

## NO FIO DA NAVALHA: MODA OU ARTE?

Míriam da Costa Manso Moreira de Mendonça – UFG

### RESUMO

O mundo cultural resume-se em um sistema de significados previamente determinados pelo grupo. Assim, em qualquer estabelecimento social encontramos uma equipe de atores cuja ação é cuidadosamente controlada para transmitir ao público a mensagem pretendida. Por determinar a maior parte de nossa aparência, os trajes têm um papel vital na impressão que causamos ao outro. A ideia de que as roupas dizem algo, tende a ser plenamente aceita. Mas o estudo do vestuário e da moda exige uma análise lógica que envolva a totalidade do fenômeno. Dessa forma ao investigarmos as formas com as quais os estilistas compõem suas coleções vemos que os domínios da arte e os da moda mantêm entre si estreitas e irrecusáveis ligações. A interpenetração dos dois campos se faz cada vez mais presente, mas provoca atritos, já que muitos defendem a existência de fronteiras claras entre eles.

**Palavras-chave:** moda - corpo – arte – arquitetura

### SOMMAIRE

*Le monde culturel se résume à un système de significations prédéterminé par un groupe. Ainsi, dans tous les milieux sociaux, nous pouvons trouver une équipe d'acteurs, dont l'action est soigneusement contrôlée pour transmettre au public le message souhaité. En déterminant la plus grande partie de notre apparence, les costumes ont un rôle vital dans l'impression qu'ils causent aux autres. L'idée que les vêtements disent quelque chose, tend à être pleinement acceptée. Mais l'étude de la mode et des vêtements a besoin d'une analyse logique impliquant le phénomène tout entier. De cette façon, lorsque nous étudions la forme avec laquelle les concepteurs construisent leurs collections, nous voyons que les domaines de la mode et de l'art ont des liens étroits entre eux. L'interpénétration des deux champs est de plus en plus présente, mais provoque le choc, puisque beaucoup de gens soutiennent qu'il y a des frontières claires entre eux.*

**Mots-clés:** mode – corps – art – architecture

### Introdução

Afirma Debord que *toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos* (DEBORD, 1998:13). De fato, uma das diferenças mais marcantes que distingue o ser humano das demais espécies animais concentra-se em sua capacidade de viver

papéis, de se apresentar segundo julga poder obter melhor aceitação social. Como apontamos em trabalho anterior (2004), para Goffman, dentro das paredes de todo estabelecimento social – entendido este como um lugar no qual se realiza regularmente uma forma particular de atividade – encontramos uma equipe de atores empenhados em apresentar à plateia uma determinada definição de situação. A ação desses atores é cuidadosamente controlada para transmitir ao público a emoção pretendida, embora possam ser registradas rupturas que não resultam apenas de fatores externos, mas muitas vezes são constitutivas da tensão interna entre a consciência objetiva e a subjetiva, comprometendo significativamente a representação. Além do mais, é necessário levar em conta a tese defendida por Bourdieu (2002), a qual se alicerça na comprovação da existência de um campo de forças determinado pela sociedade e delimitado pelas relações de poder entre dominantes e dominados. Assim sendo, infere-se que não existe neutralidade nas ações humanas, pois toda e qualquer teatralização pressupõe uma série de interesses.

A vida em sociedade é construída sobre um conjunto de representações interligadas por correspondências que, ainda que se escondam dos olhares desatentos, são dotadas de uma lógica interna cuja decodificação vale a pena ser investigada. Como sugerem Aranha e Martins (1986), o mundo cultural resume-se em um sistema de significados previamente determinados por outros, onde até em suas emoções o indivíduo vê-se à mercê de regras estabelecidas. O corpo raramente é apresentado em seu aspecto meramente anatômico, pois todos já o percebem envolto em tecidos ou adornos e, portanto, em uma série de interdições e normas que levam a ocultar a nudez em nome de valores respeitados por todos. O desejo de afirmar a individualidade, sublinhar o status social, a importância dada ao fator sedução, a vaidade, a procura por formas capazes de valorizar a aparência, sempre fizeram parte da natureza humana. Dessa forma, o corpo foi um dos primeiros suportes de que se valeu o ser humano para exercer sua capacidade artística, em busca de maior aceitação social.

No século XX, com o desenvolvimento dos estudos semióticos voltados para a compreensão e processamento de signos e significações, os olhares aperceberam-se das infinitas possibilidades apresentadas pela análise da linguagem corporal e gestual, enquanto atos e práticas referenciais de determinada cultura. Abandonando

os conceitos simplistas que, na era medieval, viam o corpo como invólucro carnal e pecaminoso, ou força de trabalho na lógica industrial, ele foi retomado em sua materialidade significativa. Ainda que mergulhado em uma trama de relações de poder que, de certa forma, o dirigem e sujeitam, acima delas é possível perceber o corpo livre, fascinante território do desejo e da sedução a ser interrogado em múltiplos significados simbólicos. Abre-se, assim, a possibilidade de investigação das interferências a que ele se submete na busca da realização de sonhos que, hoje, já não parecem impossíveis.

### **O discurso do corpo vestido**

Por determinar a maior parte de nossa aparência, o vestuário desempenha um papel vital na impressão que causamos aos nossos semelhantes traduzindo em inconfundíveis mensagens visuais nossos desejos, aspirações e valores. Como sublinha Lomazzi, a moda é *antes de tudo um sistema de sinais significantes, uma linguagem: a maneira mais cômoda mas também a mais importante e a mais direta que o indivíduo possa usar diariamente para se exprimir, para além da palavra* (Eco (org.): 1989: 87). A ideia de que as roupas dizem algo a nosso respeito tende a ser, em nossos dias, universalmente aceita. Embora afirmando considerar indiscutível o fato de se destinarem principalmente à cobertura corporal, ressalta Umberto Eco:

O que serve para cobrir (para proteger do calor ou do frio e para ocultar a nudez que a opinião pública considera vergonhosa) não supera os cinquenta por cento do conjunto. Os restantes cinquenta por cento vão da gravata à bainha das calças, passando pelas bandas do casaco e chegando até as solas dos sapatos – e isto se nos detivermos ao nível puramente qualitativo, sem estender a investigação aos porquês de uma cor, de um tecido, de uma felpa ou de umas riscas em vez de um tecido ou de uma cor uniformes (Eco, 1989: 7).

Mas a compreensão do fenômeno moda envolve uma análise da lógica que rege a totalidade do processo. Reconhecida a sua capacidade de expressão, torna-se necessário observar as formas das quais se servem seus criadores para fazer essa ligação entre a ideia e a emoção. Voltemo-nos, portanto, à dimensão artística do fenômeno que vem fomentando ampla discussão, enfrentamento de posições divergentes e atritos nos meios acadêmicos. A definição de arte, por si mesma, já não é simples e o reconhecimento de uma produção artística não deve ficar restrito às obras que povoam os espaços dos museus. Não há prejuízo algum em se classificar como arte um universo ampliado de atividades, *desde que se conserve*

*em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes* (GOMBRICH, 1985, p.4).

A criação de uma obra envolve a proposição do novo, do imaginativo, do inventivo. Ao criar, o artista dá existência a objetos sensíveis e concretos, que se tornam símbolos representativos da vida e das emoções humanas, dotados de significados que podem ser apreendidos pelos demais. Sob esse ponto de vista, torna-se impossível dissociar a moda da arte. São fibras de um mesmo tecido, mantendo entre si conexões profundas e irrecusáveis. Como observa Dorfles, a relação recíproca e a osmose entre os produtos da moda e os das chamadas “artes puras”, são muito íntimas e profícuas (1989, p. 74). Moda e arte mostram-se realidades tão estreitamente ligadas que levam Argan a afirmar:

As funções práticas, representativas, ornamentais, a que as coisas se destinam não nos fornecem critérios de discriminação: podem ser obras de arte um templo, um palácio, uma vivenda, uma fortaleza; um móvel ou qualquer utensílio; um paramento sacro, um estandarte, um traje de cerimônia, uma armadura de parada ou de combate. Nem sequer as técnicas servem para qualificar de artísticos os seus produtos: quase todas as técnicas praticadas pelo homem têm produzido por vezes obras artísticas, mas nenhuma técnica tem produzido sempre obras com valor artístico (ARGAN, 1994, 13).

Ressalta o citado autor que a distinção estabelecida pelo uso corrente entre artes *maiores* (arquitetura, pintura, escultura) e artes *menores* (todos os gêneros de artesanato) é válida apenas para as culturas que a estabeleceram. Sublinha o fato de que, nem mesmo neste caso, vem a ser resolutive, pois existem obras de ourivesaria, esmaltes, tecidos, ou outros objetos, que artisticamente valem mais do que obras medíocres de arquitetura, pintura ou escultura. Conclui, assim, que o conceito de arte não define categorias de coisas, mas um *tipo de valor* (IBID: 14).

### **No caminho da arte**

A caminhada pelo terreno da moda e do vestuário feita por alguns artistas modernos levou-os a produções que representaram transformações significativas para as artes plásticas. Kazimir Malevich, por exemplo, através de seus estudos para a cenografia e figurinos da ópera *Vitória sobre o sol*, em 1913, visando romper os paradigmas do segmento realista/artístico, concebeu trajes dentro dos preceitos da arte cubo-futurista, dando origem ao que o artista chamou de Suprematismo. Em sua opinião, qual fosse o estilo da arquitetura, seria necessária uma revisão do mobiliário, das

baixelas, das roupas, dos ornamentos e da pintura existente, para que houvesse uma harmonia entre todas as formas. Giacomo Balla defendia a ideia de que as roupas deveriam reposicionar o indivíduo no espaço urbano, favorecendo a comunicação entre os cidadãos. Essa visão de uma turba de homens vestindo trajes coloridos nas ruas estava nas raízes de seu famoso manifesto “O vestuário masculino futurista”, de 1914.

Os artistas da Secessão Vienense da virada do século XIX para o XX já haviam entrado em cena com ideias revolucionárias sobre uma obra de arte total, a qual a moda deveria ser incorporada. Henry van de Velde decretara textualmente, em seu manifesto “A elevação artística dos trajes femininos”, sua opinião sobre o assunto: “*De hoje em diante, as exposições de moda passam para a categoria das exposições de arte*” (BRANDSTÄTTER, 2000: 7). Mas foi a figura máxima da Secessão, Gustav Klimt, que mais expressivamente foi capaz de unir arte, reforma e moda. Atribui-se a ele e a sua companheira Emilie Flöge, o desenho de dez variações de vestidos reformistas, os chamados “*vestidos soltos*”, criações artísticas que, ao mesmo tempo, seguiam as tendências da moda, dispensando o uso de espartilho e permitindo uma maior liberdade de movimentos. Já ao costureiro Poiret, que abriu sua própria *Maison* em 1904, em Paris, é atribuído o deslocamento da cintura para logo abaixo do busto, reforçando a ideia de liberação da mulher da prisão desses corseletes. Essa simbiose entre as preocupações de artistas e costureiros sinaliza a posição fronteiriça entre a arte e a moda, em um tempo histórico no qual parecia não reinar uma discussão acalorada sobre territórios e hierarquias. Nesse ambiente, a arte se expandiu, invadindo terrenos e misturando-se a outras formas de expressão artística, como a moda.

As telas rasgadas de Lúcio Fontana, que lançou em 1946 seu manifesto espacial, no qual defendia que a arte necessitava da incorporação de novos meios para avançar, resultaram na criação, para Bruna Bini, de vestidos que trabalharam a fronteira entre o tecido e a pele, desvelando em seus rasgos a nudez e dialogando com a obra pictórica do artista que pretendia escapar de uma limitação planar. Esses trajes fizeram parte de um desfile de roupas de artistas realizado por aquela *Maison* de alta costura milanese nos anos 60. Também nessa época, Christo criou a obra chamada “*Vestido de Noiva*”, em que a manequim arrasta, a guisa de cauda, um grande saco de objetos embrulhados atado a seu corpo por cordas. Em 1975, Andy

Warhol, por ocasião da mostra *“Fashion and Fantasy”*, expos suas *“Composite Dresses”*, peças montadas a partir de recortes de trajes de vários estilistas famosos, como Valentino, Yves Saint Laurent e Oscar de La Renta, entre outros. Joseph Beuys, na década de 80, executou em feltro, com o título de *“A pele”*, uma espécie de macacão que faz parte do acervo do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris. E, nos anos 90, Gotscho marcou presença nesse terreno comum à moda e à arte com sua *“Fotografia vestida 5”*, em que o artista aparece fotografado de costas, em tamanho natural, tendo preso à altura de seus ombros um longo vestido que desce até o chão, onde se dobra como uma cauda. (MÜLLER, 1999).

### **Separadas pelo fio de uma navalha**

Esse mapeamento pode mostrar algumas das múltiplas colaborações entre arte e moda, transpondo limites e assinalando uma fusão tão íntima que inibe qualquer tentativa de classificação sobre a qual território pertence uma obra, pois inexistem fronteiras claras. Elas parecem equilibrar-se no fio de uma navalha. Ao voltarem suas produções artísticas para o vestuário e vice versa, os artistas plásticos e estilistas propõem experimentações estéticas que não se encontram ilhadas em um único campo. Partilham um espaço comum e se expandem pelos caminhos das ideias, conceitos e representações simbólicas. Sentencia o crítico e historiador da arte Germano Celant: *A diferenciação entre arte e moda tende a desaparecer, quase como se o corte que definia seus contornos tivesse conseguido, através de um sucessivo processo de colagem, sobrepô-las e uni-las* (CELANT, 1999, p. 176).

Assim sendo, o problema que poderia surgir dessa profunda união, não adviria do dilaceramento de fronteiras entre os diferentes ramos da arte, mas unicamente de uma potencial perda de qualidade, caso os designers de moda tornem-se cegos aos verdadeiros valores criativos. Testemunhando a perfeita compreensão dessa realidade, a obra *“Art: a world history”* dedica várias de suas páginas a análise do assunto e mostra as contribuições para o mundo da arte de alguns artistas e estilistas da última metade do século 20, como, por exemplo, as de Karl Lagerfeld para o figurino da ópera *“Les Troyens”* de Berlioz, exibida no Teatro Alla Scala de Milão em 1982, e as de Giorgio Armani para os costumes usados no espetáculo *“Cosi Fan Tutte”* de Mozart, levado à cena no Royal Opera House em 1997.

Também ressalta que, a não ser pelos materiais usados, o trabalho do designer italiano Roberto Capucci pode ser comparado ao de um arquiteto ou um escultor, já que não corta e molda os tecidos de acordo com os contornos do corpo, mas confere-lhes uma estrutura independente. (ANNOSCCIA et al., 1998: 661- 664).

Mais do que nunca o emprego da metáfora que compara a moda à arquitetura do corpo se torna verdadeira. Reinterpretações das roupas tradicionais conduzem-nas além das formas e proporções de seus suportes corporais, construindo um território novo que possibilita a experimentação do espaço, o exagero do volume, a precariedade do equilíbrio. Estilistas japoneses, mais conceituais, como Rei Kawakubo, expuseram, com construções desalinhadas e tecidos sem cor definida, a beleza de um empobrecimento consciente do traje. Kawakubo cria um novo vocábulo no mundo da moda: o *“boro look”*, ou traje de mendigo, questionando os conceitos da moda ocidental e provocando polêmica ao mostrar a possibilidade da aceitação mundial de tendências provenientes de outras culturas (FUKAI, 2004: 175). Junya Watanabe revela sua arte ao construir uma saia de tecido, com um aro interno de arame, produzindo um efeito espiralado o redor do corpo, enquanto Yohji Yamamoto concebe um vestido feito de pedaços de madeira unidos por parafusos e porcas, materiais que normalmente não apresentam nenhuma relação com a indumentária (IBID: 184). A impressão que se tem é a de que a roupa tenta escapar ao domínio do corpo para adquirir independência total. Conforme observa Fukai, esse conjunto se assemelha ao traje do personagem que representa o diretor de *“Parade”*, um espetáculo apresentado pelos Ballets Russos, em 1917, para o qual Pablo Picasso desenhou o figurino (IBID: 187).

Issey Miyake apresentou uma linha de criação na qual desenvolveu os conceitos da indumentária de seu país de origem, criando modelos que lembram as indumentárias teatrais características do Japão. A figura de Miyake, por si só, pode comprovar a inexistência de limites entre a arte e a moda. Issey, que aos sete anos viveu a tragédia atômica que se abateu sobre Hiroshima, idealizou seus primeiros trabalhos a partir da observação de obras arquitetônicas que reconstruíram a paisagem de sua terra natal e provocaram uma poderosa resposta emocional no artista. Ele sentiu-se profundamente tocado por essas obras que conseguiram sobrepor o belo à destruição. Declarando que não gostaria de ser conhecido como “o designer que sobreviveu à bomba atômica”, preferiu pensar em coisas que podem

ser criadas, trazendo beleza e alegria, ao contrário de lamentar as que podem ser destruídas. Projetou uma linha que denominou “*A piece of cloth*” utilizando os princípios básicos da indumentária japonesa e, a seguir, tornou-se referência pelos plissados inovadores da coleção *Pleats Please*, invertendo o processo habitual de confecção das peças para criar novas possibilidades na combinação da beleza do desenho, originalidade dos materiais e funcionalidade do uso. O plissado dos planos, mantendo-os estáveis, determinou um novo espaço para a pele: os trajes não mais se aderiam a ela como membranas, mas passavam a funcionar como estruturas geometricamente planejadas. No final do século, em parceria com Dai Fujiwara, o novo diretor criativo de sua grife, Miyake dedicou-se a uma interessante e revolucionária pesquisa, a “*A-POC*”, nome baseado no primeiro conceito de design do estilista, *a piece of cloth*, propondo uma nova visão para o vestuário do futuro. Nesse projeto, combinou modernas tecnologias com métodos tradicionais de tecelagem para produzir cilindros de tecido a fim de que o consumidor pudesse cortá-los nas formas e tamanhos desejados, conseguindo, com isso, uma peça única, feita sob medida. É uma inovadora e extraordinária sugestão para o vestuário cotidiano, que vai além dos caprichos da moda, reduzindo os custos de mão de obra e proporcionando ao usuário a possibilidade de participar da criação de seu traje. Dos segmentos tubulares surgem blusas, saias, vestidos, meias, mangas e o processo avança até mesmo pelo campo da decoração, compondo bancos e cadeiras (MENDONÇA: 2011). Em 2005 o estilista recebeu o *Praemium Imperial*, uma das mais altas condecorações japonesas e, no mesmo ano, suas criações foram expostas no Centro Georges Pompidou, em Paris, ao lado obras de artistas contemporâneos. Também foi escolhido para receber o *Art Prize*, por sua contribuição para o desenvolvimento de uma moda artística e inovadora, graças ao encontro das culturas do Oriente e do Ocidente, aliado à utilização de tecnologia de ponta. Em 2007, inaugurou sua fundação, o “*Centro 21-21*”, que com sua arquitetura arrojada, cujo teto tem a forma de duas asas abertas, deve abrigar um local onde as pessoas sejam levadas a refletir e dividir ideias e questionamentos sobre moda, tecnologia e arte. Em 2008, apresentou uma coleção denominada “*O homem do Século 21*”, desenvolvida, em sua totalidade, com materiais reciclados.

Recentemente, Miyake apresentou um novo projeto baseado na arte japonesa do origami. Um programa de computador cria formas tridimensionais a partir de uma



folha de papel plana e o resultado aparece em propostas de roupas com formas geométricas e abstratas feitas de poliéster, quimicamente reciclado para a redução do consumo de energia e dióxido de carbono, tornando-se um tecido ecologicamente correto. É a linha 132-5. O número 1 significa que se trata de uma única peça, o 3 se refere à terceira dimensão, o 2 à segunda dimensão, de onde foi extraída a forma, e o 5, separado por um hífen, lembra os poucos minutos a serem gastos para dar vida à estrutura, moldando-a sobre o corpo. Além das peças de vestuário, um grupo de jovens designers liderado por Miyake se dedica a explorar, desafiar e celebrar o infinito das possibilidades criativas, estendendo a nova tecnologia desenvolvida à criação de uma linha de luminárias em papel para ser produzida em larga escala. Como pesquisador, liberto do circuito da moda desde 1999, esse grande arquiteto de roupas, como se autodenomina, realiza-se plenamente ao trabalhar com experimentações (IBID).

Os designers de moda continuam buscando formas inusitadas para suas criações e o avanço tecnológico permitiu a experimentação de novos métodos de dar forma ao vestuário. Hussein Chalayan, entre aqueles, usa o tule franzido, em trabalhos quase escultóricos, para criar contornos e texturas não convencionais, contrariando a premissa de que a roupa deve revelar as linhas do corpo a partir de seu eixo vertical (QUINN, 2003: 212). Explora, também, possibilidades tecnológicas e materiais inovadores na concepção de trajes inteligentes, como o “*Remote Control Dress*”, verdadeira construção arquitetônica vestível destinada a questionar as relações corpo-espço (IBID: 130).

### **Moda e Arte ou Arte e Moda?**

Envolvidos nessas pesquisas formais, os desfiles desses estilistas têm mais conexão com a arte contemporânea do que com a moda. As coleções parecem se encaixar no difícil conceito que de Artwear, ou arte vestível, produto da batalha que se travou entre artes e ofícios na era pós-industrial. Nessa época, os ofícios desejavam a validação de sua legitimidade artística no mesmo patamar das artes que, ciumentamente, procuravam resguardar sua posição de superioridade. A Artwear situou-se em um meio caminho entre uns e outros e obteve seu reconhecimento como arte. Assim, diversos artistas desenvolveram trabalhos que, embora usassem o corpo humano como base, previam o emprego de tecidos feitos

à mão, uma única peça executada pelo autor, definindo-se como independentes da moda, já que se focavam em laboriosas técnicas de manufatura que não se viam multiplicadas pela indústria. Alguns exemplos dessa arte mostram uma forte relação com a performance e com a arte conceitual. Em certos casos são, mesmo, impróprios para o uso como roupas. No entanto, na maioria das vezes, isso não acontece. Foram concebidos vestidos, casacos, coletes, macacões belíssimos que qualquer mulher orgulhar-se-ia em exibir nas mais requintadas ocasiões. Principalmente uma série de quimonos assinados por grandes nomes da moda, como Yamamoto, Jean-Paul Gaultier e Kawakubo, concorria, em riqueza de formas e beleza artística, com as obras classificadas como Artwear desenvolvidas por artistas americanos, britânicos, neozelandeses, australianos, britânicos, coreanos, japoneses ou de outras nacionalidades. Entre esses artistas podemos citar Deborah Valoma, Caroline Broadhead, ShinYoung-Ok, Deborah Quaife, Patricia Black, além do próprio Miyake e outros costureiros. Muitas das peças enfocaram o mesmo tema “quimono” e isso talvez tenha acontecido porque, no Oriente, a divisão nítida entre artes e ofícios jamais existiu, fazendo com que as vestes japonesas e chinesas aceitassem com facilidade o trabalho puramente artístico (LEVENTON, 2005). Mas muitas obras de tempos mais antigos, desenhadas por Klimt, Van de Velde e outros artistas reformistas, ou por Mariano Fortuny, Madame Grès, Madeleine Vionnet e Worth, assim como trajes mais recentes produzidos por Charles James ou Yves Saint Laurent, elevam a moda ao status de arte, sendo inclusive aceitas como tal e preservadas em museus. Como classificar, então, as criações específicas para as passarelas de moda assinadas por Miyake, Kawakubo, Yamamoto, Watanabe e Chalaïyan, acima descritas? Onde está situada a fronteira intransponível ferrenhamente defendida por estudiosos, artistas e mesmo alguns estilistas, que recusam ao design de moda seu posicionamento entre as artes?

Outro ponto a ser enfrentado diz respeito à aceitação de muitas passarelas de moda como verdadeiras performances artísticas. É evidente que a arte performática, como arte de ação, em cujo desenrolar o público experimenta a presença do artista em tempo real, não se submete a regras pré-estabelecidas, desconstruindo as fronteiras entre o universo artístico e o cotidiano. Assim sendo, muitas grifes da Alta Costura contemporânea valeram-se das possibilidades abertas, para transformar o conceito de suas mostras, desvinculando-as quase por completo dos aspectos comerciais

subjacentes. Essa estratégia aproximou ainda mais o campo da moda do terreno da arte contemporânea.

### **Para finalizar**

Logicamente, não podemos deixar de admitir que exista uma diferença entre a Alta Costura dos *couturiers*, o *prêt-à-porter* de luxo dos *créateurs*, as peças comercializadas sob uma marca e a fabricação para o mercado de massa. É nos dois primeiros segmentos que podemos encontrar, com maior frequência, a moda-arte. Mas o mundo das artes plásticas também obedece a uma escala de valores. Diane Crane (2011) oferece respaldo à tese de que arte e moda, ainda que no passado possam ter sido distintas enquanto conceitos sociológicos, hoje têm fisionomia muito semelhante. Ao afirmar que *a recepção de novas obras de arte está se assemelhando à de novas tendências de moda*, parece provocar um esfacelamento dos binários arte/antiarte ou moda/antimoda. Segundo Crane, até os anos 90, os artistas eram menos motivados pelo ganho financeiro do que por objetivos estéticos e a aceitação de sua obra pelos pares. Procuravam uma recompensa simbólica. Mas, hoje, esse cenário se ampliou bastante: Conforme afirma, o *'marchand' Jeffrey Deitch teria declarado: 'O mundo da arte costumava ser uma comunidade, mas hoje é uma indústria. Não é só um mercado; é uma indústria da cultura visual, como a do cinema ou a da moda, e se funde com as duas'* (CRANE e BUENO, 2011: 129). Defende a autora que *como a moda, a arte está sendo condicionada por considerações de ordem cada vez mais comercial e cada vez menos estética* (IBID: 130). O mundo global da arte já admite vendas sazonais em um sistema análogo às mostras de moda que ocorrem semestralmente em Paris, Londres, Milão e Nova York. O nome de alguns artistas entra “em moda” e seus trabalhos são adquiridos numa aposta sobre o crescimento de seu valor. Certos deles ainda valorizam a execução pessoal de suas obras, sem recorrer a assistentes ou computadores, mas muitos têm maior consciência a respeito do mercado do que antes. Diz Crane:

A crescente divisão de trabalho entre “operários da arte” e “pensadores da arte” suscita perguntar qual o papel do artista contemporâneo. (...) Avançamos na direção da compreensão do artista como filósofo, não como artesão. (...) Maurizio Cattelan declara: “Não concordo com a ideia de que um artista manipula materiais. Não desenho. Não pinto. Não esculpo. Nunca toco nas minhas obras” (IBID: 128).

Também na moda, alguns criadores, geralmente pertencentes à geração mais velha, continuam a observar as convenções da Alta Costura, seguindo a tradição do artista/artesão. Mas grande parte dos estilistas jovens subordina seu trabalho ao papel da marca que representam, mesmo porque, incapazes de iniciar um negócio autônomo, precisam acatar os ditames de empresas que limitam sua autonomia criativa. Isso, no entanto, não nos torna cegos às contribuições verdadeiramente artísticas de estilistas como Chalayan, Miyake, Yamamoto e tantos mais. Yohji Yamamoto, assumindo o papel rebelde do artista de vanguarda, declarou na década de 90: *Nosso trabalho, como toda atividade criativa, deve rasgar a cortina opaca das convenções sociais*, sublinhando que o sucesso comercial nada tinha a ver com sua obra (IBID: 77). Já Miyake, como artista pós-moderno, avançou no tempo e produziu formas extraordinárias com materiais inovadores, coleção após coleção, pincelando o vestuário do futuro. Espaço da moda e espaço da arte: por onde passar o fio da navalha?

## Referências

- ANNOSCCIA, E. et al. **Art – A World History**. London: Dorling Kindersley, 1998.
- ARANHA, M.L.A. E MARTINS, M.H.P. **Filosofando**. S. Paulo: Moderna, 1986.
- ARGAN, G.C e FAGIOLO M. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.
- BOURDIEU, P. **La distinction**. Paris: Les editions de minuit, 2002.
- BRANDSTÄTTER, C. **Klimt e a Moda**, São Paulo: Cosac e Naify, 2000.
- CELANT, G. Cortar é Pensar: arte & moda. In: CERÓN, I.P., 1999.
- CRANE, D e BUENO, M.L. **Ensaio sobre Moda, Arte e Globalização Cultural**. S. Paulo: Senac, 2011.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1998.
- ECO, Umberto. (org.) **Psicologia do Vestir**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.
- FUKAI, A. ET al. **Moda desde El Siglo XVIII AL Siglo XX**. Madrid: Taschen, 2004.
- GOMBRICH, E.H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LEVENTON, M. **Artwear: fashion and anti-fashion**. New York: Thames & Hudson. 2005.
- MENDONÇA, M.C.M.M. **Palco de Espelhos: o espetáculo da moda**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, PUC-SP, São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_ Onde vive o homem e o corpo habita: moda, arte e arquitetura. in **Anais do IV World Congresso n Communication and Arts**. São Paulo, 2011.

MÜLLER, F. **Art & Mode**. Paris, Assouline, 1999.

QUINN, B. **The Fashion of Architecture**. New York: Berg, 2003.

### **Míriam da Costa Manso Moreira de Mendonça**

Doutora em Ciências Sociais (PUC/SP); Mestre em Ciências da Comunicação (ECA/USP); Especialista em Arte-Educação (UFG); Bacharel em Artes Visuais (UFG) e Direito (PUC/SP); Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (Doutorado e Mestrado) da FAV/UFG; Professora do Bacharelado em Design de Moda (FAV/UFG); autora de livros e artigos sobre Moda e Antropologia Cultural.