ambas as pesquisas colocam a *poíesis* como construtora do espaço em que o homem encontra sua própria certeza e assegura a liberdade e a duração da sua ação. Interessa-nos nessa discussão pensar, à luz desses autores, como a relação com a poesia²¹ e seu tempo passa a ser algo que estreita relações com as roupas e seu processo de fazer e pensar esse fazer.

Karl Marx considerava a habilidade artesanal como atividade criadora de formas²². Enfatizou que as relações individuais e sociais se desenvolvem pela confecção de objetos físicos, permitindo o desenvolvimento completo do indivíduo. Peter Stallybrass (1999) vai desvendar o motivo ao qual Karl Marx elege o casaco como exemplo em *O capital*, e com isso revela a relação pessoal do autor com o próprio casaco enquanto enfrentava dificuldades financeiras: ao mesmo tempo em que precisava comprar papel e tinta para escrever seus manuscritos, precisava resgatar o casaco da loja de penhores para entrar trajado na biblioteca nacional. Esse texto estabeleceu uma grande motivação para o desenvolvimento de *Des_fios*, instalação sobre a qual vou discorrer no próximo capítulo.

Continuamente enfrentamos a necessidade de criar formas novas na área de moda, sobretudo nas escolas de moda brasileiras: Fazer moda é criar ou recriar formas novas. Vemos com isso a intimidade do tema que Sennett perseguiu ao investigar o artífice e recorrer a tantos autores que fazem eco a essa perspectiva da artesanania como algo além das paredes das oficinas.

Sennet traça uma perspectiva do espaço das oficinas a partir da lógica biológica:

Uma divisa ecológica é semelhante à parede da célula, e uma fronteira ecológica, à membrana. [...] Uma divisa demarca um território vedado, uma zona “proibida” para outros. [...] Uma fronteira ecológica, em contraste, é uma zona de trocas onde os organismos se tornam mais interativos. [...] Uma fronteira ecológica, como a membrana da célula, resiste à mistura indiscriminada; abriga diferenças, mas é porosa. A fronteira é um limiar ativo (SENNETT, 2013, p. 253).

²¹ Apenas por curiosidade, Agamben (2012) cita: Poesia, na definição de Novalis: *uso voluntário, ativo e produtivo de nossos órgãos*. HARDENBERG, Friedrich (Novalis). *Werke, Briefe, Dokument*. Ed. Ewald Wasmuth: Lambert Schneidet, 1957. v. 2. Frag, 1339 (N.T).

²² Citado por Sennett (2013, p.40): *The Grundrisse*. Trad. Martin Nicolaus. Nova York: Vintage, 1973, p. 301-324.

A fronteira, como limiar ativo, é um conceito constantemente ativado pelos processos de interdisciplinaridade. O ateliê além de um espaço de experimentos é também acolhedor de singularidades, inclusive nas instituições de ensino, uma vez que estabelece um limiar ativo com atravessamentos das demais áreas do conhecimento. O ateliê, como lócus interdisciplinar, corresponde às práticas que abrigam diferenças e rompe com a divisão disciplinar que resiste no ensino superior, mesmo no campo da moda e das artes.

Arrisco sondar que o ateliê pode ser o espaço matricial para essa abertura e risco, porque lida com a imaginação, dentro dessas instituições. Para além das portas do ensino regulado que constitui as faculdades e as escolas de moda, os ateliês, como práticas colaborativas na cidade, permitem a clara correspondência dessas zonas de resistência, assim como a sobrevivência de modos de fazer e de refazer necessários à condição do exercício de moda no país.

Para Agamben, é nesse agir produtivo determinado hoje, em toda parte, o estatuto do homem sobre a terra, entendido como o vivente (animal) que trabalha (*laborans*) e, no trabalho, produz a si mesmo e assegura o seu domínio sobre a terra. Acrescenta ainda:

Todas as tentativas que se sucederam na época moderna para fundar de modo novo o “fazer” do homem permaneceram sempre ancoradas nessa interpretação da práxis como vontade e impulso vital. [...] todas as tentativas de superar a estética e dar um novo estatuto à produção artística, foram realizadas a partir do ofuscamento da distinção entre poíesis e práxis, interpretando, portanto, a arte como um modo da práxis e a práxis como expressão de uma vontade e de uma força criativa. (AGAMBEN, 2012, p. 121)

Ressalto que o ofuscamento apontado por Agamben pode denotar outra possibilidade: conjugação entre as potências dessas duas esferas. Parece que o contemporâneo ou o inatual buscam nas raízes não um modo de se fixar nelas, mas de a partir delas reindexar o sentido para novas existências. Quando penso o ateliê com todas essas camadas, penso em territórios de expressão que levam em conta o *fazer saber* e o *saber fazer* como princípios conjuntivos nesse ambiente. Uma zona que resiste antes de mais nada a engessamentos de linguagem. Ambiente de outra

escuta e diálogo. Penso nesse espaço como uma zona autônoma capaz de experimentar vida, de colaboração e de cumplicidade. Agamben aponta a capacidade “mutacional” da moda em outro texto, sobre a contemporaneidade:

o estar na moda, como a contemporaneidade, comporta um certo “*ágio*” (do latim: à vontade, e que pode dar a ideia de intervalo, espaço livre), uma certa dissociação, em que a sua atualidade inclui dentro de si uma pequena parte do fora, um matiz de *dèmodé*. [...] a moda comumente “cita” e reatualiza qualquer momento do passado [...]. Ou seja, coloca em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto. [...] Entre o arcaico²³ e o moderno há um compromisso secreto sabido pelos historiadores da literatura. (AGAMBEN, 2009, p. 68-70)

Para quem produz ou pensa moda essa é uma das características mais marcantes do processo de pesquisa, porque todas as referências, sejam elas do passado através de um recorte histórico ou dos interstícios da mente mais abstratos e ainda mais imaginativos do que concretos, o criador de moda sente-se desvelado em seu tempo, porque trabalha com tempos simultâneos, circunscritos na sua circularidade mental, a que atribuo o nome *imagiário*²⁴, uma zona onde imagens geram constelações mentais. Acredito que essa constelação de imagens perpassa temporalidades ao longo do ato criativo que pode levar a uma roupa ou a uma coleção.

O tempo na moda está constitutivamente adiantado a si mesmo e, exatamente por isso, também sempre atrasado, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um “ainda não” e um “não mais”. [...] é uma assinatura teológica da veste... (AGAMBEN, 2009, p. 67)

Essa assinatura teológica a que se refere Agamben suscita a expressão de Sennett sobre a camada de afeição por rituais diários que o artífice conhece e elabora. Para os criadores de moda, ela se revela numa versão mais veloz entre a descontinuidade e a continuidade do que acabou de descobrir. E, para o artesão,

²³ Para Agamben, “arcaico” significa próximo da *arké*, isto é, da origem. Origem que não está situada apenas num passado cronológico porque ela é contemporânea ao devir histórico (AGAMBEN, 2009, p. 70).

²⁴ “Imagiário” é um termo que adotei para dissociar o trabalho com imagens na pesquisa em moda, do cinema ou publicidade onde essa etapa da pesquisa é chamada de *mood board*, ou em alguns livros de moda, de painel de referências, painel semântico ou painel de inspirações.

uma obsessão pelo método e pela habilidade que o cola ao passado, vivendo o presente em ateliês e fabricando objetos futuros, mas numa velocidade reversa, no que Sennett aponta como o tempo do artífice, o tempo lento que permite a reflexão. É sobre esse ritmo, até o momento do protótipo, da peça única, com toda a camada de unicidade e de tempo de quem a realizou, que reside, no ateliê de moda, um ponto de convergência entre o tempo e a reflexão presentificada.

[...] pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e, é portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo. [...] A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Essa camada de inatualidade e de inadequação, um tanto correspondente ao conceito de vanguarda dos anos de 1960, parece se associar à ideia do estranho, do estrangeiro em seu próprio território. Nesse sentido, nas leituras em que Agamben aproxima-se de Sennett, ambos delimitam a fratura do tempo como o ponto de referência para a pesquisa. Buscam na raiz do poeta aquele que pode responder ao seu tempo para além da carga do *animal laborens* que Arendt esboçou. Para Agamben,

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo e, justamente aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhado a pena nas trevas do presente (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Cabe a nós refletirmos sobre a carga semântica contida nas criações de moda. E, se o homem produz suas roupas, com qual *matéria-prima* ele o faz?

No prólogo de *A partilha do sensível*, Jacques Rancière esclarece que o impulso para a escrita do livro teve origem a partir de questões colocadas na seção

“A fábrica do sensível”²⁵ da revista *Alice*, voltada para os atos estéticos como configurações da experiência, que ensinam novos modos de sentir e induzem a novas formas de subjetividade política.

A elaboração do sentido do termo estética como modos de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento, que Jacques Rancière forma um ambiente de compartilhamento entre as práticas que atuam dentro do ateliê de processos – tanto os de elaboração de roupas quanto de novos modos de sentir o vestir atualmente. O autor ainda explica que “a conexão dessas simples práticas com modos de discurso, formas de vida, ideias do pensamento e figuras de comunidade não é fruto de nenhum desvio negativo. Para ele, a partilha do sensível é um sistema de evidências do sensível que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Além disso, ela fixa, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e áreas exclusivas (RANCIÈRE, 2009, p. 11-18).

Esse comum partilhado retoma a metáfora da conduta cotidiana considerada como uma das belas-artes que é o centro da investigação de Jean Galard no ensaio *A beleza do gesto*. O autor escreve: “quando este pequeno livro procurava fazer surgir seu objeto [...] o desejo de saber se a conduta da vida poderia ser, um dia, inteiramente estetizada, impunha-se quase obsessivamente” (Galard, 1997, p. 13). A “zona de influência” que o autor nos convida a observar ou participar trouxe a pergunta: como conduzir a vida? Pergunta aberta às práticas de criação, em que retomo o modo como Bourriaud percebe a relação entre vida e obra, principalmente quando nos convida a observar o dandismo como um movimento ligado à arte, através da performance diária em que estavam envolvidos os sujeitos, utilizando o seu corpo e roupas como um gesto expandido de linguagem, como *personas*²⁶.

Poderíamos considerar a partir do conceito de antiarte²⁷ – rompimento da distância entre obra e espectador – na obra de Oiticica como uma possível

²⁵ As questões foram atribuídas a dois jovens filósofos – Muriel Combes e Bernard Aspe.

²⁶ Segundo Favaretto (2014, p. 72), “o ambiental propõe-se como investigação do cotidiano e não como diluição da arte no cotidiano [...] o interesse concentra-se nos comportamentos” e, completa: “[...] os participantes, assim, não criam; experimentam a criação, recriando-se ao mesmo tempo como sujeitos”.

²⁷ Antiarte: rompimento da contemplação estática e do império da visão como sentido, propondo uma apreciação mais ampla. No Brasil, Lygia Clark e Hélio Oiticica são os artistas mais representativos deste movimento, a partir de 1960. <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/helio-oiticica-a-antiarte.htm>

motivação para uma sugestiva investida nas práticas de antimoda²⁸ que experimentamos “às cegas” a partir de 2000, em um “campo de participação inédito na arte contemporânea” (Favaretto, 2014, p. 73), que conjuga as “dimensões ética e estética”. A prática pensante de Oiticica junto ao seu Programa Ambiental foram as motivações que me fizeram adentrar as experiências com instalação performativa que originaram a série *Roupa-Assistida*, ainda que nas proposições dele fica reforçada a “participação coletiva” e o ato absolutamente intencional²⁹.

Para Freitas (2014), é nas práticas cotidianas carregadas de um potencial criativo que Michel de Certeau encontra o que chama de “antidisciplina”, próximo da ideia de Foucault sobre “vigilância, limites e combinações restritas e previsíveis³⁰” ao que o indivíduo pudesse resistir. E, num local onde podemos perceber o exercício da liberdade e da invenção, no cotidiano e nas “artes do fazer”, podemos destacar os elementos importantes para a sociedade contemporânea. É nessa prática do comum que suspende um possível território de invenção nas pesquisas empreendidas por Certeau e seu grupo de pesquisadores.

Essa análise de suas evocações colaborou ativamente para verificar onde a *práxis* e *poíesis* se encontram nestas conversações.

As "artes da existência" devem ser entendidas como as práticas racionais e voluntárias pelas quais os homens não apenas determinam para si mesmos regras de conduta, como também buscam transformar-se e modificar seu ser singular, e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e que corresponda a certos critérios de estilo (FOUCAULT, 1983, p. 198-199).

Segundo Ventura (2008), para Foucault, assim como para grande parte da tradição filosófica, a estética da existência está inserida no problema ético que consiste em responder à questão de quais formas se pode praticar a liberdade. Ele afirma ainda: “A ética seria a prática racional e refletida da liberdade e a liberdade a condição ontológica da ética. Mas ético no sentido grego, como *êthos*, que é a

²⁸ Segundo Wilson (2003), antimoda “são maneiras de expressão opostas à indústria da moda que representam reações contra o que está na moda”. (WILSON, Elizabeth (1985). *Adorned in Dreams: fashion and modernity*. Londres e Nova Iorque: I.B. Taurus, 2003.)

²⁹ Favaretto (2014, p. 73) ainda aponta a necessidade de “distinguir as vivências imediatas, individuais, comumente chamadas *experiências pessoais*, da ordem da experiência que funda o processo artístico” uma vez que a rigor, “promove a elaboração dessas vivências, com que se configura o seu sentido interpessoal e propriamente cultural”. Aponta que Oiticica pensava na “transformabilidade” dos acontecimentos da vida “como manifestação criadora” e antes, num “devir da experiência²⁹”, incitando uma transformação da arte em atividade cultural em favor de um “viver-coletivo”.

³⁰ FAUCAULT, 1975.

maneira de ser e a maneira de se conduzir³¹". Com isso, tratar a "conduta como uma arte³²" e, quem sabe, uma moda que possa experimentar, nos processos de criação, esse mesmo gesto.

³¹ VENTURA, Rodrigo Cardoso. A estética da existência: Foucault e Psicanálise. **Cogito**, Salvador, v. 9, p. 64-66, 2008 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100014&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 15 out. 2016.

³² (GALARD, 1997, p.22) o autor ainda ressalta: "[...]postular que a arte pode, como o teatro ou a música, desprender-se dos ideais estreitos, das estéticas correntes".

II

***Des_fios* - da linha de costura à aula-instalação ou experimento de performance**

O ensino é a minha maior obra. (Joseph Beuys)

No início, meu trabalho era o medo da queda. Em seguida, tornou-se a arte da queda. Como cair sem se machucar. Depois, a arte de estar aqui, neste lugar. (Louise Bourgeois)

O indispensável na obra de arte, o que a torna, muito mais que um meio de prazer, um órgão do espírito, cujo análogo há de se encontrar em qualquer pensar filosófico ou político se for produtivo, é que contenha, melhor que idéias, *matrizes de idéias*, que nos forneça emblemas cujo sentido não cessará nunca de se desenvolver, que, precisamente por nos instalar em um mundo do qual não temos a chave, nos ensine a ver e nos propicie enfim o pensamento como nenhuma obra analítica o pode fazer, pois que a análise só revela no objeto o que nele já está. (Maurice Merleau-Ponty)

2.1 – A linha de costura, de Edith Derdyk

A artista Edith Derdyk foi uma presença importante nos meus estudos durante a graduação em Desenho de Moda pela relação entre o desenho e a linha de costura em suas obras. Em 1997, ela escreveu um livro de poemas que revela parte dos pensamentos como fios soltos a que esteve submetida com a prática da costura. Edith constituía neste pequeno livro a sua poética com a descoberta do ato de costurar.

O filósofo Platão utiliza o verbo *poieîn*, que significa fazer, para falar do conceito de habilidade. A palavra *poieîn* deu origem também a poesia. Mas, o filósofo formulou o objetivo de perícia artesanal no conceito de *aretè*, o padrão de excelência implícito em qualquer ato. Ele também observara que, em sua época, embora “os artífices sejam poetas [...] não são chamados de poetas, têm outros nomes”³³. Temia com isso que esses nomes e capacitações diferentes impedissem os homens de seu tempo de entender o que tinham em comum. Nesse sentido, as instalações performativas que visavam a um estreitamento entre o *performer*, agente da ação, e o observador, que pode estar junto e compartilhando o espaço da ação, estreitam relacionamento com o trabalho de Derdyk.

A presença da linha e do ato de costurar na obra da artista é marcada pela fisicalidade, segundo Joedy Bamonte:

Para Derdyk, ao contrário do que ocorre com outros artistas, a atitude de usar a linha de costura não envolve a questão do feminino, da ancestralidade. O fazer concentra-se no fazer, na fisicalidade da construção plástica, não havendo uma procura por significados além dos procedimentos relacionados ao material em si. O interesse se dá em função do ato criador, do que ele é constituído e do que ele constrói, da forma resultante da ação (BAMONTE, 2011, p. 80-81).

Mesmo que nos procedimentos adotados em *Des_fios* seja impossível desconectar a questão da ancestralidade e do feminino, que vamos investigar mais adiante, podemos antever uma coincidência na trajetória das artistas Edith Derdyk e Simone Mina: ambas participam de uma exposição chamada *Viés*, Derdyk em 1989 no MASP e Mina em 2005 na Galeria Vermelho, também em São Paulo.

³³ Citado em SENNETT, 2013, p.34: Platão, *Symposium* 205b-c. Acrescento aqui, livremente ao discurso de SENNETT, para adensar a pesquisa etimológica que faz em seu livro, a pesquisa de AGAMBEN, no texto *Poiesis e Praxis* in *O Homem sem conteúdo*, 2012, Belo Horizonte: Autêntica. Trad. Clóvis Oliveira.

Na obra de Derdyk:

O próprio suporte deu sugestões, originando a exposição Viés [...] com trabalhos nos quais o fazer artístico se dava à medida que o pano [tecido] instigava o ato de cortar e recosturar, rejuntando partes. Nisso houve a primeira conversa entre a linha desenhada e a linha de algodão real, utilizada como elemento constitutivo do “corpo que se estendia no espaço”. O fazer adquire um sentido de costura, juntar uma parte na outra. (BAMONTE, 2011, p. 80)

Observar a obra de outros artistas para antever suas evocações colaborou ativamente para verificar onde a *prâxis* e *poíesis* se encontravam nesta pesquisa. A pesquisa de Derdyk traz a ação do seu corpo a corpo com os materiais para seus trabalhos, pela relação com as linhas – ora desenho, ora de costura – presentes em suas obras. Nesse processo, fica em segundo plano determinar onde a linha começa ou termina, no bidimensional ou tridimensional, o que possibilitou a escrita de um pequeno livro de poesias durante as experiências em seu ateliê enquanto realizava a obra *Casulos*, em 1996, bem como experiências anteriores.



[Casulo; Edith Derdyk, 1996 – Foto: Gal Oppido]



[Casulo; Edith Derdyk, 1996 – Foto: Gal Oppido]



[Obra Casulo; Edith Derdyk, 1996 – Foto: Ângela di Sessa]

Inicialmente a artista desenhava com uma grande sobreposição de linhas sobre o papel enquanto registro gráfico. Esse procedimento deu “vida” às linhas de algodão que passaram a fazer o mesmo ao se apresentarem como matéria e não mais como representação. Logo após encontrou o papel arroz que veio a permitir novos recursos como a transparência, o volume, a sobreposição. Assim, o objeto em si substituiu a sua representação. Um emaranhado de fios negros de algodão passou a compor os trabalhos da artista, em um acúmulo matérico cada vez maior. Ao se atingir a saturação, optou-se pelo tecido. (BAMONTE, 2011, p. 80)

A matéria em constante diálogo com a artista estabelece os mesmos vínculos que para um estilista em ação no ateliê. A proximidade desses gestos embrenhados no cotidiano desses ofícios interessa à moda e aos novos estudos sobre a processualidade inerente aos modos de fazer e de refletir sobre esse fazer.

2.2- Antecedentes da Ação: *O casaco de Marx*, de Peter Stallybras

O interesse pela roupa como um campo de afetos surgiu ainda na graduação diante de um incômodo com a falta de relacionamento que percebia ao redor: alguns colegas relacionavam-se com o fazer construtivo das roupas meramente pelo lado tecnicista. Isso colaborou intensamente nas práticas de ateliê para que, enquanto eu fazia uma roupa, percebesse ainda mais que as etapas constitutivas desse processo eram carregadas de diálogos não verbais advindos dos procedimentos a que submetíamos a matéria. Comecei a “quebrar as sequências de confecção de uma peça”, fazia movimentos errantes em meio à feitura, ia da costura para a passadoria e depois para o manequim, para então voltar a costurar. As ações eram uma tentativa de quebrar as sequencias industriais que obtivera no período da formação técnica durante os estudos anteriores a graduação. Retirar a roupa desse quadro industrial era como circunscrevê-la como sujeito, retirá-la da condição de objeto e até mesmo devolver a noção de sujeito de quem a realiza.

Durante o último ano da graduação, lendo uma obra de Stallybras³⁴ e conhecendo sua relação com as roupas e suas memórias, constatei que o autor considera nas primeiras páginas que sua pesquisa através das roupas era um “produto secundário no seu interesse na sexualidade, no colonialismo e na história do Estado-nação”. Esse interesse secundário foi colocado à prova quando, ao vestir

³⁴ Leitura oferecida pela professora Dra. Maria José Jorente, que ministrava a disciplina de História da Arte II, em 1999. Um ano mais tarde reconheceria a importância desta leitura para os acontecimentos que sucederam com a minha mãe e mais tarde com a sua morte. Uma leitura que me preparou de algum modo para essa despedida.

uma jaqueta de um falecido amigo, foi tomado pela sua “presença ausente”. Começou então a perceber “que a mágica da roupa está no fato de que ela nos recebe, recebe nosso cheiro, nosso suor, recebe até mesmo a nossa forma”. Expressa também que “ao pensar nas roupas como modas passageiras, nós expressamos apenas uma meia-verdade”, uma vez que elas podem ser moldadas pelo nosso gesto e pelo nosso toque. Ainda atribui a importância da roupa ao propor a existência de uma sociedade das roupas, ligando-a uma rede de obrigações pela “sua capacidade de ser permeada e transformada tanto pelo fabricante quanto por quem a veste, e a sua capacidade para durar no tempo [...] quando a pessoa está ausente ou morre, a roupa absorve sua presença ausente”. (STALLYBRASS, 1999, p. 9-19).

Um dos momentos mais agudos desta leitura está na pesquisa que o autor empreendeu sobre a relação de Karl Marx com seu próprio casaco enquanto escrevia *O capital*. Stallybrass percebeu nessa relação uma afinação sutil com o fato de que Marx evidencia a figura do casaco como exemplo da mercadoria nos seus escritos³⁵. O autor atesta que, por causa das dificuldades econômicas que Marx enfrentava durante seu período de estudos, ele precisou empreender inúmeras penhoras de itens da sua casa, dentre eles o próprio casaco, para que tivesse condições de comprar papel e tinta para continuar seus escritos. Ao mesmo tempo, resgatava o casaco sempre que precisava ir ao Museu Britânico: o casaco era obrigatório para que pudesse entrar naquele espaço para continuar suas pesquisas. Esse vínculo que Marx possuía com o seu próprio casaco motivou Stallybrass a questionar a relação que percebeu em *O capital*, a respeito do fetiche³⁶ da mercadoria, conceito da antropologia do século XIX, que o autor empreendeu sobre as suas análises do funcionamento do capitalismo:

[...] ao aplicar o termo *fetiche* à mercadoria ele, por sua vez, apagou a verdadeira mágica pela qual outras tribos (e quem sabe, até mesmo nós próprios) habitam e são habitadas por aquilo que elas tocam ou amam. Para dizer de uma outra forma, amar coisas é, para nós, algo constrangedor: as coisas são, afinal, meras coisas e acumular coisas não significa dar-lhes vida. É porque as coisas *não* são fetichizadas que elas continuam sem vida. (STALLYBRASS, 1999, p. 20)

³⁵ Marx escreve no prefácio de *O Capital* que o casaco em questão no primeiro capítulo é a forma celular da economia, presente na forma-mercadoria do trabalho que se transformou em produto ou a forma-valor da mercadoria (STALLYBRASS, 1999, p. 53).

³⁶ fetichizar a mercadoria significaria carregar de fetiche um valor de troca abstrato (STALLYBRASS, 1999, p. 54).

Neste ponto, a devolução da noção de fetiche ao objeto roupa poderia suscitar trocas mais efetivas com o ato de vestir. E, não a compreensão única, através do encadeamento industrial a que está submetida, de *commodities*. Stallybras atesta, como Sennett, a presença material e imaterial do vestuário ao qual a moda está intimamente ligada.

O conceito de fetiche começou a friccionar com a perspectiva africana, à qual estava associada desde as relações comerciais dos portugueses na África ocidental nos séculos XVI e XVII. Os europeus se opunham ao apego, ou seja, fetiche “supostamente arbitrário” que os africanos possuíam aos objetos materiais. Contraditoriamente, os europeus demonizavam o fetiche presente na relação que eles mantinham com os objetos, ao mesmo tempo que, de forma fetichista, os colecionavam (STALLYBRASS, 1999, p. 57-60).

A constituição de nossa formação cultural brasileira através dos africanos e dos indígenas, dentre outras miscigenações, talvez fizesse ressoar que a nossa relação com as roupas poderia se manifestar através dessa afetividade presente no fetiche a que eles as circunscrevem:

o que era demonizado no conceito de fetiche era a possibilidade de que a história, a memória e o desejo pudessem ser materializados em objetos que fossem tocados e amados e carregados no corpo. (STALLYBRASS, 1999, p. 62)

Não creio que seja um retorno à adoração de objetos com a qual as religiões primitivas mantiveram profundo relacionamento, mas sim uma religação com as afetividades que perpassam o tempo impresso de quem realiza a roupa até aquele que a veste e a modifica com o uso, atribuindo uma nova forma e um novo cheiro.

Stallybras ainda ressalta que Marx, em *O Capital*, representava a sua tentativa de devolver o casaco ao seu proprietário, cujo relacionamento da roupa inscrita como mercadoria com o advento do capitalismo “apagava tanto o ato de fazer quanto o ato de vesti-la” (STALLYBRASS, 1999, p. 63).

É nessa mesma inclinação que o experimento de performance *Des_fios* procura existir: devolver à camisa o seu caráter afetivo, forçar a que ela não seja possível de ser reproduzida, escapando da linha de montagem industrial a que estaria submetida e, portanto, torná-la autônoma enquanto um possível “sujeito”.

Essa ação dentro de um ateliê, cuja instalação não ocupava mais do que 2,5 × 3 m, tinha como histórico anterior o meu relacionamento com o ensino de moda desde 2000. A prática de ateliê esteve presente também em experiências externas à sala de aula, primeiramente em processos de desenvolvimento de desfiles, e depois em instalações de moda em galerias que culminaram na série de *Roupas-Poema I, II, III e IV, Roupa-Assistida I, II, e III, Corpo-Conferência I e II e Des_fios*³⁷. Esses experimentos aproximavam-se de experiências com instalação, e começaram a aguçar a percepção da relação entre a prática de ateliê e a performatividade deste ato: a ideia da presença e do tempo nos processos com a roupa. Essas experiências acabavam por transbordar as fronteiras entre ser professora, ser artista e ser estilista, sempre borrando esses limites.

2.3 – *Des_fios*: aula-instalação ou experimento de performance

A aula-instalação ou experimento de performance *Des_fios* foi concebida em 2012 para participação no 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política que foi realizado em janeiro de 2013, na cidade de São Paulo. A propósito do convite do curador³⁸, que já compreendia o interesse e as fricções que o livro *O casaco de Marx*, de Peter Stallybrass³⁹, fazia surgir entre a Moda e os espaços fronteiros com a Antropologia, a Economia e a Arte em nossas conversas.

A primeira ação concreta foi a realização de uma imagem-síntese que pudesse trazer os indícios da experiência que seria compartilhada durante os dias do encontro. A partir desta provocação da curadoria, propusemos desenvolver uma instalação e, como parte dela, uma aula-experimento (ou experimento de performance), para dar continuidade às experiências anteriores que sempre atuaram no limiar entre moda e arte – revelar processos ligados aos fazeres da moda.

³⁷ Citei alguns trabalhos realizados anteriormente que estreitam a ligação entre o ateliê de moda e dispositivos de arte, mas é a instalação performativa *Des_fios*, de 2013, o foco desta dissertação.

³⁸ Ricardo Muniz Fernandes

³⁹ Peter Stallybrass é professor de Inglês e Literatura Comparada na Universidade da Pennsylvania. Dentre os livros que escreveu ou ajudou a organizar sempre a roupa está presente como objeto de estudo. O casaco de Marx, seu livro mais emblemático, com textos escritos em 1993 e 1998 e publicados no Brasil em 1999.



[autorretrato para *Des_fios*; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 (Teatro Oficina/SP) – Foto: autorretrato com colaboração de Elisete Jeremi]

O objeto, a máquina de costura, era o elemento estático que portava a sonoridade e o ritmo ausentes na imagem congelada. Ao mesmo tempo, a evocação do movimento/gesto do corpo embalando a máquina de costura faz a leitura de proteção ou ligação embrionária com o objeto, com o ofício e com as mulheres⁴⁰. Neste vínculo que o objeto-memória portava, junto à carga afetiva que envolveu a

⁴⁰ A quem cito: minha mãe e minha avó – que me ensinaram a costurar muito antes da alfabetização.

continuidade dessa prática até hoje, o exercício se desenvolveu. A camisa masculina, oferecida por um artista⁴¹ – é uma camisa de dormir, alongada na sua extensão de comprimento –, carrega a possibilidade do ato de dormir, o lugar do onírico e de uma certa evocação ao ato de deitar-se, simplesmente ficar em repouso. O plano aéreo, do qual a imagem foi realizada, capta esse instante do deitar-se, encolher-se e do acolher o objeto-máquina de costura. O abraço ao objeto máquina que porta, dentre outras marcas, o veículo que proporcionou o aprendizado de uma técnica para além dela mesma, um meio de transporte simbólico para uma outra relação com os tecidos e com a linha de costura. Outros estudos dessa fotografia foram realizadas na ocasião e aqui colocamos mais uma:



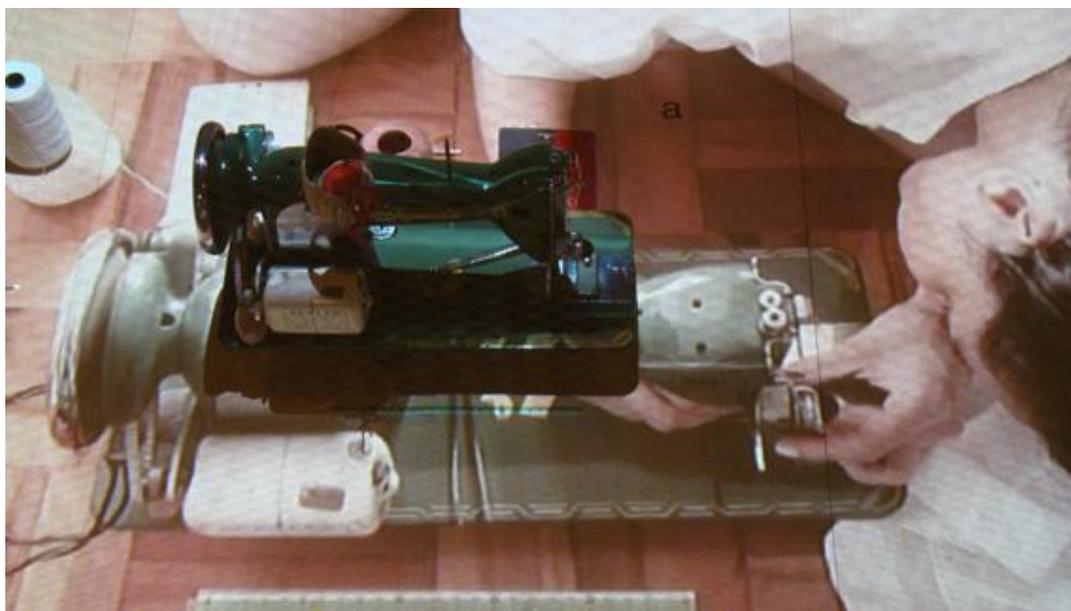
[autorretrato para *Des_fios*; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 (Teatro Oficina/SP) – Foto: autorretrato com colaboração de Elisete Jeremi]

⁴¹ A camisa foi recebida durante a experiência artística KAFKA MACHINE/Cia Teatral Ueinz, realizada em 2011, num trajeto de Lisboa/Portugal ao porto de Santos/Brasil a bordo de um transatlântico.

A instalação foi selecionada para participação na Quadrienal de Praga, representando o Brasil na seção nacional ao lado de outros artistas, cenógrafos e figurinistas. No catálogo, lê-se um fragmento de texto das intenções que permearam a experiência:

Pedaço de mundo silencioso, diálogo entre a técnica, considerada como questão cultural e não meramente maquinal, e a criação. Reivindicando um espaço de convergência mais integrado, espero borrar limites e revelar alguns procedimentos que envolvem a roupa. O espaço do ateliê, zona de resistência nos centros urbanos, ressoa a presença de seus pares – estilista, costureira e modelista – e perpassa para as roupas extensão de sua [co]poeisis⁴². Desconstrói o pesadelo industrial dos tempos hipermodernos e reinventa uma 'camisa impossível', que não se contenta em ser possível dentro dos cânones da pasteurização de seus meios de reprodutibilidade acelerada e maximizada. Minha primeira língua aprendida, aos cinco anos de idade, foi na máquina de costura usada em cena. Para unir pedaços soltos de vida, coser e descoser escrituras expandidas sobre corpos, sobre pessoas e, assim, propor sobrevoos. Investigar o corpo, a roupa e o espaço, e suas relações de fronteira no que determina ser o viés das coisas, me instigam para um espaço de maior flexibilidade entre as artes e processos. (*Des_fios*: experimento de performance ou aula instalação, 2013)

Segundo Gilda de Mello e Souza (1987), “a moda [...] exprime ideias e sentimentos, pois é uma linguagem que se traduz em termos artísticos”.

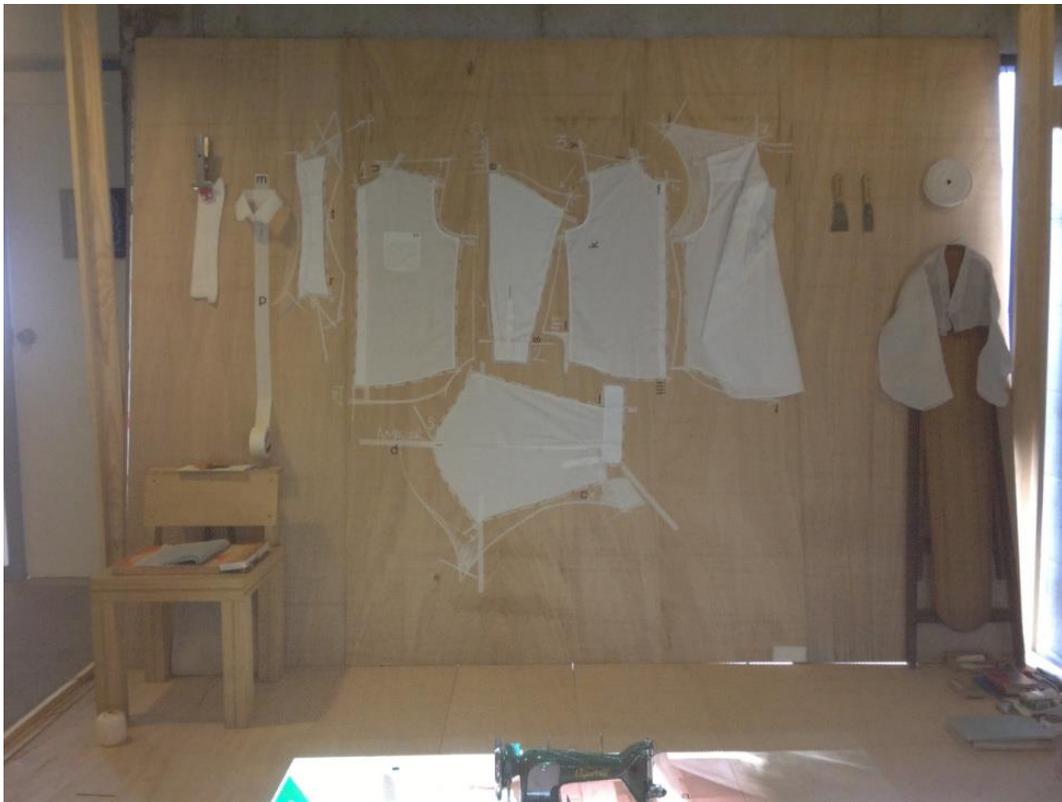


[*Des_fios*; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Alexei Taylor]

⁴² *Copoiesis*, termo da artista israelense com forte relação com psicanálise, que observa o modo como um artista pode atuar na poética do outro e vice-versa. O processo ou resultado, em comum, será uma possível ação de *copoiesis*. Para maior relevância sobre a artista israelense ver pesquisas da performer e pesquisadora Ana Goldenstein.



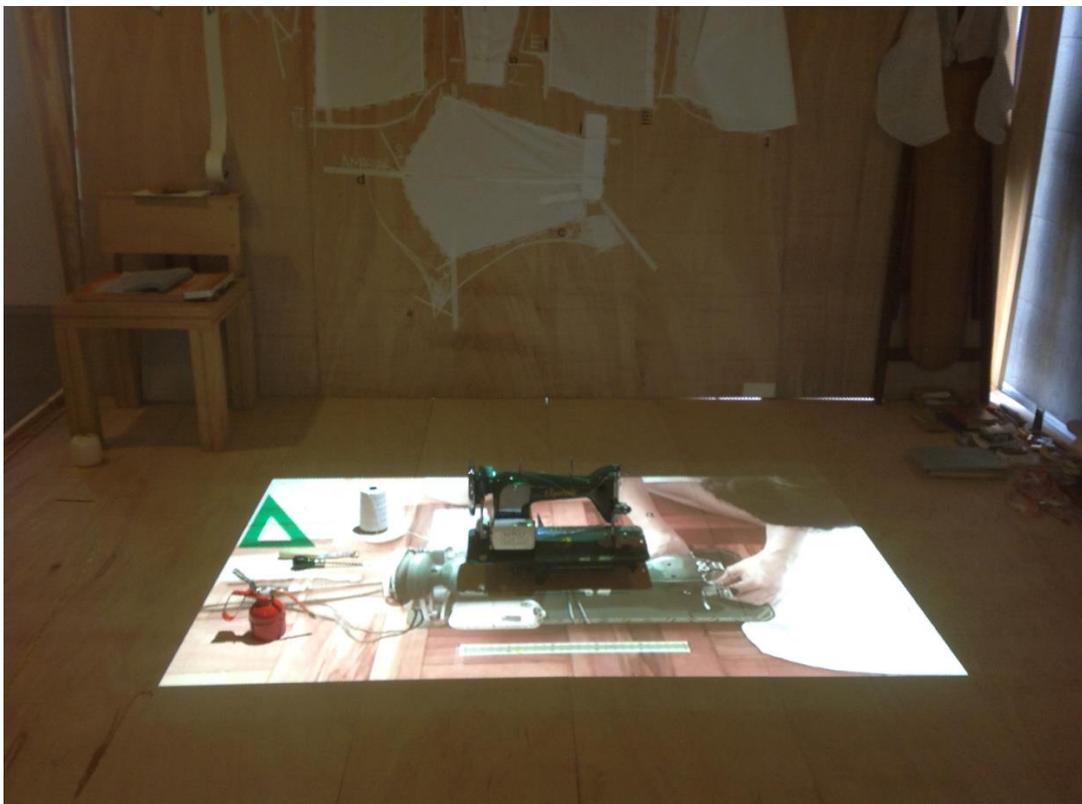
[*Des_fios*; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



[*Des_fios*; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



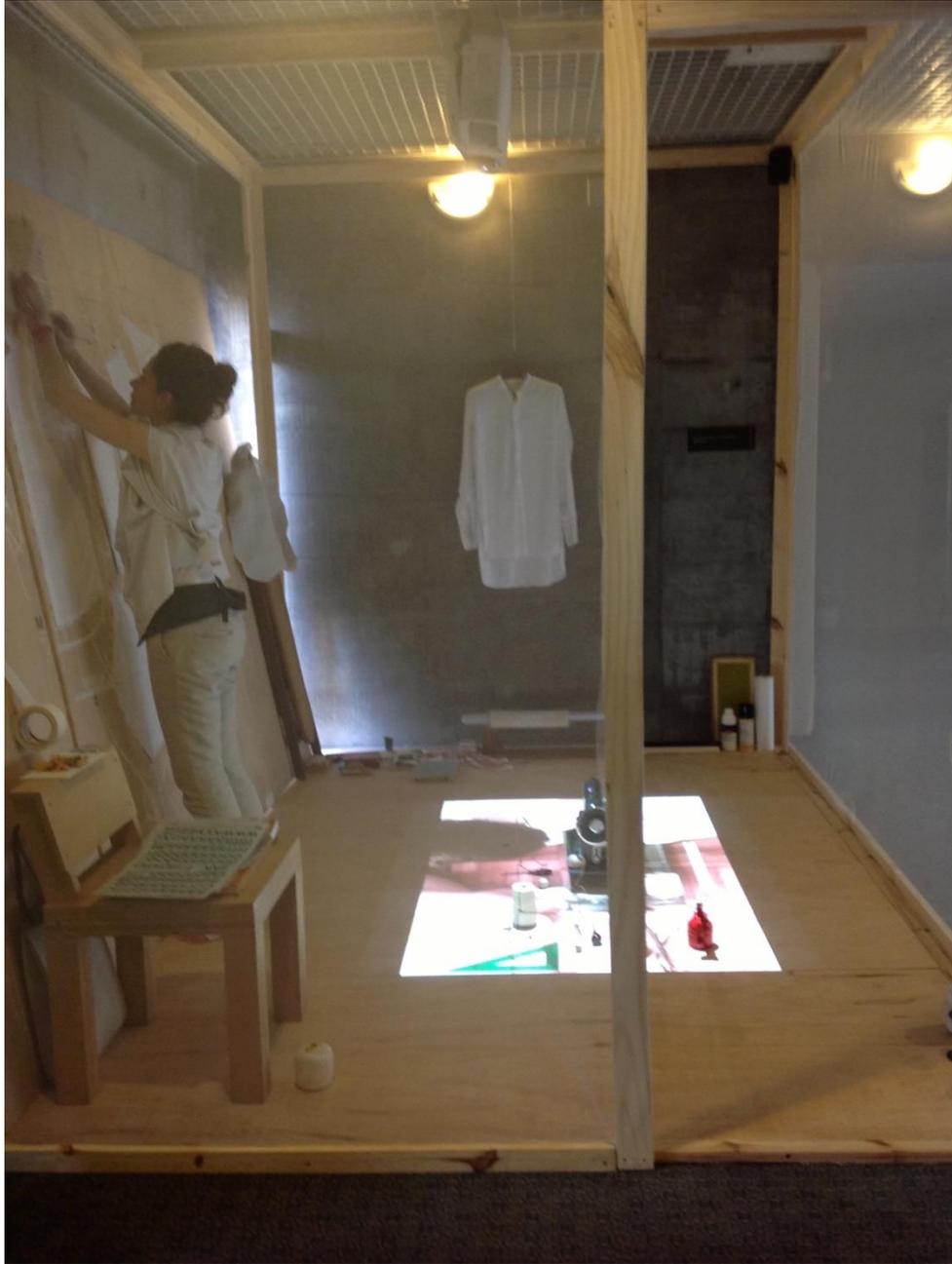
[Des_fios; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



[Des_fios; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



[Des_fios; Simone Mina - 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 - Foto: Bel Teixeira]



[*Des_fios*; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



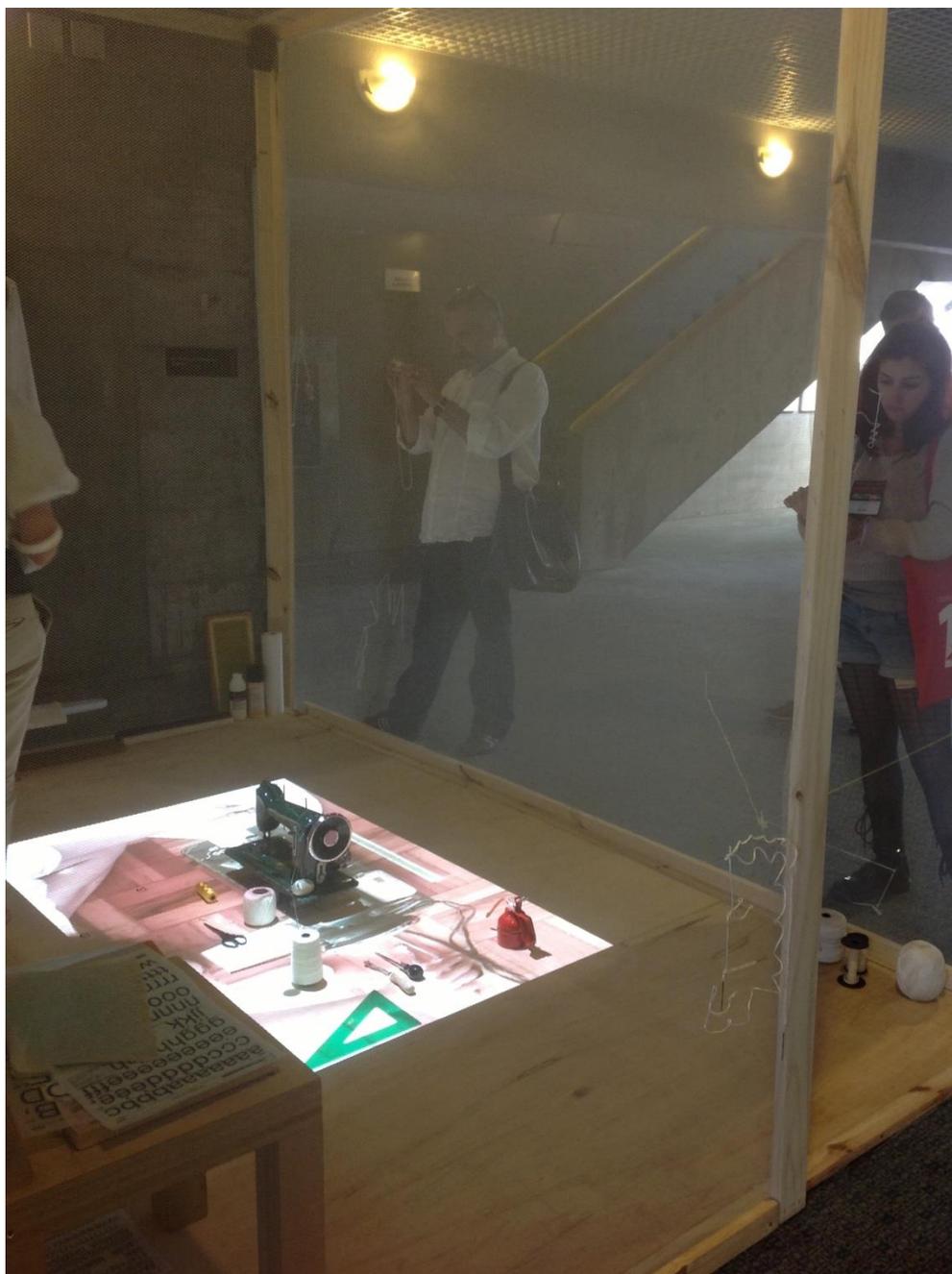
[Des_fios; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



[Des_fios; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



[Des_fios; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



[*Des_fios*; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



[*Des_fios*; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



[*Des_fios*; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



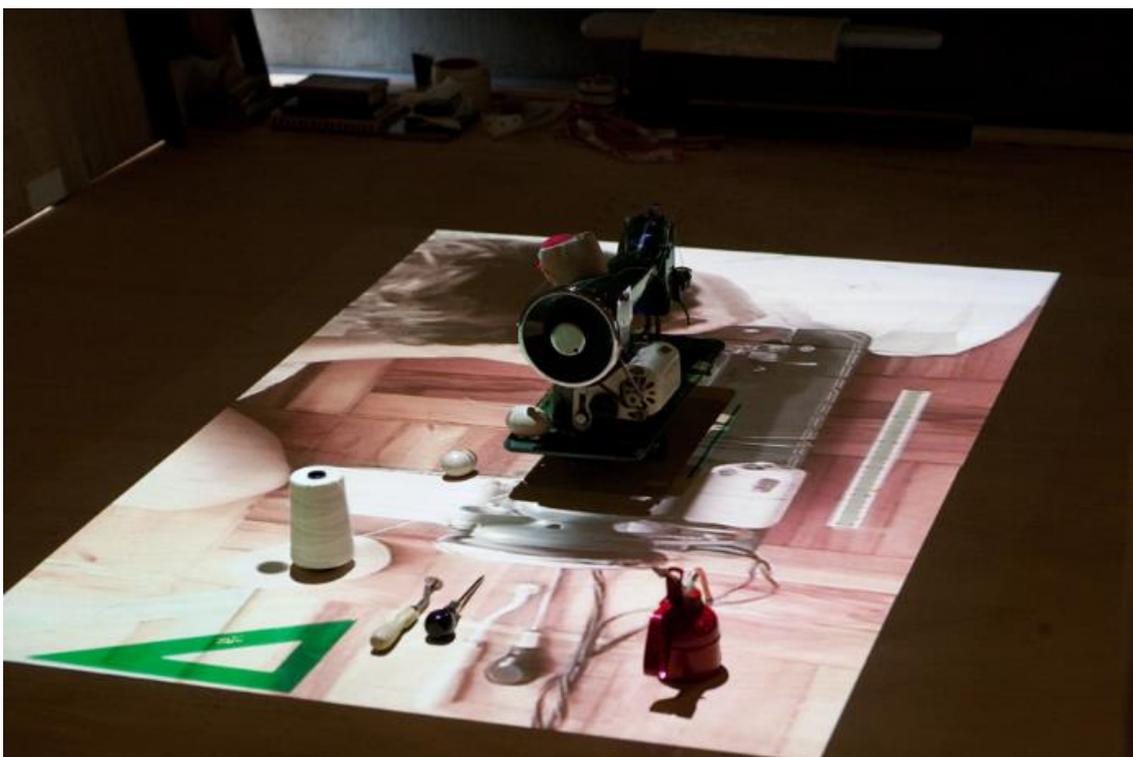
[*Des_fios*; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



[*Des_fios*; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



[*Des_fios*; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Bel Teixeira]



[Des_fios; Simone Mina – 8º Encontro Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2013 – Foto: Fran Pollitt]

As habilidades ficam expostas para a observação e interação dos transeuntes, são assistidas ao mesmo tempo que também assistia a eles através de um véu que formavam as paredes. Alguns entravam no espaço e circulavam os elementos centrais que possuíam a imagem projetada no chão encima dos objetos de ateliê e a máquina tema.

Nesta ação, que defini na época como aula–instalação ou experimento de performance, pude restituir a experiência do ateliê aberto aos visitantes para a participação.

Na abertura, como num ateliê, reconfigurei uma camisa industrial, numa camisa impossível aos olhos da escala [re]produtiva atual, transfigurando sua modelagem e forma, numa tentativa de devolução da sua unicidade matricial. A imagem projetada em vídeo é de uma camisa sendo costurada com a mesma máquina da instalação – máquina essa que aprendi a costurar com cinco ou seis anos de idade, momento em que aprendi outra língua: a da linguagem das roupas.

O projeto, além de acessar as pesquisas anteriores, sobre *O casaco de Marx*, de Peter Stallybrass e de algum modo pensar a questão do trabalho morto *versus*

trabalho vivo, continua as pesquisas anteriores sobre a presença da roupa em outros contextos, bem como ativar e revelar os ofícios ligados as roupas e que ficam reclusos, escondidos nos grandes centros urbanos. Após essa "performance" ou aula performativa onde convido as pessoas a observarem um ato tão simples e tão distante delas pela relação industrial que possuem com suas roupas, convidava os observadores a costurar a película das paredes da instalação, numa costura de cooperação tão presentes nos ambientes de ateliê – uma zona de resistência, uma tentativa de trazer para o visível esse limiar ativo com trocas afetivas que possibilitam novas formas de vida.

De algum modo, a figura do poeta empresta alguma claridade ao ambiente de ateliê e seus indivíduos, na medida em que, no gesto repetitivo do bordado ou do fazer da roupa, sempre se instaura um olhar para baixo, fazedor de vidas enquanto costura. Em inúmeras representações na iconografia é perceptível esse modo mais contemplativo e absorto do envolvimento dos sujeitos com a matéria.

Essa instalação performativa ou zona autônoma possibilitou experimentar vida, colaboração e cumplicidade ao mesmo tempo que acendeu uma luz a procedimentos esquecidos nos atuais centros urbanos, onde a roupa é meramente produto inscrito na lei da obsolescência desenfreada. Nestes experimentos, corpo, roupa e gesto articulam uma escrita silenciosa e performática, quando participativas da presença dos que a experimentam.

O ateliê possibilita, sob essa zona de influência, perceber os vestígios dessa experiência individual e coletiva, a partir da concepção de Cecilia Almeida Salles, “como índices e testemunho material de uma criação em processo” (Salles, 1998, p. 17). Tanto o ateliê de arte quanto o de moda circunscritos nessas experiências de processos, enquanto local do tráfego dos afetos, do vir a ser, do acaso, distante da relação com o preparo de coleção ou coleções, ou seja, antes da lógica da mercadoria. O filósofo Christoph Türcke associa ao conceito de coleção e ao seu espaço de exibição a noção de *theatrum*⁴³: “o que se deixa colecionar foi ou é aprisionado, desenraizado, mutilado ou morto”. Em *Des_fios*, as ferramentas de processo foram exibidas para uso durante a “desconstrução” da camisa masculina,

⁴³ Ele chama inclusive de gabinete de curiosidades. Cito: “local que supõe expor os objetos de tal maneira, que a sua natureza fora do comum transpareça” (TÜRCKE, 2010, p. 10).

emblema por si do vestir hegemônico e uniformizante que cobre corpos de homens e mulheres, dentro e fora de instituições.

A camisa foi assim exibida, exposta e, profanada porque minuciosamente como numa aula de anatomia, foi dissecada para que pudéssemos intervir na sua reprodutibilidade acelerada: mapeamos através da visualização de suas partes um *re-desenho* com giz num suporte de madeira interpolando as partes existentes e um devir de uma camisa “impossível” aos cânones da industrialização: ângulos que não possibilitariam a rápida execução da confecção industrial atrelados ao excedente de material e processos a que seria submetida. No jargão da moda: impossível porque cria “gargalos” durante o ciclo industrial. Neste raciocínio afetivo onde a roupa parece reivindicar sua unicidade durante o processo, o “gargalo” gera o incômodo necessário para *desautomatizar* nossa relação com esses itens que nos acompanham diariamente desde que nascemos. A roupa assiste e se deixa assistir junto ao performer reintegrando como segunda pele a imanência de sujeito e de um protagonismo compartilhado.

A obra *Des_fios*, foi ainda convidada para integrar a Mostra Coletiva de professores-artistas, na Galeria Eugenie Villien. Nesta ocasião, o vídeo da camisa sendo desconstruída e reconstruída foi exibido ao lado da sequência de imagens que registraram a ação dentro da instalação. A fotografia matriz com o abraço à máquina de costura encerrava a sequência documental. Apresentamos aqui a sequência de registros dessa mostra:



[*Des_fios*; Simone Mina – Mostra Prata da FASM: professores-artistas, 2016 – Foto: Simone Mina]



[*Des_fios*; Simone Mina – Mostra Prata da FASM: professores-artistas, 2016 – Foto: Simone Mina]



[*Des_fios*; Simone Mina – Mostra Prata da FASM: professores-artistas, 2016 – Foto: Simone Mina]



[*Des_fios*; Simone Mina – Mostra Prata da FASM: professores-artistas, 2016 – Foto: Simone Mina]

III

A fronteira mole entre moda e arte na atualidade

O estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência (Gilles Deleuze)

O que se opõe ao tempo assim como à eternidade, é nossa atualidade (Paul Veyne)

3.1. O *entre a moda e a arte*

Deleuze (1992, p. 182) esclarece: “para que a arte seja significativa é preciso que surja por necessidade [...] do contrário não há nada. Um criador não é um ser que trabalha por prazer. Um criador só faz aquilo de que tem absoluta necessidade”. Essa é uma diferença fundamental do que antevê a cultura material, que atesta querer saber onde o prazer se dá. A moda, no âmbito material e imaterial, precisa experimentar nos seus possíveis processos de criação essa beleza do gesto e, a partir do fazer, experimentar e criar, promover a invenção e a imaginação a partir das práticas do cotidiano, da resoluta necessidade de extrair do ordinário o extraordinário. Estamos diante da transformação dos sujeitos da criação: o criador passa de alguém pronto para alguém em constante transformação e elaboração de si, que nessa mudança de posição investe em criar como condição de criar a si mesmo e com isso antever o que pode vir a se configurar como o “a seguir” do vestir na atualidade.

Favaretto (2010, p. 232) observa ainda que para Deleuze “não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe”, que não seja feita “em função de um povo por vir e que ainda não tem linguagem”. É nesse contexto que a moda sempre trabalhou, a partir das questões de prospecção que sempre esteve envolvida, mesmo mercadologicamente: antever o que o outro vai desejar logo a seguir, mas, que ainda não sabe. Isso é o que carregava a moda de estranhamento até a aceleração a que foi submetida pelo fast-fashion⁴⁴. De algum modo, o movimento slow-fashion⁴⁵ tenta algum retorno, que dentre muitos princípios, investe sobre o resgate do tempo e do artístico para as criações e circulações da moda.

Assim como a “arte que possui um aspecto reflexivo que lhe é constituinte”, percebemos que a moda também participa deste mesmo componente e pode na atualidade atrelar a criação a reflexão, propondo que os criadores escrevam sobre os seus processos de elaboração do pensamento junto ao saber fazer. Tentar “superar com isso a falsa divisão entre teoria e prática” através dessa “estética da

⁴⁴ *Fast-fashion*: padrão de produção e consumo que preza pela aceleração dos processos e da obsolescência programada dos produtos fabricados.

⁴⁵ *Slow-fashion*: movimento sustentável no campo da moda inspirado no *slow food*.

sensibilidade”. (FAVARETTO, 2015, p. 11 - 2010, p. 234). Em resumo: “Fazer saber” sobre o “saber fazer”⁴⁶.

No contemporâneo, uma das vertentes que pairam sobre “as manifestações artísticas da arte é que elas efetivam-se a partir, ou sobre, os restos, rastros e vestígios de proposições e processos do trabalho moderno” (FAVARETTO, 2015, p. 11). Para Jean-Luc Nancy, é nessa “retirada da grandeza das obras que fazem advir mundos e, que reside o fato de a arte ser hoje o seu próprio vestígio”, inclusive problematizando “o lugar da arte, o desaparecimento do conceito de obra de arte e do artista” (NANCY, 2012, p. 304).

É fato que discutir o papel do criador no contexto da moda também tem sido um exercício de elaboração constante, uma vez que noções de autoria, apropriação e deferência estão o tempo todo em jogo, intensificadas pelas questões de colaboração e coletividade presentes nela atualmente.

Alguns autores colocam essa discussão em um “redesenhar uma fronteira ampliada” ou como um “ato de transgressão da fronteira” na arte contemporânea, porque ao borrar esses limites configuram uma “retomada pela dinâmica das relações entre o artista transgressivo, o público indignado e a instituição” (GALARD, 2012, p. 61). Essa discussão não nos parece alheia ao que é próprio da moda justamente por se constituir como novos modos de vida possíveis associada ao contemporâneo: a fronteira, como tema, precisa ser investida de perguntas e questionamentos nesse entre a moda e a arte.

É nessa observação da produção dos artistas dos anos 1960-70, a partir do imbricamento entre ética e estética, que podemos ter algumas pistas para pensarmos outras áreas, tais quais a moda. Os artistas

[...] viam nesse modo de generalização da arte a possibilidade de reinvenção da política e da vida. E, esse imbricamento, como se sabe, princípio e procedimento modernos, implicava uma intervenção no próprio coração do ato artístico: pois o novo, o que diferencia e abre vulto da significação, é ruptura, abolição da representação, da forma eleita, inventor da vida nova (FAVARETTO, 2015, p. 15)

Será que a moda, a partir do pensamento de alguns questionamentos de Jean Baudrillard, é um território, dentro dos muitos, que constitui uma possível “linguagem que esteja à altura de traduzir o estado atual das coisas” a partir da sua

⁴⁶ Pensamento da professora Dra. Maria José Jorente, da Universidade Federal de Marília, que ressalta a importância de *fazer saber* nos processos da moda.

indeterminação e flutuação entre mundos, tão próprios dela e da arte no contemporâneo? (BAUDRILLARD, 1987, p. A-37).

Diante dessa pergunta, a que Baudrillard submetia as artes no contemporâneo, proponho algumas reflexões acerca de uma determinada produção de moda, distantes da relação com o mercado. Essas obras ou proposições artísticas que levam em conta a moda como centro gerador de perguntas foram realizadas nas últimas décadas no Brasil, levando em conta que eram criadores de moda experimentando deslocar sua produção para outros territórios de expressão. Tentavam, a partir dessas experiências, observar a moda em outro contexto e gerar novos discursos com a sua produção. A primeira experiência observada foi a exposição Viés⁴⁷, uma mostra coletiva onde artistas e estilistas questionavam os limites entre moda e arte. Na concepção curatorial, “a ideia da exposição pode ser resumida como a apresentação de uma arte que fala da moda e uma moda que comenta a arte⁴⁸”.

Neste sentido, de um certo imbricamento entre arte e vida e onde as fronteiras ficam moventes entre moda e arte, que a instalação performativa *roupa-assistida#1- no ateliê*, ocorreu. O mote da artista, foi o de transferir seu ateliê para a galeria durante todo o período da exposição. O ateliê foi instalado no segundo andar da galeria, e também, todos os que participavam do cotidiano do ateliê mudaram de endereço para que os encontros de processo fossem realizados dentro da exposição.

A galeria era o ateliê e vice-versa. Durante o período da exposição uma roupa foi elaborada do início ao fim aos olhos do público, participante da experiência. Da pesquisa ao desfile, os observadores podiam circular por todos os lados desse ateliê sem paredes. A ação começou na noite de abertura da coletiva, com a pesquisa e primeiros esboços do que poderia vir a ser a composição final na modelo que iria ganhar as ruas ou circular por entre as obras no último dia. O ato criador, deste modo

implica o espectador na implementação ou na ativação de proposições, nas quais ele “experimenta o fenômeno da transmutação”: o papel do público é o de determinar [...] e estabelece o contrato *entre* a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades

⁴⁷ Curiosamente, cujo título remonta a exposição que Derdyk participa em 1989, no Masp. A exposição Viés, realizada de 19 de abril a 14 de maio de 2005, na Galeria Vermelho, em São Paulo, teve curadoria de Ricardo Oliveros e Eduardo Brandão. Citar os artistas selecionados:

⁴⁸ nas palavras de Ricardo Oliveros, um dos curadores da coletiva Viés. (OLIVEROS, 2005, Moda e arte: um cruzamento possível de linguagens, Galeria Vermelho)

intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador (DUCHAMP, 1975, p. 73).

Esse *entre* é examinado como

índice de indeterminação, espaço contingente onde nasce toda a relação, assim implicando o processo de desvalorização da arte, de modo que o que resulta não é mais nem arte nem a vida empiricamente vivida, as vivências, mas outra coisa, talvez um além-da-arte (FAVARETTO, 2015, p. 15)

Guattari e Deleuze afirmam: “não é fácil perceber as coisas pelo meio, e não de cima para baixo, da esquerda para direita ou inversamente⁴⁹”. Enquanto escrevem sobre o rizoma⁵⁰, afirmando que ele “se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*⁵¹”, e, pontuam uma consistente relação com os nossos tempos quando “o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade⁵²”

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para a outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início e sem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (GUATTARI, DELEUZE, 2011, p. 49)

Esse espaço onde a direção perpendicular e o movimento transversal podem se manifestar e que os autores o consideram como de fundamental importância no plano das artes e da vida, pode ser lido como viés, termo tão presente nos diálogos da moda. O viés é exatamente esse espaço entre um sentido e outro dos tecidos planos, é uma espécie de *não-lugar*, mas, no entanto, um espaço de maior flexibilidade entre os fios que urdidos formam um tecido. Nele, exatamente entre um (trama) e outro (urdume), no *entre*, ou seja, no viés, se localiza o maior movimento que um tecido pode ter no seu caimento sobre um corpo. Quanto maior o entre, o viés, maior será a aderência e suavidade sobre um corpo vestido. Isso implica exatamente o menor número de recortes e junções, envolve simplicidade e menos virtuosismo, e de algum modo, maior precisão técnica, por parte de quem realiza a roupa, por exemplo. De algum modo, algo escapa desse rigor técnico e é através da falha, ou do que deforma a partir dessa

⁴⁹ (GUATTARI, DELEUZE, 2011, p.46)

⁵⁰ Félix Guattari e Gilles Deleuze, em *Mil Platôs – Vol.1*, tratam da questão do rizoma, noção advinda da botânica e que emprestam para traçar uma proposição a partir da cartografia e da multiplicidade, no contemporâneo. Verificamos que a psicologia e a comunicação já resgatam seus pensamentos através do método cartográfico para pesquisa acadêmica e que pretendemos estender sua relação com a moda, que já trabalha de um modo cartográfico mesmo que intuitivamente, numa futura pesquisa de doutorado.

⁵¹ (GUATTARI, DELEUZE, 2011, p.48)

⁵² (GUATTARI, DELEUZE, 2011, p.49)

falha, que se transforma em beleza. Um escape das regras formais de construção que possibilita o acerto no erro.

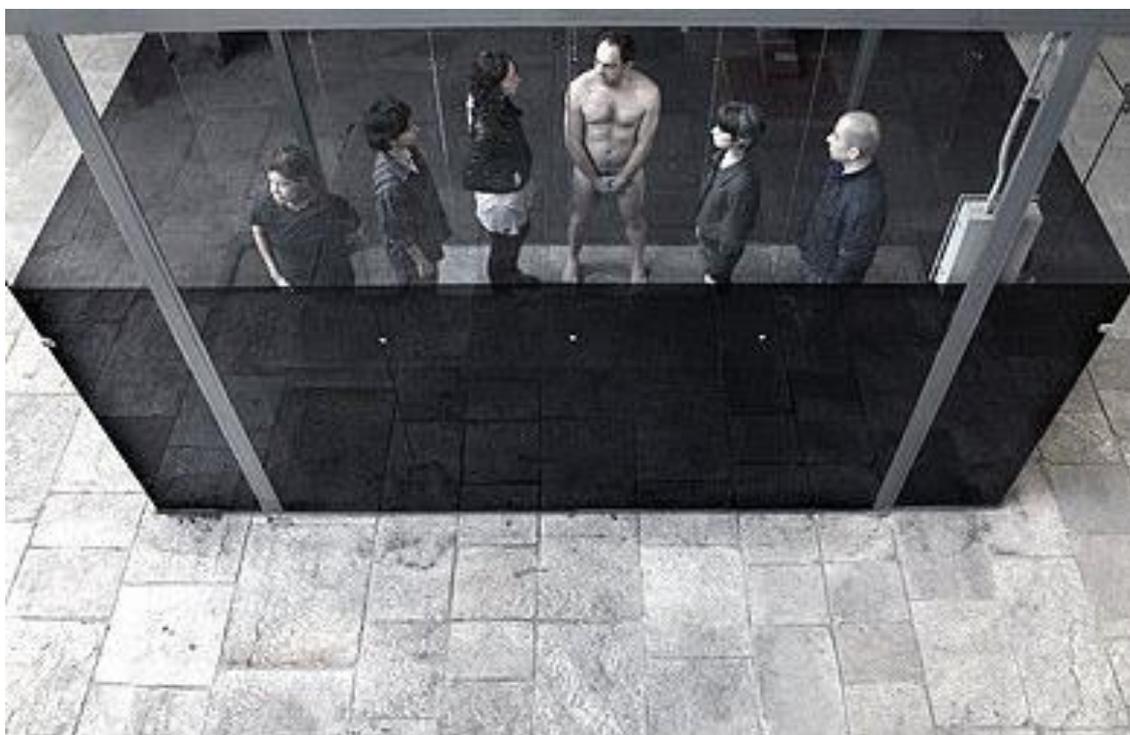
Nesta exposição, Viés, outros artistas sugeriam através das suas propostas um debate sobre a fronteira mole entre moda e arte. Artistas e estilistas debruçados sobre os seus atos entendidos para além das barreiras invisíveis a que as vezes estão sujeitos ou a que em moto continuo não percebem no cotidiano modos de intervenção no real.

Após essa experiência com *roupa-assistida#1*, a artista ainda realizou outras instalações performativas, sempre neste diálogo sobre a moda num perspectivismo onde a partir de seus processos abertos pudesse fazer manifesta uma leitura do artístico que envolve os modos de fazer. A experiência seguinte consistiu numa instalação performativa onde um bastidor de madeira formava uma roda no chão preenchida de pérolas. No centro desse espaço estava uma estátua coberta com um tule. Durante os dias da exposição três mulheres bordavam esse tule com as pérolas que estavam sob os seus pés. Esse ato do bordar era flagrado pelos observadores da ação: um ofício tão recluso quanto interdito com o próprio feminino de algumas culturas. O projeto discutia a partir desse ofício do bordado a condição do feminino no contemporâneo.



[roupa-assistida#2: bordados: Simone Mina | Mostra Sesc Artes: SESC Pompéia | São Paulo | Brasil, 2006 – Foto: Simone Mina]

A leitura da conferência de Jacques Derrida sobre a questão da animalidade inspirou uma instalação performativa em colaboração com outros artistas⁵³. O filósofo franco-argelino discorre sobre a nudez diante da animalidade. O estatuto da nudez em pelo. Esse texto possibilitou uma investigação sobre o vestir em outros âmbitos onde o recurso de um cubo de vidro trazia numa perspectiva “vitrine” a proximidade distanciada do *voyer*, assim como o distanciamento daquilo que passa a ser sacralizado através da superfície vítrea, tão próprios da moda. A ação, envolvia um homem que aos poucos se desnudava aos olhos dos observadores e a presença de treze gatos pretos ‘*performers*’ dentro deste cubo.



[corpo-conferência#1: áudio-instalação - concerto silogístico para treze gatos e um homem: Simone Mina e outros artistas | Corpo|Instalação: SESC Pompéia | São Paulo | Brasil, 2008 – Foto: Roberto Setton]

⁵³ A instalação performativa, corpo-conferência#1: áudio-instalação - concerto silogístico para treze gatos e um homem, foi realizada no Sesc Pompéia, em 2008, em colaboração com Henrique Mariano, Alessandra Domingues, Fábio Furtado, Elisete Jeremi, Carolina Bertier, João Zílio e Eucir de Souza.



[corpo-conferência#1: áudio-instalação - concerto silogístico para treze gatos e um homem: Simone Mina e outros artistas | Corpo|Instalação: SESC Pompéia | São Paulo | Brasil, 2008 – Foto: Roberto Setton]



[corpo-conferência#1: áudio-instalação - concerto silogístico para treze gatos e um homem: Simone Mina e outros artistas | Corpo|Instalação: SESC Pompéia | São Paulo | Brasil, 2008 – Foto: Roberto Setton]



[corpo-conferência#1: áudio-instalação - concerto silogístico para treze gatos e um homem: Simone Mina e outros artistas | Corpo|Instalação: SESC Pompéia | São Paulo | Brasil, 2008 – Foto: Roberto Setton]



[corpo-conferência#1: áudio-instalação - concerto silogístico para treze gatos e um homem: Simone Mina e outros artistas | Corpo|Instalação: SESC Pompéia | São Paulo | Brasil, 2008 – Foto: Roberto Setton]

A continuidade da pesquisa gerou entre outros desdobramentos, o convite para participação do projeto X Moradias, que sempre é destacado como foco a vida nos grandes centros urbanos. A instalação performativa consistia em ‘convidar’ para sua residência e ateliê, pássaros, muitos pássaros, e na presença desses hospedes estudar o conceito de hospitalidade em Jacques Derrida, a partir de uma conferência que ele proferiu sobre o tema. O filósofo afirma que o maior gesto de hospitalidade é receber o hospede, de outra espécie, e, se necessário for “ceder o seu lugar”. Entre a hostilidade e a hospitalidade essa relação poderia seguir para além do campo conceitual. A jornalista Livia Deodato percebe na ação interna do ateliê da artista, o fora da situação urbana a que estamos submetidos

em outro trajeto, poderá contemplar 51 calopsitas soltas dentro de um apartamento, embasadas no discurso sobre a hospitalidade do francês de origem argelina Jacques Derrida. Em tempos brutais, em que pessoas são reduzidas a simples números, o convite é para entrar sem nem ao menos bater à porta⁵⁴. (Livia Deodato)



[corpo-conferência#2: exercício de admiração 1 ou convite à hospitalidade: Simone Mina | X Moradias: SESC Consolação | São Paulo | Brasil, 2009 – Foto: Caio Guatelli/Revista Época]

⁵⁴ <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,ERT78934-15220.00.html>



[corpo-conferência#2: exercício de admiração 1 ou convite à hospitalidade: Simone Mina | X Moradias: SESC Consolação | São Paulo | Brasil, 2009 – Foto: Roberto Setton]



[corpo-conferência#2: exercício de admiração 1 ou convite à hospitalidade: Simone Mina | X Moradias: SESC Consolação | São Paulo | Brasil, 2009 – Foto: Roberto Setton]



[corpo-conferência#2: exercício de admiração 1 ou convite à hospitalidade: Simone Mina | X Moradias: SESC Consolação | São Paulo | Brasil, 2009 – Foto: Roberto Setton]

A participação no projeto em São Paulo possibilitou o convite do curador para a próxima edição, que foi realizada na Alemanha, em 2011. A áudio-instalação performativa H.TELL&Soul foi realizada dentro do projeto X Wohnungen⁵⁵ como continuidade da pesquisa iniciada em São Paulo na edição do X Moradias. Trazia na concepção da ocupação da moradia o atravessamento da solidão nos centros urbanos e acolheu uma série de relações com o modo de vida atual. Não vamos destacar esse projeto nesta pesquisa por não ter como eixo de investigação a moda ou seus processos.

Outras proposições foram realizadas no Brasil na última década e que verificamos serem fundamentais de serem comentadas para uma análise mais abrangente do fenômeno movediço entre as áreas que estão sendo estudadas aqui. É este o caso da intervenção Ligadura, do artista plástico Maurício Iannes e do estilista Alexandre Herchcovith.

⁵⁵ X Wohnungen – X Moradias, realizado em 2011 na cidade de Mannheim/Alemanha com curadoria de Matthias Lilienthal. O projeto apresentado H.TELL&Soul foi idealizado e desenvolvido por Isabel Teixeira e Simone Mina.



[Ligadura: Alexandre Herchcovitch e Mauricio Iânes | MOSTRA MOVE!: SESC Belenzinho | São Paulo | Brasil, 2013 – Foto: Rafael Santos]

Durante o período da exposição, dentro do ateliê montado no saguão do Sesc, o estilista concebia peças de roupas para o artista. Mauricio Iannes, artista com ênfase em performance nas suas proposições, vestia as peças e ficava por longos períodos a disposição dos observadores. Os observadores eram convidados a experiência de participantes e podiam trocar de roupa com o artista. De algum modo vários discursos estavam sobrepostos ali: o ateliê à mostra e os processos que engendram os criadores dentro dele, o ato do vestir e compor com as peças situações diferentes retomando essa ação cotidiana a que estamos todos envolvidos, a possibilidade de troca de papéis se entendermos a roupa como um papel que incorporamos dia a dia e a própria noção de fetiche, devido a troca que os participantes efetuavam com o artista. O que será mesmo que os participantes queriam portar ao trocar de roupa com o artista? A peça carregava o feitiço das mãos e da marca de quem a fabricava.



[Ligadura: Alexandre Herchcovitch e Mauricio Iânes | MOSTRA MOVE!: SESC Belenzinho | São Paulo | Brasil, 2013 – Foto: Revista Marie Claire, março de 2013]



[Ligadura: Alexandre Herchcovitch e Mauricio Iânes | MOSTRA MOVE!: SESC Belenzinho | São Paulo | Brasil, 2013 – Foto: Revista Marie Claire, março de 2013]



[Ligadura: Alexandre Herchcovitch e Mauricio Iânes | MOSTRA MOVE!: SESC Belenzinho | São Paulo | Brasil, 2013 – Foto: Use Fashion/Náthali Antunes Bregagnol]



[Ligadura: Alexandre Herchcovitch e Mauricio Iânes | MOSTRA MOVE!: SESC Belenzinho | São Paulo | Brasil, 2013 – Foto: Veronica Campos e Regina de Grammont]



[Ligadura: Alexandre Herchcovitch e Mauricio Iânes | MOSTRA MOVE!: SESC Belenzinho | São Paulo | Brasil, 2013 – Foto: Use Fashion/Náthali Antunes Bregagnol]



[Ligadura: Alexandre Herchcovitch e Mauricio Iânes | MOSTRA MOVE!: SESC Belenzinho | São Paulo | Brasil, 2013 – Foto: Veronica Campos e Regina de Grammont]

A presença de discursos contemporâneos da moda permeavam a ação que ocorreu todos os dias na mostra. O termo “*look do dia*” podia ser desmontado pelos participantes que transitavam pela exposição. O convite era para que houvesse um desapego da roupa que portavam e para isso, uma espécie de recompensa: sair da exposição com uma roupa feita pelo estilista.

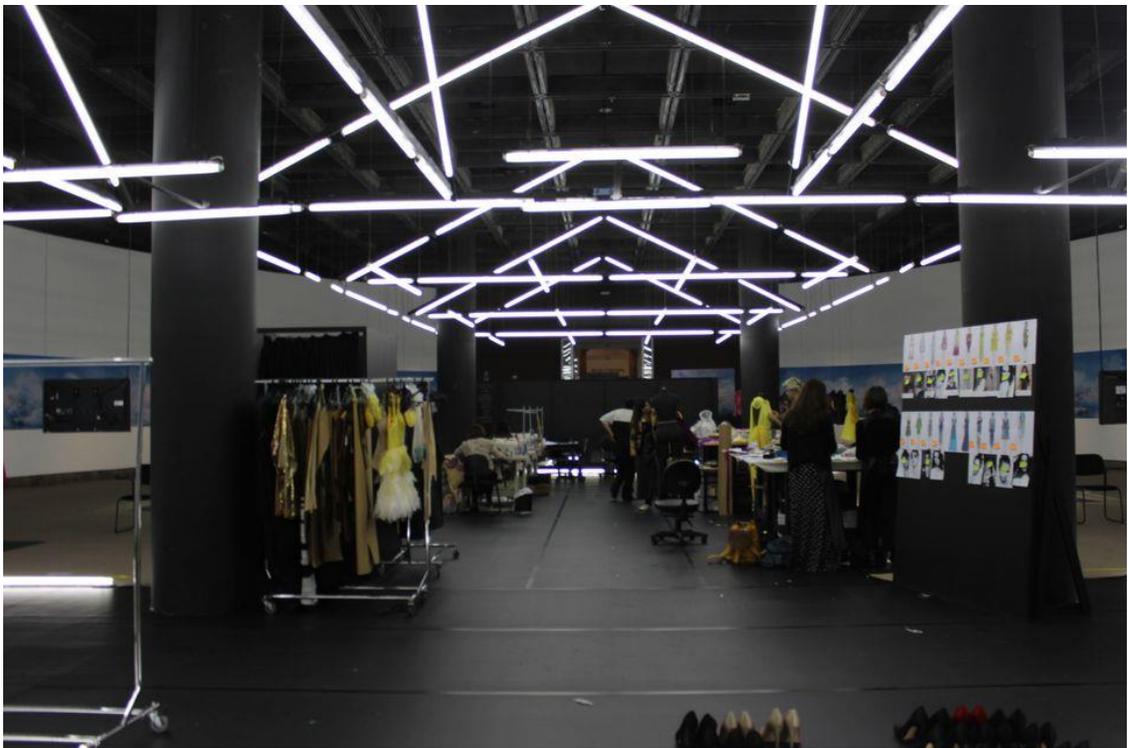


[Ligadura: Alexandre Herchcovitch e Mauricio Iânes | MOSTRA MOVE!: SESC Belenzinho | São Paulo | Brasil, 2013 – Foto: Veronica Campos e Regina de Grammont]

O estilista Fause Hatem também realizou proposições nesse deslocamento da moda para outros espaços. A fábrica do Dr. F, instalada no MAB/Faap, possuía esse diálogo com os artistas discutidos anteriormente. Ele deslocou a sua fábrica no período que antecedia o desfile na SPFW e assim, deixava totalmente à mostra os processos a que estaria submetido, agindo ao vivo na construção da sua coleção. As equipes de costura, modelagem e assistentes estavam presentes durante toda a ação.



[A fábrica do Dr.F: Fause Hatén | MAB/Faap | São Paulo | Brasil, 2013 – Foto: Fause Hatén]



[A fábrica do Dr.F: Fause Hatén | MAB/Faap | São Paulo | Brasil, 2013 – Foto: WixPick]

As modelos e manequins de prova, ao lado de maquiadores e inúmeros testes que são cotidianos nos ateliês das fábricas podiam ser assistidos pela ótica *voyer* da plateia: tudo estava explícito. A tentativa era clara em deixar o outro participar, mesmo que observando, de um gesto quase que restritivo aos que trabalham com moda.



[A fábrica do Dr.F: Fause Hatem | MAB/Faap | São Paulo | Brasil, 2013 – Foto: WixPick]



[A fábrica do Dr.F: Fause Hatén | MAB/Faap | São Paulo | Brasil, 2013 – Foto: WixPick]



[A fábrica do Dr.F: Fause Hatén | MAB/Faap | São Paulo | Brasil, 2013 – Foto: WixPick]

Uma possibilidade da roupa não ser mais unicamente e exclusivamente tratada como *commodities* ao deslocar para o processo seu significado.

Anos mais tarde, em 2016, o estilista continua esse processo dentro da exposição *Fora da Moda*.

3.2. O *entre* a arte e a moda

é a atualidade que interessa Foucault, o mesmo que Nietzsche chamava de o inatual ou o intempestivo, isto que é *in actu*, a filosofia como ato do pensamento. (Gilles Deleuze)

É no ato de criar que reside todo o risco enquanto ato de se arriscar, a que criadores e pensadores estão sujeitos.

A escrita sobre o tempo e o afeto, do filósofo David Lapoujade, a partir de Bergson, ambos franceses, que entre outras pesquisas, formulou a questão da duração como princípio filosófico, faz refletir sobre a afetividade

[..] existe uma emoção que está ligada à passagem do tempo propriamente dita, ao fato de sentirmos o tempo fluindo em nós e “vibrando interiormente”. É a própria duração que, em nós, é emoção. Por outro lado, é apenas através das emoções que somos seres que duram, ou melhor, que deixamos de nos considerar como seres para nos tornarmos durações, assim como um som existe ou dura pela vibração, nada mais (LEPOUJADE, 2013, p. 11)

A partir de um recorte antropológico, o autor ainda relata que

estamos lidando com uma duração na qual não há arrependimento, na qual não se sofre nenhuma perda, na qual não se conhece nenhum luto, na qual se vai sempre em frente, de acordo com o ritmo da novidade imprevisível própria do impulso vital. A duração bergsoniana não faz desaparecer nada (LEPOUJADE, 2013, p. 13)

Parece-nos que a relação entre tempo e duração, ou tempo e afeto⁵⁶, que esboçamos na introdução quando apontamos a afetividade presente nos processos

⁵⁶ Lepoujade nos lembra que Bergson prefere o termo emoção ao termo afeto, é porque sua etimologia já sugere movimento. A emoção é o movimento pelo qual o espírito apreende o movimento das coisas, dos seres, ou o seu próprio. (LEPOUJADE, 2013, p.24)

de criação dentro dos ateliês pode ser desenvolvida aqui com maior proximidade com a filosofia. “A duração é sempre duração de um movimento”(LEPOUJADE, 2013, p.23)

Ainda que os criadores de moda com frequência revisitam esse espaço fronteiriço com a arte, é oportuno lembrar que muitos pesquisadores já investiram em indagar essa relação inversa, onde a arte estreitou vínculos com a moda. De todo modo, Deleuze ao afirmar que “é fora das formas, numa outra dimensão, que passa o fio que costura uma à outra e ocupa o entre-dois”, ajuda a nos colocar em movimento entre-mundos. Vamos procurar aqui, já que “a língua está sempre em desequilíbrio”, portanto, uma escrita em desequilíbrio para comentar alguns destes pontos, esse mole entre as áreas discutidas aqui. (DELEUZE, 1992, p.125)

participamos do movimento daquilo que está sendo feito na medida em que nos emocionamos com aquilo, emoção. É que a emoção não é um afeto que reage à presença ou à ausência de alguma coisa, o que é próprio de todos os afetos ditos “temporais”; é um afeto que se emociona com a passagem do tempo ou com o movimento dos seres como tais (LEPOUJADE, 2013, p. 24)

Pensar a passagem do tempo, diz Lepoujade, é simpatizar com essa passagem. Isso ilumina a vocação da emoção para dentro dos processos de criação.

Outro ponto importante que neste sentido tem pertinência na arte e na moda surge do pensamento do educador e filósofo Paulo Freire ao afirmar que a leitura do mundo precede a leitura da palavra e com isso implica a percepção das relações entre texto e contexto. Podemos observar a mesma correspondência entre o antes da linguagem que envolve os processos com a moda, que chamamos anteriormente de linguagem silenciosa. Inseridos num processo de criação onde nos tornamos sujeitos da ação.

Neste mesmo imbricamento onde a partir da arte o contexto se desloca para a moda, para indagar a massiva presença de um tempo absorto por parte dos que realizam as roupas que usamos, a instalação *Ghost Keeping*, do artista húngaro István Csákány participante da Documenta de Kassel, em 2012, fez um discurso através do virtuosismo técnico que apresentava sua escultura monumental.



[*Ghost Keeping*: István Csákány | Documenta 13 | Kassel | Alemanha, 2012 – Foto: Henrik Stramberg]

No site do artista, ele destaca um fragmento de uma crítica que descreve o que foi assistido em seu projeto artístico:

esta monumental instalação consiste em duas partes separadas. Uma delas é uma réplica exata de uma oficina de costura típica, disposta em um chão levantado. As máquinas de costura e de engomar são ligeiramente maiores do que as de tamanho natural e estão alinhadas em duas fileiras com um corredor entre elas, e tudo: máquinas, móveis, cabos, lâmpadas de néon e outros acessórios são elaboradamente esculpidos em madeira. A outra possui oito manequins em grupos de dois ou três, congelados em poses de sentar-se, de pé e andando, em uma plataforma longa de passarela, na lateral correndo ao longo do espaço da oficina. As figuras - homens e mulheres, com base em suas proporções - usam elegantes ternos de riscas azul-escuro de um corte bastante pouco convencional, e não têm cabeça ou mãos, como se estivessem invisíveis sob suas roupas⁵⁷ (Hajnalka Somogyi)

A fábrica, ou esse pedaço de fábrica que o artista expressava através do exímio trabalho de escultura com a madeira nunca apresentava o corpo. O corpo de quem fabrica ou o corpo de quem veste as peças prontas nas esculturas laterais, estão ausentes. É uma presença ausente, fantasmática e agonizante. A instalação presentifica esses corpos ausentes e o ruído que também está ausente da obra,

⁵⁷ <http://csakanyistvan.com/>

desse processo industrial quase incessante que a moda está submetida. A instalação trata dessa relação com o real, mesmo que em partes, algumas escalas são minuciosamente escolhidas e agigantadas, é o caso do manequim e do equipamento de passadoria. Essa instalação está impregnada da memória ausente dos que deveriam estar circulando por ali. É nessa condição, que os objetos entalhados em madeira maciça interdita o movimento frenético industrial deles. É uma intervenção pela arte na operação da moda.



[*Ghost Keeping*: István Csákány | Documenta 13 | Kassel | Alemanha, 2012 – Foto: Henrik Stramberg]

Outro comentário dá voz as pessoas que fabricam nossas roupas ao passo que pela eximia maestria escultural preserva o tempo dilatado para *fazer perceber* algo:

esta fábrica de roupa, de presença escultural, reconstruída em madeira clara apresenta os detalhes intrincados de máquinas utilizadas na produção em massa de vestuário. Desde a personalização individual das estações de trabalho da máquina de costura até as tomadas trifásicas perigosamente expostas. A elaboração cuidadosa e atenciosa mantém a atenção do público o tempo suficiente para admirar além da aparência do trabalho e da carga de trabalho de sua construção, as condições de

trabalho dos trabalhadores que habitam estes ambientes de produção, construindo as roupas que todos nós usamos⁵⁸ (Hugh Davies)



[*Ghost Keeping*: István Csákány | Documenta 13 | Kassel | Alemanha, 2012 – Foto: Henrik Stramberg]

⁵⁸ <http://culture360.asef.org/magazine/a-walk-through-documenta-13/>



[*Ghost Keeping*: István Csákány | Documenta 13 | Kassel | Alemanha, 2012 – Foto: Miriam Groenen]

O nível de detalhamento dos objetos fazem uma minuciosa cópia do real, e estabelece uma interessante crítica ao *modus operandi* da moda. A partir dessa escolha em não utilizar o maquinário deslocado das indústrias o artista estabelece um vínculo com a produção artística de belas artes, deslocada do pensamento *duchampiano* onde o deslocamento do objeto real para dentro da arte discursava sobre as noções de autoria e reconfiguravam a noção do sujeito da arte. Esta obra desloca posicionamentos fronteiriços nos discursos operados pelas duas áreas. É pensamento em movimento, carregado de emoção porque faz durar no tempo e no espaço.



[*Ghost Keeping*: István Csákány | Documenta 13 | Kassel | Alemanha, 2012 – Foto: Miriam Groenen]

Nesta observação das fronteiras entre as áreas do conhecimento, o que amolece, tensiona outros níveis de relação e, numa tentativa de borrar os contornos seguros e cristalizados faz desse agir, a presença dos sujeitos da criação.

Considerações finais

[...] o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. (Cecília Almeida Salles)

O propósito desta investigação foi o de apresentar por meio de conversações ainda provisórias algumas perspectivas de uma favorável discussão da moda no âmbito que relaciona as artes do fazer aos processos de criação no *zeitgeist* atual e, com isso, favorecer uma compreensão dos processos de criação em moda enquanto uma “estética da existência”.

Com esta pesquisa, pretende-se contribuir para a motivação de estudos acerca de campos ainda pouco explorados dos processos de criação em moda. Sobretudo, para além dos manuais tecnicistas que insistem numa visão de linha de montagem em pleno século XXI. Proponho uma abertura dos processos para uma investida do sujeito para o centro da cena, onde possa encontrar no seu ‘protagonismo’ formas que possam permitir colaboração, cumplicidade e afetividade.

Na tentativa de fazer da escrita um espaço polifônico e com multiplicidade de ecos que estes e outros autores provocaram no decorrer dessas práticas com instalações performativas, entendemos que estas instalações dilataram o conceito de ateliê como lugar encerrado em quatro paredes, alimentando ainda mais a ideia de que estas práticas podem ser reveladas em outros ambientes e até mesmo enquanto dispositivo ou *contradispositivo*, ganhando as ruas como episódios mais integrados ao cotidiano.

É nessa particular Nova Sensibilidade⁵⁹ gerada no final dos anos 1960 até meados da década de 1970 que percebemos o movente das fronteiras contaminar as práticas de moda contemporânea, ou melhor, da *antimoda* contemporânea no Brasil.

Se de algum modo os campos de concentração instauravam a “vergonha de ser homem”⁶⁰ em quem ali esteve, podemos compreender que a escravidão tenha feito o mesmo em solo brasileiro: e com isso, os efeitos desse tipo de colonização rondou bastante os aspectos da nossa autoestima. A moda carregou bastante deste fardo, uma vez que atuava quase que massivamente através das cópias dos modelos e padrões europeus. Revisito neste texto alguns autores na tentativa de dar pistas sobre os modos de existência que podem fazer surgir do nosso encontro com nossa potência e com a nossa própria experiência da criação.

⁵⁹ (FAVARETTO, 2015, p.74)

⁶⁰ (DELEUZE, 1997, p. 217) citando a explicação de Primo Levi de como os campos nazistas introduziam essa máxima nos homens.

Com estas práticas poderíamos supor um retorno ao foco na tão esperada sobrevivência dos vagalumes em meio a essa frenética exposição ao holofote dos nossos tempos e sobretudo na área da moda, onde os vagalumes são a imagem de pequenos e delicados focos de resistência (DIDI-HUBERMAN, 2011). Poderíamos dizer que os procedimentos compartilhados são também atos de alguma resistência aos modos hegemônicos associados a industrialização frenética, que manifestam uma antianestesia a essa sociedade excitada a que *Christoph Turcke* (2010) reflete: a exacerbada estimulação da percepção e do sensacional.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Hodesko. 1ª reimpressão. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Poiesis e Práxis*. In: AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Introdução de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense-Universitária e Salamandra. 1ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. O desenho como iminência do acontecimento: uma entrevista com Edith Derdyk. In: **Educação Gráfica** (UNESP. Bauru), v. 12, p. 79 - 92, 2008.

BARROS, L., BARROS, M. O problema da análise em pesquisa cartográfica. *Fractal: Revista de Psicologia, Local de publicação (editar no plugin de tradução o arquivo da citação ABNT)*, 25, ago. 2013. Disponível em: <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/1116>>. Acesso em: 16 Jan. 2017.

BASSO, Aline Teresinha. Costuras poéticas: sensorialidades da roupa. In: **Segunda Pessoa**, v. 1, p. 20-23, 2013.

BAUDRILLARD, Jean. Entrevista. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 23 dez. 1987. Ilustrada, p. A-37. BECKETT, Samuel. **Molloy**. Trad. e prefácio: Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In:_____. **Magia e Técnica**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURGEOIS, Louise. **Destrução do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós Produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Paula (Org.). **Fios soltos**: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008. Coleção Perspectivas.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona Performática**: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2012.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

CSÁKÁNY, István. Site oficial. Disponível em: <http://csakanyistvan.com/>. Acesso em: fev. 2017.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e subjetividade**: Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2008. 2ª reimpressão. Coleção Trans.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

DERDYK, Edith. **Linha de costura**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERDYK, Edith. **Linha de horizonte**. São Paulo: Escuta, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade**. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. **De que amanhã...**: Diálogo Jaques Derrida e Elizabeth Roudinesco. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou**. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

FAVARETTO, Celso. Arte contemporânea e educação. **Revista Iberoamericana de educación**, n.º 53, p. 225-235, 2010.

FAVARETTO, Celso. Deslocamentos: entre a arte e a vida. In: **Revista ARS** (PPG-Artes Visuais – USP), v. 9, p. 94-109, 2011.

FAVARETTO, Celso. Incorporação. **Revista Trama Interdisciplinar**, v. 5, n. 1, 2014.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: o cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. São Paulo: Vozes, 1999 [1975].

FRANCASTEL, Pierre. **A imagem, a visão e a imaginação**: objeto fílmico e objeto plástico. Tradução: Fernando Caetano. Lisboa: edições 70, 1998.

FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler - em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez Editora & Autores Associados, 1991.

FREITAS, Karine Aragão dos Santos. Resenha de CERTEAU, Michel: A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008. In: **ENTRELETRAS**, Araguaína/TO, v. 5, n. 1, p. 207, jan./jul. 2014.

GALARD, Jean. **A beleza do gesto**. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 1997.

HEMISPHERIC INSTITUTE (Instituto Hemisférico de Performance e Política). Catálogo do 8º encontro do Hemispheric Institute. São Paulo: Sesc-SP, 2013. Disponível em: <
https://issuu.com/varzeadesign/docs/hemi_cat_logo_p36_p125>. Acesso em: fev. 2017.

LAPOUJADE, David. **Potências do tempo**. São Paulo: n-1, 2013.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Merleau-Ponty**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MESQUITA, Cristiane. **Moda contemporânea**: quatro ou cinco conexões possíveis. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2004.

NANCY, Jean-Luc. O vestígio da arte. In – HUCHET, S. (org.) **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001. 15ª ed.

PALLASMAA, Juhani. **As Mãos Inteligentes**: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICHTER, Petra. Joseph Beyus como professor – o desafio para o encontro consigo mesmo. In: **Beuys e bem além**: ensinar como arte. Art Works, 2011.

RIZOLLI, Marcos. **Artista, cultura, linguagem**. 2. ed. Campinas: Akadêmica Editora, 2010. v. 1

SALLES, Cecilia Almeida Salles. **Redes de criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SENNET, Richard. **O artifice**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Tradução: Artur Morão. 1ª ed. 1905. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

SOUZA, Gilda de Melo. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

STALLYBRAS, Peter. **O casaco de Marx**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. Tradução: Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade excitada**: filosofia da sensação. Tradução: Antonio A. S. Zuin [et al]. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

VENTURA, Rodrigo Cardoso. A estética da existência: Foucault e Psicanálise. **Cogito**, Salvador, v. 9, p. 64-66, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792008000100014&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 15 out. 2016.