

Moda e Artisticidade

Renata Pitombo^{*}

Resumo: O presente texto procura evidenciar a dimensão de artisticidade da moda, através da noção de *formatividade*, porposta por Luigi Pareyson, que se exhibe *no modo de formar*, no estilo do criador/estilista. Para tanto, faz-se necessário uma retomada da própria concepção de arte, na tentativa de exhibir que toda atividade humana, em última instância, é potencialmente artística. Desse modo, este trabalho convida a reconhecer que a experiência estética não é apenas um tipo particular no campo geral da experiência humana, mas, sim, o limite para o qual caminha toda e qualquer experiência.

Palavras-chaves: Moda, Artisticidade e Formatividade.

Quando o estilista Issey Miyake apresenta, em 1963, em seu espetáculo “A Poem of Cloth and Stone” a vestimenta como ‘criação visual’ e ‘ferramenta funcional’, reintroduz a questão: moda é arte?. Muitos são os estilistas que afirmam que sim, mas alguns insistem em dizer que não. Diante de tal polêmica, considera-se que talvez a resolução do problema passe por um deslocamento do ponto de vista, que deve por em relevo uma outra questão: existe na moda uma dimensão de artisticidade?

Essa é a pergunta que o presente texto pretende responder, reconhecendo que tal empreendimento se atém apenas a dimensão poética (produtiva) de uma expressão contemporânea. Nesse sentido, tem-se a clareza de que este é o primeiro passo em direção a uma investigação estética que precisa avançar, num segundo momento, em busca da compreensão do caráter receptivo, que passa necessariamente pela consideração de aspectos da experiência ordinária.

^{*} Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas (FACOM/UFBA) e professora adjunta da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Para além da funcionalidade

Por muito tempo, descartou-se a possibilidade de se pensar a moda como um campo artístico através do argumento de que antes de tudo a moda é algo da ordem do funcional, serve para cobrir o corpo. Ora, esta é uma objeção muito reducionista, pois já se demonstrou que o funcional também pode ser criativo e, porque não, artístico. Em *Mode et Société* (1992) Quentin Bell argumenta que muitos dos seus contemporâneos rejeitavam sua defesa em pensar certos artigos da moda como arte, acionando um discurso pautado na funcionalidade em contraposição à pura contemplação.

(...) eu considerava que uma teoria verdadeiramente pertinente devia ser aplicável a todas as formas de artes visuais e não apenas a uma ou outra entre elas. Ela devia poder englobar não apenas a paisagem e o quadro de caráter narrativo, mas também os chapéus e os sapatos. Aos olhos dos meus amigos marxistas, eu estava errado. Os chapéus e os sapatos, me diziam eles, não são obras de arte; e quando eu lhes dizia que uma criação de moda de Pisanello ou um saleiro de Cellini eram belos e obras de arte, assim como os bibelôs encontrados nas tumbas (...), eles retorquiam que estes eram exceções (...) (BELL, 1992, p. 206/207).

Diretamente envolvidos nesta polêmica, outros estilistas opinaram sobre o estatuto do seu *métier*, como o fez Coco Chanel, ao afirmar que a moda não é uma arte, mas sim uma profissão como outra qualquer e que o fato da arte se servir da moda, já é uma glória para esta última. Para a estilista, um vestido não é nem uma tragédia, nem um quadro; é uma charmosa e efêmera criação, não uma obra de arte eterna, a moda deve morrer e morrer rápido, para que o comércio possa viver. Tributária ainda de uma ética cristã, outra linha de reflexão, pautada na distinção entre corpo e alma, estipula que a atenção voltada ao corpo é prejudicial a saúde da alma e toda atividade que se encontra relacionada à ornamentação, ao embelezamento, considerada supérflua, menor, secundária. Assim, a figura do costureiro não tinha muito reconhecimento, por uns, apesar de ser endeusada por outros. Na prática, o que se observa é que, desde o final do

século XIX, o costureiro ocupa um espaço cada vez mais importante. E sua importância só tende a crescer.

A partir dos anos 70, com a proliferação do *prêt-à-porter*, o personagem criador-estrela é reforçado através da mídia, numa tentativa de recuperar um certo ‘glamour’ em torno do universo da moda, que havia sido relativizado com a queda do poderio da Alta Costura.

Os jovens estilistas começam a investir numa moda-espetáculo, super multimídia, transformando os desfiles em grandes e surpreendentes cenas. Criadores como Jean-Charles de Castelbajac, Thierry Mugler, Kenzo, Jean-Paul Gaultier, Claude Montana, entre outros, são encorajados a realizarem pesquisas cada vez mais arrojadas. Começa, assim, a produção de vestimentas-cênicas, impossíveis de portar.

Inserido neste movimento, o próprio Issey Miyake, que tudo começou, organiza exposições em grandes museus de arte contemporânea, conferindo às suas criações um estatuto de objeto de museu. Nesta mesma direção outros estilistas investem em criações de espaços que conservem uma certa sacralização da roupa, apresentando-a em instalações semelhantes àsquelas utilizadas para a visualização de objetos de arte. “A moda dos criadores deve se merecer e, como obra de arte, fala apenas para um público iniciado!”, assinala Muller. Mas não apenas os estilistas vão se aproximar da arte. No Brasil, por exemplo, o artista Hélio Oiticica exhibe, em 1965, seus *parangolés* na exposição Opinião 65, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, em 1967, na Galeria Signals, em Londres. Os *parangolés* eram capas que as pessoas podiam vestir, participando, assim, ativamente da obra, interagindo com ela. Inspirados pelo movimento concretista, tanto Hélio Oiticica, como Lygia Clark e Roberto Lanari constroem objetos vestíveis.

Moda e arte se entrelaçam: artistas participam de desfiles e catálogos de moda, criadores de moda são convocados para manifestações de arte contemporânea... Os dois mercados, em total sinergia, nutrem-se reciprocamente. “(...), no meio do consenso mais geral, a lua de mel entre arte e moda é um fenômeno internacionalmente celebrado, comentado, cada um encontrando sua parcela na cerimônia, a moda ganhando ares de nobreza suplementares e a arte conquistando o estatuto de uma dinâmica efêmera” (REMAURY, 1997, p.59). As instalações, cada vez mais presentes nas bienais,

confirmam esta tendência.

Atividade formativa

Para um maior aprofundamento da relação entre moda e arte, acreditamos que uma revisão sobre a própria definição de arte se torna imperativa.

A tradição ocidental concebeu a arte, sucessivamente, como *construção*, *conhecimento* e *expressão*. Na atualidade, reconhece-se que as práticas criativas da cultura parecem envolver todos os aspectos assinalados, embora em um sentido distinto, conforme assinala Monclar Valverde (1997, 2000). Juntamente com Alfredo Bosi (1985) podemos reconhecer a arte como um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, *transforma-se* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura, opera-se uma construção. É esse diálogo entre a matéria (mármore, barro, tela, tintas, madeira, ferro, etc.) e o artista que faz com que este último possa *criar* seu *modo de formar* através das sugestões e possibilidades que a própria matéria lhe impõe; bem como ele será continuamente afetado pela tradição cultural na qual encontra-se inserido.

Também podemos continuar associando arte a *conhecimento*, entendendo o conhecer como toda ação em que se nasce para algo, na medida e no momento em que aquilo nasce para mim – é um ato recíproco e conjunto. Assim, se arte é conhecimento, é nesse sentido em que espectador e artista co-nascem. O espectador sai transformado pela obra, renascendo como sujeito; e o artista, nasce para a obra, na medida em que se exercita para executá-la. A própria etimologia da palavra conhecimento que o revela como co-nascimento, nascimento conjunto (apenas na língua francesa essa acepção se mantém evidente com a palavra *connaissance*) corrobora esta perspectiva.

O conceito de expressão também deve abandonar a conotação romântica a ele associada. Expressar é sempre visto como a exteriorização de uma subjetividade. No entanto, experimentamos de um determinado modo, pois estamos submetidos a padrões que se constituem da ação de forças que agem sobre nós. A própria expressão é sugestionada pelo modo como somos atingidos pela dinâmica em vigor na nossa cultura; somos e estamos em eterno exercício de modelagem, de certos contornos que se cristalizam (momentaneamente) na nossa língua, costumes, forma de ver e agir: formas

simbólicas compartilhadas.

Outro aspecto que sempre esteve associado a arte, é a idéia de beleza. Podemos dizer que até o Romantismo a beleza foi reconhecida como a lei da arte. Embora a relação entre arte e beleza persista talvez seja preciso admitir que ao invés de lei da arte, a beleza é o resultado da arte, seu efeito e seu êxito. Reconhecer que algo é belo é reconhecer que atingiu seu êxito.

Afinados com o pensamento de Luigi Pareyson (1989, 1993) percebemos que o mais interessante é o processo em que se insinuam ao mesmo tempo criação e descoberta, liberdade e obediência, tentativa e organização, escolha e coadjuvação, construção e desenvolvimento, inspiração e trabalho.

Redimencionados esses aspectos, adotamos a idéia desenvolvida por Pareyson de que a arte é *formatividade*. Ou seja, é um tipo de ação que ao produzir um objeto cria, concomitantemente, o modo de produzi-lo e assim produz também o que concebemos como o estilo do autor. Desse modo, para Pareyson, toda atividade em que se dá a produção do seu *modo de formar* pode ter reconhecida uma qualidade artística.

Entre a arte pura e a arte que se estende a toda atividade do homem não há um abismo qualitativo, argumenta o autor. O que existe é uma passagem gradual sobretudo no que diz respeito a dinâmica da intencionalidade. “A arte verdadeira e propriamente dita, não teria mais lugar se toda a operosidade humana não tivesse já um caráter ‘artístico’, que ela prolonga, aprimora e exalta” (PAREYSON, 1989, p.37/38).

Tal argumento é fortalecido por John Dewey quando afirma que toda obra de arte segue o plano e o padrão de uma experiência completa, ou seja, quando o material experienciado segue seu curso até sua realização de modo tão íntegro que seu fim é uma consumação e não uma cessação. “Tal experiência é um todo e traz consigo sua própria qualidade individualizadora e sua auto-suficiência. É *uma* experiência” (DEWEY, 1974, p. 247).

A dimensão artística presente nas atividades humanas advém, sobretudo, do fato de que nelas está contida a dinâmica do jogo, do jogo simbólico. O jogo como fonte de sentido é constituído por ciclos, obedece a condições recorrentes, as quais impõe regras mais ou menos estritas, configurando, assim, uma estrutura dinâmica. É esta estrutura, presente na mais ingênua brincadeira infantil, que aparece nitidamente na arte: “múltiplos

arranjos dos mesmos elementos, composições simétricas, irrupção do acaso no interior de uma ordem prefixada, espaço e tempo imaginários e, portanto, suspensão do espaço e tempo ‘reais’, lógica imanente ao processo expressivo, fusão de brincadeira e seriedade, paixão...” (HUIZINGA apud BOSI, 1985, p.13).

Nesse sentido, a experiência estética não é apenas um tipo particular no campo geral da experiência humana, mas, sim, o limite para o qual caminha toda e qualquer experiência, qualidade sem a qual ela não faria sentido.

Se de fato assim o é podemos facilmente reconhecer uma certa dimensão artística, uma excelência estética em muitos empreendimentos tanto da Alta Costura, como do *prêt-à-porter*, sem comentar as últimas composições feitas pelo próprio usuário, ainda que elas respondam, também, a imperativos funcionais.

O estilo como modo de formar

O trabalho do estilista Issey Miyake nos parece um exemplo contemporâneo de criação vestimentar cuja dimensão de artisticidade aparece com toda sua força e vigor. Sua criação revela uma dupla preocupação: por um lado procura produzir as imagens a partir dos corpos que a vestimenta cobre e, por outro, introduz a imagem da figura e do corpo humano sobre a vestimenta (a esse respeito o tecido – material ou suporte – pode ser definido como um plano esculpido projetado sobre um volume em movimento no espaço). Observa-se, assim, uma intensa necessidade do estilista em sublinhar que a moda refere-se, sobretudo, ao corpo.

A indumentária aparece, desse modo, como uma espécie de exercício de interpretação do corpo, e enquanto tal pode ser apreendida como uma representação do presente e mesmo uma re-apresentação do corpo presente. Um investimento que revela o desejo de afirmação categórica do caráter de segunda pele de toda vestimenta .

O corpo de uma mulher colado a uma escultura de Miyake torna-se uma vibração, uma sensação, um artifício que se vê intensificado pelo movimento e sua duração. Para além da moda, um desfile de Miyake toca uma dimensão religiosa, porque torna presente a função sagrada que

apenas o ritual litúrgico confere habitualmente ao corpo. A vestimenta passa a significar esta verdade que o corpo é, no fundo, uma criação, uma aspiração, uma ficção divinas (RIBETTES, 2001, p.117).

Criar vestimentas que participem da vida de cada um. Este tem sido, desde os anos 60 (quando iniciou sua carreira de designer) o objetivo de Miyake. Simplicidade moderna de formas desestruturadas, amplitudes de volumes que deixam espaços vazios entre o corpo e a roupa e os famosos plissados são as marcas do estilista que soube e continua a atender as necessidades do homem cosmopolita. Sua dinâmica de trabalho procura associar duas forças criativas: a do estilista e a do consumidor. Por isso mesmo, para Miyake mostrar unicamente o resultado não interessa. “Eu quero mostrar o processo e permitir que o próprio usuário participe dele”, afirma.

Ao deparar-se com as formas e dinâmicas corporais e o diálogo entre o corpo e a roupa, investindo em pesquisas de novos materiais, explorando as possibilidades do tecido e de suas tessituras, Miyake descobre e aprimora seu *modo de formar*. E o exibe através de um estilo inconfundível, capaz de integrar de forma harmoniosa expressividade e funcionalidade.

Referências Bibliográficas

BELL, Quentin. *Mode et Société: essai sur la sociologie du vêtement*. 2ª ed. Trad. Isabelle Bour. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo: Ática, 1985.

CELANT, Germano. Cortar é pensar: arte & moda In: PRADILHA, Céron; REIS, Paulo. *Kant: crítica e estética na modernidade*. São Paulo: Editora Senac SP, 1999.

CIDREIRA, Renata Pitombo. *Os Sentidos da Moda*. São Paulo: Annablume, 2005.

DEWEY, John. A Arte como experiência In: *Os Pensadores*. Trad. Murilo Leme. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974.

ISSEY MIYAKE MAKING THINGS. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporaine, 1999.

REMAURY, Bruno. Art a la mode In: ART PRESS. Art et Mode: attirance et divergence. Hors Série. Paris. N° 18, 1997.

RIBETTES, Jean-Michel. Issey Miyake : L'incarnation et le triomphe du présent In: ART PRESS. Art et Mode: attirance et divergence. Hors Série. Paris. N° 18, 1997.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

VALVERDE, Monclar. A Dimensão Estética da Experiência In: *Revista Textos de Cultura e Comunicação*. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. N.37/38, Salvador: Departamento e Programa de Pós-graduação, 1997. p. 47-61.

VALVERDE, Monclar. Os Limites do Jogo Poético In: BIAO, Armindo et al. (Org.) *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. São Paulo: Annablume, Salvador, Gipe-Cit, 2000, p.199-209.

VALVERDE, Monclar (org.). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: D P& A, 2003.