

RELAÇÕES ENTRE ARTE, MODA E IMAGEM: O MUSEU COMO TERRITÓRIO DE INVENÇÃO

BETWEEN ART, FASHION AND IMAGE: THE MUSEUM
AS A TERRITORY OF INVENTION

RENATA FRATTON NORONHA*

Resumo: A partir da compreensão da moda como imagem, este artigo busca refletir sobre as aproximações entre arte e moda dentro do espaço do museu. Iniciativas recentes como a performance “Eternity Dress” (2013), concebida por Olivier Saillard, diretor do Museu Galliera, com atuação da atriz britânica Tilda Swinton, e o desfile apresentado pela dupla holandesa Viktor&Rolf durante a temporada outono inverno de alta-costura de 2015, intitulado “Wearable Art”, tomaram o espaço museológico como espaço de ação, de apresentação, fazendo refletir sobre a memória das imagens que utilizam o corpo e seu gestual como suporte.

Palavras-chave: moda, imagem, arte

Abstract: Starting with the understanding of fashion as image, this article aims to reflect about the intersections between art and fashion, when they occupy the space of the museum. Recent initiatives such as the performance Eternity Dress (2013), designed by Olivier Saillard, director of the Galliera Museum, with the performance of the British actress Tilda Swinton and the fashion show presented by the Dutch duo Viktor & Rolf during the fall winter 2015 couture season, named Wearable Art, took the museum space as a space of action, a space of presentation, reflecting on the memory of the fashion images that use the body and its gestural as support.

Key words: fashion, image, art, museum.

Artigo recebido em 23 de fevereiro de 2017 e aprovado para publicação em 16 de março de 2017.

* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, bolsista CNPq. (ffratton@gmail.com)

O objetivo deste artigo é lançar um olhar sobre iniciativas recentes em que a moda acontece dentro do espaço do museu. Para além do ambiente de exposição e sua dinâmica de contemplação de objetos raros e consagrados, serão alvo de discussão a performance “Eternity Dress” (2013), concebida por Olivier Saillard, diretor do Museu Galliera, com atuação da atriz britânica Tilda Swinton, e o desfile apresentado pela dupla holandesa Viktor&Rolf durante a temporada outono inverno de alta-costura de 2015, intitulado “Wearable Art”.

Quando ficam explícitas suas referências, a moda passa a ser percebida como materialização de um regime de visualidade, ao considerarmos as imagens como construções permeadas pela cultura onde são produzidas e por onde circulam, possibilitando múltiplas leituras e, dessa forma, uma reatualização de enunciado. Para tanto, é importante compreender a moda como imagem que se dá a ver através do gestual do corpo, assim como sua relação com o universo da arte, especialmente pela atuação do criador de moda.

Ao se articular como suporte de valores culturais, o vestir também é constituído de anacronismos e reminiscências, oriundos das camadas de temporalidade que constituem os movimentos da moda.

A moda como imagem

A moda não é universal, nem pertence a todas as épocas, tampouco a todas as civilizações. Afirma-se que seu surgimento no Ocidente se dá no final do período medieval, em conexão com o desenvolvimento do comércio, com o florescimento das cidades e com a organização da vida nas cortes. Os fatores econômicos do período tiveram uma incidência direta – porém não definitiva – sobre o surgimento desse fenômeno. Nessa época, também surgem a organização das corporações de ofícios consagradas ao vestuário e aos acessórios ligados ao vestir, cujas regras e os monopólios desempenharão um papel importante na produção de moda até a metade do século XIX.

É na segunda metade do século XVIII que a moda inicia – lentamente – seu processo de popularização, sendo que a renovação de estilos passará a estar intimamente ligada aos modos e modas de Paris – e assim o será especialmente até a primeira metade do século XX. A partir de Versailles, a França associa-se ao refinamento e ao bom gosto: moda francesa será difundida, inicialmente, por meio das bonecas de moda, que consistiam em versões em miniatura de damas da corte, vestidas, maquiadas e penteadas de acordo com o gosto do momento. A partir de 1785, irá se propagar também pelos jornais de moda: publicações especializadas e frequentemente voltadas ao público feminino que associavam texto e imagem para apresentar regularmente as novidades.

Ao longo do século XIX, liberta das leis suntuárias, a moda se consolida no seu sentido moderno, tornando-se mais acessível e diminuindo as diferenças visuais entre os grupos sociais.

Dessa forma, as roupas atuam como ponto importante para se estabelecer e diferenciar classes, gênero, profissões e identidades sociais:

A escolha do vestuário propicia um excelente campo para estudar como as pessoas interpretam determinada forma de cultura para seu próprio uso, forma essa que inclui normas rigorosas sobre a aparência que se considera apropriada num determinado período (que é conhecido como moda), bem como uma variedade de alternativas extraordinariamente ricas. Sendo uma das mais evidentes marcas de status social e gênero – útil, portanto, para manter ou subverter fronteiras simbólicas –, o vestuário constitui uma indicação de como as pessoas, em diferentes épocas, vêm sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de status. Nos séculos anteriores, as roupas constituíam o principal meio de identificação do indivíduo no espaço público. [...] As variações na escolha do vestuário constituem indicadores sutis de como são vivenciados os diferentes tipos de sociedade, assim como as diferentes posições dentro de uma mesma sociedade.¹

Neste cenário, a alteração das relações sociais e as modificações de seus valores afetam a maneira como os indivíduos se enxergam e se mostram aos demais: o vestir configura-se uma espécie de suporte da cultura, que permite ao indivíduo demonstrar sua posição real ou desejada no meio em que vive, assim como a transformação ou adequação da imagem de si mesmo reforça sua atuação social pela forma como apresenta o próprio corpo.

Será ao longo do século XIX que a moda, no seu sentido moderno, se consolida, constituindo-se no próprio reflexo da modernidade, onde será celebrada pela literatura e pela arte, tornando-se elemento central do ideal de vida elegante que emerge junto com a renovação de Paris, povoada agora por grandes *boulevards* e *magasins de nouveautés*.

No romance *La Curée*², Émile Zola demonstra a atuação prestigiosa de um novo personagem surgido na Paris no Segundo Império: o costureiro. Worms, misto de comerciante e artista excêntrico, possivelmente é uma caricatura de Charles Worth, inglês radicado em Paris apontado como um dos pioneiros no novo sistema de produção e difusão do vestir conhecido como alta-costura.

¹ CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. Trad. Cristina Coimbra. São Paulo: Senac, 2009, pp. 21-22.

² A obra, escrita em 1872, tem como pano de fundo a vida desregrada na Paris da segunda metade do século XIX. Seus personagens acumulam fortuna no período em que a cidade se transforma em teatro da modernidade devido ao processo de transformação urbana promovido por Napoleão III e pelo Barão de Haussmann. A tensão do romance é estabelecida a partir da relação semi-incestuosa entre Renée Beraud du Châtel e Maxime, filho de seu marido, Aristide Rougon. Na ilustração de Zola, para alcançar a elegância imperativa dos grandiosos e inúmeros bailes que aconteceram na cidade, as mulheres se acotovelavam nos salões de *monsieur* Worms.

O gesto realizado por Worth corresponde à emancipação do costureiro de seu papel de simples artesão, ao se tornar um *artista* que deixa de ser subordinado à sua clientela, para, com base em sua própria subjetividade, “criar” modelos que carregarão a marca da sua assinatura. Se a separação de artes e ofícios, no século XVIII, insere a costura na última categoria, o surgimento da alta-costura determina que a moda aspire a ser reconhecida como arte, pelo menos no que diz respeito ao processo criativo de elaboração de novos produtos.

Gilles Lipovestky observa que a alta-costura, além de promover certa “orquestração da renovação”, a partir de sua hegemonia oferece uma moda

hipercentralizada, inteiramente elaborada em Paris e ao mesmo tempo internacional, seguida por todas as mulheres *up to date* do mundo. Fenômeno que, de resto, não deixa de ter similaridade com a arte moderna e seus pioneiros concentrados em Paris, estruturando um estilo expurgado dos caracteres nacionais.³

Investido de poderes de artista moderno, a assinatura do costureiro, muito mais do que um sinônimo de “garantia de procedência”, transformou-se em elemento de transmutação simbólica.

Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu, o costureiro convertido em criador, valendo-se de códigos anteriormente restritos à arte, passa a ser dotado desse poder mágico que fundamenta a sua raridade produtora:

É produzindo a raridade do produtor que o campo de produção simbólico produz a raridade do produto: o poder mágico do criador é o capital de autoridade associado a uma posição que não poderá agir se não for mobilizada por uma pessoa autorizada, ou, melhor ainda, se não for identificado com uma pessoa e seu carisma, além de ser garantido por sua assinatura.⁴

Ultrapassando o simbolismo que o gesto da assinatura compreende, o criador – que se sobrepõe ao fazer do artesão – é um colecionador de imagens, pois, ao se articular como suporte de valores culturais, o vestir também é constituído de anacronismos e reminiscências oriundos das camadas de temporalidade que constituem os movimentos da moda.

Ao definir a próxima tendência, a inspiração que originou as criações que serão aclamadas nas páginas das revistas, escolhidas pelas celebridades, copiadas pelo público, a moda promove uma espécie de reordenação do tempo: há sempre um pouco de passado – ou daquilo que já é conhecido – no futuro da moda.

³ LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia de bolso, 2009, p. 84

⁴ BOURDIEU, Pierre. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. IN: BOURDIEU, Pierre DELSAUT, Yvette. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002, p. 154.

Assim, a roupa assinada pelo costureiro transformado em artista, além de carregar a marca distintiva de sua assinatura, torna tangíveis suas crenças relacionadas ao seu gosto e às suas visões de belo. Nesse sentido, o criador de moda pode ser compreendido como aquele que reorganiza as imagens que povoam sua memória, e, sobrepostas, rearranjadas, essas imagens são capazes de dar visibilidade a hábitos, usos e costumes que se modificam de acordo com as variações da cultura em que se inscrevem.

O permanente enlace entre arte e moda

Segunda pele necessária, a roupa que acolhe o corpo e o investe de novos sentidos, capaz de impregnar-se de suas formas e suas memórias, ainda é um objeto problemático do ponto de vista museológico.

Sua entrada nas coleções dos museus data do final do século XIX, e o desejo de se colecionar roupas teria nascido da vontade de fornecer aos artistas e figurinistas da época subsídios para que desenvolvessem as suas criações. Se, inicialmente, as roupas eram conservadas em função de seus tecidos, as obras, que visam a traçar a história do vestir, culminaram reforçando o papel da roupa como documento histórico, o qual se tornou digno de ocupar espaço em museus. Entre os pioneiros, encontram-se Albert Racinet e Jules Quicherat, que se esforçaram para realizar levantamentos históricos meticulosos, assim como colecionadores como Maurice Leloir e François Boucher⁵, cujos esforços determinaram que o vestuário fosse tratado como patrimônio histórico.⁶

Ao traçar uma espécie de linha do tempo dos museus de moda, Dominique Waquet e Marion Laporte reforçam que o pioneirismo do Musée Historique des Tissus, de Lyon, que existe desde 1890, se deve ao esforço dos tecelões da cidade em reforçar seu *savoir-faire* excepcional em relação aos tecidos feitos em seda e, dessa forma, transformar o espaço do museu em um tipo de vitrine. A evolução de uma espécie de museologia da indumentária começaria a se mostrar em 1935, quando o Victoria and Albert Museum, em Londres, concebe seu departamento de acessórios, que atualmente abriga roupas, tecidos e acessórios.

O Musée de la Mode et du Costume de la Ville de Paris será instalado definitivamente no Palais Galliera em 1977 – apesar de já existir como um departamento do Musée Carnavalet

⁵ Albert Racinet foi um desenhista e litografista interessado em estudos arqueológicos que, a partir de 1850, começou a difundir os seus estudos sobre o vestuário. O arqueólogo Jules Quicherat publicou, em 1875, o livro *Historie du Costume en France*. Por seu turno, Maurice Leloir e François Boucher trabalharam pela inserção do vestuário no acervo dos museus já no início do século XX.

⁶ WAQUET, Dominique; LAPORTE, Marion. *La mode*. Paris: PUF, 2010.

desde o final dos anos de 1940. Antes da instalação definitiva, por falta de espaço, as exposições costumavam acontecer em um espaço térreo do Palais de Tokyo.

Em 1986, os edifícios do Louvre passam a abrigar o Musée de la Mode et du Textile, fruto de esforço conjunto entre o ministério da cultura e da indústria da moda, interessada em valorizar o patrimônio do setor.

As autoras enumeram ainda a iniciativa do Costume Institute e do Metropolitan Museum de Nova York, sob responsabilidade da editora de moda Diana Vreeland, que transformou a forma como a moda passou a ser exibida nos museus a partir de 1973; a implantação da Galleria del Costume no Pallazzo Pitti, em Florença, em 1983, assim como a ligação entre instituições de ensino e a constituição de museus, como é o caso do Fashion Institute of Technology de Nova York (1991) e o Bunka Gakuen de Tokyo (1979).⁷

Para o filósofo Lars Svendsen, a partir da alta-costura, a moda aspirou ser reconhecida como arte. Ao produzir peças assinadas, Worth promoveu o costureiro à categoria de “criador livre”. Além disso, adotou um estilo de vida que buscava seu reconhecimento artístico. Já no início do século XX, Paul Poiret buscou fortalecer sua imagem de artista – e não apenas costureiro – associando-se a artistas do período, como Paul Iribe.

Coco Chanel além de ter trabalhado com Picasso e Diaghilev, vivia em um círculo formado por músicos, pintores e escritores. Christian Dior promoveu suas criações por meio de imagens fotográficas que em muito lembravam as visões do cinema; Yves-Saint Laurent, além de criar vestidos inspirados em Van Gogh e Mondrian, era ávido colecionador de obras de arte.

Ao analisar a relação entre a alta-costura e a arte moderna no início do século XX, a historiadora da arte Nancy Troy sugere que, assim como a arte, a moda necessita de uma espécie de enquadramento discursivo, não pode ser separada do espaço público onde se dá sua circulação. Isto se deve não apenas ao fato de que a roupa é componente crucial para

⁷ À lista sugerida pelas autoras, poderia se acrescentar os seguintes museus também dedicados à moda, ao têxtil e à indumentária: Mode Museum, na Antuérpia; Museo del Traje, em Madri; Mude, Museu do Design e da Moda, em Lisboa; Museu de la Moda, em Santiago; o Fashion Museum, em Bath; e o Musée des Arts Décoratifs et de la Mode, de Marselha. No Brasil, é possível destacar a iniciativa recente do Masp em relação à coleção ‘Rhodia’, exibida na exposição “Arte na moda: a exposição Masp-Rhodia (2015-2016)”. Porém, cabe ressaltar que, apesar da intenção da mostra de dar visibilidade ao potencial criativo da colaboração entre arte, moda design e indústria, a curadoria buscou valorizar o trabalho dos artistas plásticos, que tiveram suas obras estampadas nos tecidos da Rhodia a convite de Livio Rangan, responsável pelos desfiles-show que ocorriam durante a Feira Nacional da Indústria Têxtil (Fenit) ao longo dos anos 1960, restando poucas informações em relação aos costureiros que realizaram as peças, bem como à importância e complexidade desses desfiles e sua repercussão nos desdobramentos da moda produzida no Brasil. Apesar da presença do têxtil e do vestuário em diversas instituições brasileiras, são raros os espaços dedicados à moda – e sempre sob cuidados da iniciativa privada –, como é o caso do Museu Henriqueta Catharino – Instituto Feminino da Bahia, em Salvador, e o Museu da Moda – Mumo, de Belo Horizonte.

demonstração de si perante os demais, mas também porque o sistema de produção de moda interage diretamente com os mecanismos econômicos de seu tempo.⁸

Já no final do século, a partir da década de 1980, começa a emergir uma geração de criadores que apresentam roupas conceituais, que acabaram incorporando em suas apresentações estratégias comumente associadas à arte contemporânea.

Para Svendsen,

Essas roupas não foram feitas apenas para serem roupas-como-arte, mas também para funcionar como um investimento na marca, de modo a agendar renda. Dissociar-se do mercado sempre foi uma estratégia importante para aumentar o capital cultural, mas o objetivo de aumentar o capital cultural da moda é em geral usá-lo depois para aumentar o capital financeiro. A moda sempre se situou num espaço entre arte e capital, no qual muitas vezes abraçou o lado cultural para abrandar seu lado financeiro.⁹

Ou seja, desde a transmutação do artesão costureiro em costureiro artista, a arte foi usada para aumentar o capital cultural do criador de moda, reforçando sua credibilidade artística.

Caroline Evans, ao analisar os desfiles de moda, identifica esse momento como uma espécie de teatralização voltada ao consumo, a partir da qual é estabelecida uma relação entre arte, teatro, cinema e até mesmo erotização da figura feminina. Assinala ainda que, a partir da década de 1990, essas exhibições se transformam em ambientes de espetáculo, excesso e exibicionismo, onde a visão artística do criador praticamente se desprendia do produto, transformando o desfile em uma espécie de “vitrine” da mente do estilista. No mesmo período, o trabalho de criadores de moda passa a ser celebrado no espaço dos museus, em exposições grandiosas.

Diana Crane sugere um processo de artificação, desenvolvido a partir das roupas de alta-costura, por meio do qual a moda do passado acaba por ser considerada uma forma de arte:

Organizações culturais reconhecem as criações de moda como objetos de coleção, o que tende a mostrar que adquiriram valor artístico como patrimônio. Assim os museus de arte começaram a expor obras dos costureiros, enquanto nasciam museus inteiramente consagrados a este setor. Há pouco as casas de leilões descobriram o valor das roupas de coleção. (...) Os principais compradores são os museus da moda, as casas de costura (que compram de volta suas próprias criações) e, por vezes, o governo francês, em favor de um museu de moda. Numerosos livros celebram a história da costura e glorificam os estilistas, sobretudo aqueles que desapareceram.

⁸ TROY, Nancy. *Couture Culture*. A Study in modern art and fashion. The MIT press. Massachusetts, 2003.

⁹ SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 105.

Ensina-se também a criação de moda em escolas especializadas ou em escolas de arte.¹⁰

É importante observar que este processo não pode ser compreendido simplesmente como uma operação de mercantilização destruidora da autenticidade das coisas e dos atos, mas como resultado de um engendramento social:

O crescimento da atividade artística tem inerente um aspecto prático e um aspecto simbólico. Nas sociedades ocidentais, a demografia das profissões artísticas tem conhecido um aumento constante nas últimas décadas. (...) Além disso, o ideal do trabalho artístico-autônomo, expressivo, exigente, fonte de realização pessoal – é um modelo cada vez mais invocado. (...) Além disso, as instituições da cultura se desenvolvem continuamente, tanto a partir da ação pública como de uma economia de mercado. A artificação participa de um movimento geral de objetivação da cultura, atingindo todas as sociedades.¹¹

Se as primeiras exposições organizadas por Maurice Leloir esforçavam-se para mostrar a moda como objeto arqueológico, de modo que as roupas ilustram mudanças que obedecem a uma temporalidade histórica, Olivier Saillard, atual diretor do Museu Galliera, prefere não só “mostrar as roupas como os restos sublimes de um criador, mas também de quem os vestiu.” Dessa forma, os objetos de moda executam uma espécie de performance própria, em que sua materialidade carrega a memória do corpo. Serão os tecidos, os enfeites, as técnicas e até mesmo as pequenas curiosidades – que acabam por reforçar uma espécie de vida social destes objetos – que se transformarão em alvo de espetacularização, conferindo ainda nova dinâmica ao espaço do museu, convertido em espaço de criação ao desvelar e recompor imagens.

O “Eternity Dress” (2013)

Entre os anos de 2012 e 2014, sempre durante o festival *Autonme à Paris*, o diretor do Museu Galliera, Olivier Saillard, e a atriz britânica Tilda Swinton apresentaram ao público performances artísticas cujo objetivo central era, a partir de peças do vestuário, provocar questionamento acerca do universo da moda.

Em “The Impossible Wardrobe” (2012), performance apresentada no Palais de Tokyo, a atriz manipulava peças de diferentes épocas, que compõem o acervo do museu. Para driblar a impossibilidade de vestir novamente essas roupas, sujeitas a criteriosas regras de conservação especialmente em função de sua fragilidade material e ainda pela necessidade de manutenção de suas formas – uma vez que conformaram corpos cujas características também

¹⁰ CRANE, Diana. *Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural*. Org. Maria Lucia Bueno. São Paulo: Senac, 2011, p. 205.

¹¹ SAPHIRO, Roberta. *Que é artificação? Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, n° 1, pp.135-151, jan/abr, 2007.

foram alteradas ao longo do tempo –, Swinton utilizava a expressão de seus gestos para fazer pensar a roupa como uma espécie de “reliquia ordinária”.

Já em “Cloackroam – vestiaire obligatoire” (2014), Tilda Swinton e Olivier Saillard transformaram o Palais Galliera em uma grande chapelaria, onde os participantes eram convidados a guardar seus casacos e bolsas. A interação da atriz com esses objetos explorava a roupa “habitada”: seus odores, memórias, o corpo ausente.

Em “Eternity Dress” (2013), alvo de nossa análise, Swinton emprestara seu corpo a Saillard para prestar uma homenagem à costura, evidenciando o processo de construção de uma roupa – trabalho lento e complexo.

Oliver Saillard – historiador de moda e mestre em história da arte, autor de diversos livros, com passagem pelo Museu de Moda de Marselha e pelo Museu de Artes Decorativas antes de se tornar diretor do Museu de Moda da cidade de Paris –, durante a performance, assumia o lugar do costureiro. O corpo da atriz era, então, medido, transformado em molde, e o tecido, escolhido: o vestido eterno se dá, assim, a partir de técnicas, etapas e gestos que viabilizam a sua existência enquanto segunda pele. Existência esta condicionada às formas do corpo assim como às condutas de sociabilidade em que é inserido.



Figura 1: Eternity Dress (2013). Fotografia Vincent Lappartien



Figura 2: Eternity Dress (2013). Fotografia Vincent Lappartien



Figura 3: Eternity Dress (2013). Fotografia Vincent Lappartien



Figura 4: Eternity Dress (2013). Fotografia Vincent Lappartien



Figura 5: Eternity Dress (2013). Fotografia Vincent Lappartien



Figura 6: Eternity Dress (2013). Fotografia Vincent Lappartien

Distante do público, a atriz – ou seu corpo prestes a ser vestido – aparece sempre num plano mais elevado. É a partir de uma série de ações com o auxílio de utensílios próprios da costura, como tesouras, alfinetes, etc, manuseados por Saillard ou ainda com a ajuda de suas assistentes – tal qual acontece nas *maisons de couture* –, que surgem as formas que sugerem a presença do vestido. Ele não se materializa por completo, mas vai se revelando ao passar das etapas que o antecedem. Se a consciência do corpo e a forma de manifestá-la por meio de gestos são adquiridas, apreendidas, a apresentação chama o espectador a tornar-se também ciente do processo de materialização da roupa que o corpo irá tomar como extensão de seu gestual.

O “Wearable Art” de Viktor&Rolf (2015)

Para apresentar sua coleção alta-costura outono inverno 2015, a dupla holandesa Viktor&Rolf também escolheu o museu: o Palais de Tokyo foi o espaço de um desfile-espetáculo no qual as roupas, construídas como telas, eram cuidadosamente colocadas sobre o corpo das modelos.

As criações *avant-garde* e as apresentações não convencionais são uma característica do duo que estrearam suas atividades no início da década de 1990. A forma como trabalham silhuetas, materiais e espaços os transforma em *fashion artists*, que, ao ultrapassar a assinatura prestigiosa, utilizam a moda e a arte como meio de expressão pelo qual suas roupas-objeto parecem ser esculpidas a partir do corpo.

O cenário da apresentação é uma longa passarela cinza, cujo fundo é um imenso muro branco. As modelos apresentam-se, uma a uma, vestindo uma espécie de túnica azul *denim* e sapatos pretos pesados, de forma um tanto masculinas. Sobre a túnica, vestidos maleáveis que, inicialmente, parecem telas quase em branco, salvo raras pinceladas. Pouco a pouco

ganham cores e imagens, e mais evidentes ficam os pedaços de moldura que, ao mesmo tempo em que deixam claro que se tratam de “vestidos quadros”, alteram sua forma, dando espaço a pregas, dobras e volumes.

As modelos, então, vão sendo despidas e seus “vestidos quadros” são fixados por Viktor&Rolf no grande muro branco, formando uma espécie de galeria: a roupa vira quadro, e o corpo deixa de ser suporte, seguindo vestido apenas pela túnica azul, o que faz pensar no jeans, esta espécie de uniforme do século XX que, ao ultrapassar sua origem de roupa de trabalho, vestiu todas as classes, idades e gêneros.



Figura 7: Viktor&Rolf. Alta-costura out/inv 2015. Fotografia de Alessandro Garofalo.



Figura 8: Viktor&Rolf. Alta-costura out/inv 2015. Fotografia de Alessandro Garofalo.



Figura 9: Viktor&Rolf. Alta-costura out/inv 2015. Fotografia de Alessandro Garofalo.



Figura 10: Viktor&Rolf. Alta-costura out/inv 2015. Fotografia de Alessandro Garofalo.



Figura 11: Viktor&Rolf. Alta-costura out/inv 2015. Fotografia de Alessandro Garofalo.



Figura 12: Viktor&Rolf. Alta-costura out/inv 2015. Fotografia de Alessandro Garofalo.

O comunicado enviado à imprensa antes da apresentação¹², tal qual a carta escrita por Poussin à Chantelou¹³, duplica o evento ao enunciá-lo e já anunciá-lo: a dupla deixa claro que pretende unir arte e moda como meio de expressão para apresentar uma coleção de *wearable art* – ou simplesmente arte que se pode vestir. Neste processo, de acordo com o texto, “a arte ganha vida em uma galeria de proporções surreais. Um vestido transforma-se em obra de arte, volta a ser vestido, e obra de arte mais uma vez. Poesia torna-se realidade, transforma-se novamente em fantasia”.

O texto segue anunciando efeitos e técnicas: “*Action painting* encontra o Barroco” – a pintura é salpicada, a tela amassada. Fragmentos de moldura desestruturam a silhueta e criam dobras volumosas de realidade. Dessa forma, sugere uma possibilidade de leitura, constituindo uma espécie de presença visual onde a página impressa é visualizada como a imagem.

¹² “For Haute Couture Autumn/Winter 2015, the house of Viktor&Rolf reaffirms the roots as mapped out by Richard Martin 17 years ago. More than ever true to their core, fashion artists Viktor Horsting and Rolf Snoeren use a mingling of fashion and art as a means of expression, presenting a collection of wearable art. Art comes to life in a gallery of surreal proportions. A dress transforms into an artwork, back into a dress and into an artwork again. Poetry becomes reality, morphing back into fantasy. Action painting meets Baroque. Paint is splattered – canvas is smashed. Cracked textile frames unleash the silhouette and create a voluminous bend of reality. Intricate motifs parade the catwalk, transforming Golden Age paintings with the rawness and spontaneity of action painting. The painterly gesture is achieved through *trompe l’oeil* techniques: each artwork is executed in a complex layering of laser-cut jacquards, embroideries and appliqués.” Texto completo disponível em <http://www.viktor-rolf.com/media/press/release/haute-couture-autumnwinter-2015-wearable-art.pdf> (Acesso em novembro de 2015).

¹³ Nos referimos aqui à carta que o pintor Nicolas Poussin enviou ao seu cliente Chantelou fazendo observações, especialmente quanto à forma de exibição, sobre o quadro *Maná* (1639), alvo de análise de Louis Marin.

Porém, para Viktor&Rolf, o que faz da roupa objeto de arte neste desfile-espetáculo que dura pouco mais de cinco minutos são, justamente, os fragmentos de moldura, que, alinhados no muro branco, transformam definitivamente a roupa em quadro.

Para Louis Marin, a moldura acrescenta ao quadro sua condição de visibilidade:

Pois a moldura concentra e focaliza sobre o quadro os raios do olho, neutralizando a percepção dos objetos vizinhos a ele na situação perceptiva, seus simulacros óticos. Fechamento do quadro, fechamento da representação, a moldura não é uma instância passiva do ícone: é um dos operadores de sua constituição enquanto objeto visível, cuja finalidade única é ser visto pelo olho que varre com seus raios ao considerá-lo em todas as suas partes.¹⁴

Ao aproximar a moda da linguagem, Roland Barthes compreende a indumentária como um fato de origem axiológica, cuja evolução e equilíbrios permanecem em movimento.

Em *Sistema da moda*, a partir de uma análise de jornais e revistas de moda, o autor se preocupa em distinguir a vestimenta imagem, fotografada ou desenhada, a vestimenta escrita, apresentada em forma de texto, e a vestimenta real, ou seja, aquela que de fato vestirá os corpos.

Ato individual e ação coletiva, para Barthes,

Linguagem e indumentária são, a cada momento da história, estruturas completas, constituídas organicamente por uma rede funcional de normas e formas; a transformação ou deslocamento de um elemento pode modificar o conjunto, produzir uma nova estrutura: estamos sempre diante de equilíbrios em movimento, instituições em devir. Sem querer aqui entrar na discussão do estruturalismo, é impossível negar a identidade do problema central.¹⁵

Essa ideia de “equilíbrio em movimento”, que pode ser abalado por transformações ou deslocamentos, ganha visibilidade através da moda se ela for compreendida justamente como expressão de um devir, entrelaçando de maneira definitiva a imagem, o escrito e o real.

O “Wearable Art”, de Viktor&Rolf, foi comprado por um colecionador: as roupas ganharam independência do corpo, dos mecanismos de sociabilidade e da dinâmica de visibilidade inerente ao sistema de moda; seu espaço de contemplação e de sentido é o museu.

Imagens de moda, imagens auráticas

A partir do conceito legado por Walter Benjamin, o filósofo Didi-Huberman sugere que

¹⁴ MARIN, Louis. Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639. In: *Práticas de leitura*. Org. Roger Chartier. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, p. 125.

¹⁵ BARTHES, Roland. *Inéditos vol. 3 – imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 267.

A aura seria portanto um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um poder da distância: ‘Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar’.¹⁶

Segundo o próprio Benjamin, ao examinar as transformações da obra de arte a partir da sua possibilidade de reprodutibilidade:

Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem.(...) Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda que graças à reprodução ela consegue captá-la até no fenômeno único.¹⁷

Ao pensarmos na moda, especialmente na que passa a ser produzida no século XXI, com sua profusão de imagens que corresponde a uma “orquestração da renovação” cada vez mais veloz para que se satisfaça o desejo da elaboração de uma imagem de si para os outros, nos mais diversos pontos do globo, é possível refletir tanto sobre a performance produzida por Olivier Saillard e Tilda Swinton, quanto sobre a articulação do “Wearable art”, de Viktor&Rolf, como constituídas por imagens auráticas.

O “Eternity dress” (2013), que se torna presente sem que exista sua materialização completa, atua como um

objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como tantas outras figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar abrir, tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente.¹⁸

Já para Viktor&Rolf, a arte surge da roupa quando já não se pode vesti-la: é ao recusar o suporte do corpo pela linearidade do muro branco que a moldura finalmente se articula, delimitando o quadro assim como sua forma de dar-se a ver. Desse modo, a aura articula-se com a memória e atua como portadora de reminiscência, podendo assim transformar-se em algo novo.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 147.

¹⁷ BENJAMIN. Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Volume I. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 170.

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, George. *Op. cit.*, p. 149.

Algumas considerações

Se as memórias que as imagens carregam fazem com que permaneçam ou reconfigurem-se a partir do olhar que lhes é lançado, as imagens de moda mostram-se anacrônicas por natureza, e, para “acessar aos múltiplos tempos estratificados, as sobrevivências, as longas durações além do passado mnésico, é necessário o mais que presente de um ato: um choque, um rasgar do véu”¹⁹.

Assim como o Maná de Poussin, tanto o “vestido eterno” de Saillard e Swinton como os “vestidos quadro” de Viktor&Rolf não estão lá: são os gestos, os códigos, as imagens já conhecidas e rememoradas que vão sendo aos poucos direcionados para que se constituam em presença.

Se o criador de moda é um tradutor do espírito do tempo, que tempo é este que está sendo evocado?

Não se pode negar que a relação entre arte e moda reforça certo capital cultural. Dessa forma, a moda, propagada por uma abundância de imagens publicitárias que povoam o contemporâneo, reflexo de uma indústria de escala industrial, cada vez mais dinâmica, ao se associar à arte, se tornaria menos efêmera, mais permanente. A arte, por sua vez, como sugere Lipovestky, demonstra ter, de certa forma, assimilado o ritmo da obsolescência, a partir do qual “o fosso entre a arte e a moda não cessa de reduzir-se: enquanto os artistas não conseguem mais provocar escândalo, os desfiles de moda se pretendem cada vez mais criativos”²⁰.

É possível pensarmos ainda que, reordenadas, desveladas, reconstruídas pelo criador de moda, as imagens deixam evidentes as camadas de temporalidade que constituem a cultura e os valores de determinado período. Assim, as roupas, ao envolverem os corpos dos sujeitos, reforçam sua materialidade, ganham performance própria e passam a integrar uma ação social, adquirindo vivências: transformam-se também em uma espécie de museu portátil, espaço de novas memórias, tensões, reminiscências.

Referências Bibliográficas

Livros

BARTHES, Roland. *Inéditos vol. 3 – imagem e moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN. Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da*

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo*. Historia de la arte y anacronismo de las imágenes. Trad. Antonio Oviedo. Madrid, Ed. Adriana Hidalgo, 2011, p. 45.

²⁰ LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia de bolso, 2009, p. 319.

cultura. *Obras escolhidas. Volume I*. São Paulo: Brasiliense, 2011.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social*, classe gênero e identidade das roupas. Trad. Cristina Coimbra. São Paulo: Senac, 2009.

_____. *Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural*. Org. Maria Lucia Bueno. São Paulo: Senac, 2011.

DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el tiempo*. Historia de la arte y anacronismo de las imágenes. Trad. Antonio Oviedo. Madrid, Ed. Adriana Hidalgo, 2011.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo. Editora 34, 2014.

EVANS, Caroline. *O espetáculo encantado*. Fashion Theory. São Paulo. Vol 1, nº 2, jun., 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do efêmero*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.

ROCHE, Daniel. *La culture des apparences*. Une histoire du vêtement. (XVIIe-XVIIIe siècle). Paris: Fayard, 1989.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WAQUET, Dominique. LAPORTE, Marion. *La mode*. Paris: PUF, 2010.

TROY, Nancy. *Couture Culture*. A Study in modern art and fashion. The MIT press. Massachusetts, 2003.

ZOLA, Émile *La curée*. Paris: Hatier, 2011.

Capítulos de livros

BOURDIEU, Pierre. O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. In: BOURDIEU, Pierre DELSAUT, Yvette. *A produção da crença*: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002.

MARIN, Louis. Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639. In.: *Práticas de Leitura*. Org. Roger Chartier. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

Artigos em periódicos

SAPHIRO, Roberta. Que é artificação? *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 22, nº 1, pp.135-151, jan/abr. 2007.