

“Traje: um objeto de arte?”: Pietro Maria Bardi, o *Wearable Arte* e o museu fora dos limites ¹

MARIA CLAUDIA BONADIO

Resumo

Neste artigo analiso a importância da exposição Traje: um objeto de arte? realizada no Museu de Arte de São Paulo em 1987, como parte do projeto de integração entre arte e moda, que foi defendido por Pietro Maria Bardi, diretor do Museu na época.

Palavras-chave:

Wearable art, Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi

Costume: an object of art?: Pietro Maria Bardi, The Wearable art and the museum outside the limits ¹

MARIA CLAUDIA BONADIO

Abstract

This article analyzes the importance of the exhibition *Dress: an object of art?* held in the São Paulo Art Museum in 1987, as part of the project of integration between art and fashion proposed by Pietro Maria Bardi, then director of the Museum at that year.

Keywords:

wearable art, Art Museum of São Paulo, Pietro Maria Bardi

“Traje: Un Objeto de Arte?”: Pietro Maria Bardi, El Wearable Art y el Museo Fuera de los Límites¹

MARIA CLAUDIA BONADIO

Resumen

En este artículo analizo la importancia de la exposición Traje: un objeto de arte? que se realizó en el Museo de Arte de São Paulo en 1987, como parte del proyecto de integración entre arte y moda, que fue defendido por Pietro Maria Bardi, director del Museo en la época.

Palabras clave:
Wearable art, Museo de Arte de San Pablo, Pietro Maria Bardi

Arte e moda no MASP

Entre outubro de 2015 e fevereiro de 2016, esteve em cartaz no Museu de Arte de São Paulo (MASP), a exposição *Arte na moda: Coleção MASP/Rhodia*. Assim como a retomada do uso dos cavaletes de vidro como suporte para as obras de arte exibidas no Museu, a exibição da coleção na sede do MASP parece ter sido uma das ações da curadoria de Adriano Pedrosa, no sentido de retomar algumas das propostas de Pietro Maria Bardi para o Museu, dentre elas a ideia (da qual trataremos adiante) de que o MASP deveria ser um museu “fora dos limites”.²

A mostra em questão foi noticiada em vários jornais como uma iniciativa importante em termos de “resgate” da coleção do Museu, até então, pouco conhecida do grande público e pouco prestigiada pela instituição. Por ocasião da exposição, no site do MASP era possível encontrar, além de informações práticas sobre a visita, quatro vídeos realizados em parceria com o canal de TV a cabo *Curta* sobre as ações publicitárias da Rhodia nos anos 1960 – para as quais foram criadas as peças da coleção. O catálogo da mostra enfatizava que um dos objetivos da exposição era permitir o estudo mais cuidadoso desse acervo, cuja catalogação inicial continha erros ou omissões. (PEDROSA; CARTA; TOLEDO, 2015)

A observação das reportagens, vídeos e catálogo pode, num primeiro momento, nos levar a crer que a relação entre arte, moda e museu se faz de maneira tranquila e que os objetos de moda são facilmente aceitos num museu de arte. Nesse artigo, pretendo observar através da análise das peças de divulgação de outra exposição ocorrida no MASP como essa relação entre arte e moda, apesar de complexa, se constituía em uma das bandeiras do projeto de Pietro Maria Bardi para o

museu. Quero notar ainda, como a incorporação do acervo da Rhodia foi apenas uma das diversas ações de Bardi com vistas a aproximar o museu da moda, uma vez que, ao longo de sua administração no MASP, diversas exposições irão tratar das intersecções entre arte e moda.

Para tanto, analisarei a relevância e a relação da mostra *Traje: um objeto de arte?* realizada no museu em 1987 em relação ao projeto de Bardi para o museu. Pretendo observar ainda como são percebidos e classificados no campo das artes os trabalhos de artistas que criam objetos vestíveis ou usam as roupas como forma expressiva de seu trabalho.

Além dos limites

Em 1987, quando se realizou no MASP a exposição *Traje: um objeto de Arte?*, a presença de objetos do vestuário naquele museu não era uma novidade. Desde o início da década de 1950, várias iniciativas relativas à moda haviam ocorrido no Museu, dentre as quais: a) realização de quatro desfiles de moda (Desfile de Costumes Antigos e Modernos em 1951; Coleção Moda Brasileira em 1952; Desfile de Moda Industrializada em 1971; e Desfile dos Licenciados Brasileiros de Pierre Cardin em 1983); b) formação de um pequeno acervo de indumentária iniciado na década de 1950 e ampliado em 1971 com a doação de 87 peças da coleção da Rhodia (composta de roupas estampadas por artistas plásticos e artistas gráficos); c) realização de uma exposição em 1971 com as peças da coleção Rhodia; d) inserção de peças de vestuário da exposição “1922: 50 anos” em 1972; e) realização de um desfile na Pinacoteca do MASP com peças de vestuário e arte têxtil de Olly Reinheimer (1914-1986) em 1966³; f) uma exposição de “Roupas Bordadas” de Glaucia Amaral Rodrigues⁴ em 1986⁵.

A presença da moda e das roupas nos espaços do museu é uma consequência da percepção de seu diretor Pietro Maria Bardi acerca das funções dessas instituições, expressa em muitas de suas ações no MASP e explicitada no texto *Museu fora dos limites*. Publicado no número 4 da revista *Habitat* em setembro de 1951, o artigo é uma espécie de manifesto, no qual expõe seu ponto de vista sobre as funções dos museus de arte⁶:

É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e de prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir, não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição con-

tínua e uma interpretação de civilização [...]. (BARDI, 1992 apud TENTORI, 2000, p. 189)

No mesmo texto há um esclarecimento de que os museus contribuíram para a separação das artes, mas que em sua concepção tal instituição deveria promover a unidade das artes, que significaria “participação da arte na sociedade e contribuição para sua sistematização futura” (TENTORI, 2000, p. 190). É proposta ainda uma reformulação dos museus de modo que eles “sirvam às pessoas, que orientem a formação de seu gosto, que as coloquem diante do antigo, ou seja, diante das premissas de sua própria vida, para dali tirar energias vitais úteis para o futuro [...]” (TENTORI, 2000, p. 190); e prossegue defendendo que, neste “antimuseu”, atividades como a história da pintura poderiam “representar o mesmo interesse que um espetáculo e certamente o espectador se divertiria”. (TENTORI, 2000, p. 191)

Em outras palavras, Bardi coloca em questão a separação entre artes aplicadas e *fine arts*, que predominava na maior parte dos museus europeus – dos quais era crítico. Ainda que esse questionamento apareça de forma mais ordenada no texto acima citado, a ideia de uma “arte total” já era presente em sua concepção acerca do tema no final da década de 1920, quando passou a editar em Milão o jornal de artes denominado *Belvedere* ⁷.

Também no período em que viveu na Itália e administrou diversas galerias, as exposições organizadas por Bardi eram muitas vezes ecléticas e pouco ortodoxas, de tal modo que somente nos primeiros dois anos em que esteve à frente da *Galeria de Arte de Roma*, entre 1930-1932, organizou as seguintes mostras naquele espaço: de pintores estrangeiros – Maurice Utrillo (1883-1955), Moïse Kisling (1891-1953) e Cubine ⁸; de metais leves italianos para utilização na arquitetura; uma mostra de cenografia moderna; a exposição de dois jovens artistas toscanos – Giuseppi Cesetti (1902-1990) e Achille Lega (1899-1934); de edificação e arquitetura rural; uma mostra de cartazes publicitários; de trabalhos produzidos em escolas de arte ligadas ao Ministério da Educação; do pintor Virgilio Guidi (1891-1984) e seus alunos da Academia de Veneza; a mostra dos pintores Umberto Lilloni (1898-1980), Gino Ghiringheli (1898-1964), Oreste Bogliardi (1900-1968) e Christoporo De Amicis (1902- 1987); de um grupo de 10 pintores jovens venezianos e outra de artes aplicadas.

Se a ideia de uma arte única que englobasse diversas formas de expressão e materiais já era presente nas ideias de

Bardi no período em que ainda vivia na Itália, ao assumir a direção do MASP em 1947, tais propostas foram retomadas. Se, por um lado, seus conhecimentos e contatos no mercado de arte europeu o permitiram criar um grande museu abaixo da linha do Equador – tal qual o plano do fundador do museu, Assis Chateaubriand –, por outro, no período de sua gestão diversas ações foram realizadas no MASP com vistas a questionar os limites do museu.

Com esse objetivo, no largo período em que atuou na direção do museu, ou seja, entre 1947 e 1996, além de roupas, Bardi também promoveu no Museu exposições de outros objetos que então poderiam ser considerados inusitados para um espaço como o MASP: quadrinhos, cristais, jardinagem, design gráfico, design de móveis, decoração de interiores, charges, arte têxtil, publicidade e até perfumes (BARDI, 1992). Também em consonância com esses objetivos, em 1981 o Museu recebeu a coleção de objetos *kitsch* do fotógrafo, jornalista e crítico de arte Olney Krüse.

A exposição do MASP e o grupo da Paradoxart

A exposição *Traje um objeto de arte?* aconteceu no MASP entre 07 e 26 de julho e, na sequência, no *Rio Design Center*, onde ficou em cartaz de 18 a 30 de agosto.⁹ Foi organizada pela *Paradoxart*, galeria dedicada a *wearable art* de propriedade de Liana Bloisi (1943-), que se localizava na Rua Oscar Freire, nos Jardins, em São Paulo. A mostra teve concepção de Andrea Castor Kraemer, Fernando Marques Penteado, Liana Bloisi, Gláucia Amaral de Souza e Maria Tereza Jobim, além da colaboração de Paul Wittenborn, curador americano da exposição.¹⁰

Segundo informações do catálogo (publicado para a exposição do Rio de Janeiro), 56 peças compunham a mostra, das quais, 13 eram peças produzidas entre 1900-1950 e pertencentes a coleções particulares, sendo: uma peça do acervo do MASP (o *Costume de 2045*, desenhada por Salvador Dalí e elaborada pelo costureiro russo Karinska¹¹); um traje criado por Luisa e Roberto Sambonet para a coleção *Moda brasileira* desfilada no MASP em 1952 e pertencente à coleção de Lina Bo Bardi; e peças mais contemporâneas de autoria dos artistas que organizaram o evento e convidados. No total, eram 34 peças de artistas brasileiros (ou que aqui atuavam)¹² e 22 de artistas estrangeiros.

Os artistas nacionais cujos trabalhos integravam a exposição podem ser divididos em dois grupos: 1) aqueles

como Lina Bo Bardi, Aldemir Martins, Aldo Bonadei, Flávio Império e Norberto Nicola, já consagrados pelo mundo das artes e cujos trabalhos não se restringiam às artes têxteis ou ao *wearable art* e 2) artistas jovens como os organizadores e também Heloisa Beldi, Suiana Uribari, Cristina Felício dos Santos, que buscavam espaço no campo das artes e cuja produção focava especialmente a associação entre arte e vestuário.

A esse total somavam-se também: uma peça de Mestre Abdias do Nascimento (1914-2011), e duas roupas étnicas provenientes do Afeganistão. Peças do paraguaio Roland Rasmussen de 10 artistas americanos (Julia Hill, Linda Mendelson, Suzanna Lewis, Tim Harding, Nick Hultz Edson, Jacqueline Hoesch Edson, Nina Huryrn, Norma Minkowitz, Jo Elle Trilling e Mario Rivoli) completavam a mostra.¹³

A exposição, em sua versão no museu paulistano, recebeu ampla cobertura de alguns dos principais jornais do país, como a *Folha de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *O Globo* e *Jornal do Brasil*. Em muitas dessas reportagens, Bardi faz questão de frisar como a mostra em questão se coadunava com o seu projeto para o museu, como por exemplo, observamos a sua fala na coluna de Ibrahim Sued:

Para o Museu fazer e recomendar aos seus freqüentadores exposições de moda é um hábito antigo: vem de 1950 quando apresentações uma coleção de Christian Dior, surgindo ali a idéia de juntar ao desfile, feito entre outras obras que então estavam sendo adquiridas para formar a Pinacoteca, até um traje de Salvador Dali. (SUED, 1987, p. 2).

A passagem deixa claro que, apesar da curadoria da exposição pertencer a um grupo de artistas, Bardi faz questão de apontar que a mostra se aproximava do seu projeto para o museu, afirmando que moda era “coisa de museu”. Assim, ainda que o título da exibição terminasse em interrogação, para Bardi essa era uma questão resolvida.

A pergunta do título poderia ainda funcionar como uma espécie de ironia à desconfiança de membros do mundo das artes em relação à tipologia das obras, posto que para a maior parte dos artistas cujos trabalhos compunham a mostra, essa era a primeira vez que sua produção seria exibida num museu de grande porte, com acervo de obras consagradas e de destaque internacional. Se ainda restava dúvida a respeito das potencialidades da roupa como objeto de arte, a inserção da mostra no

calendário do Museu mostrava que pelo menos para a direção do MASP essa não era uma questão.

Ainda assim, nas reportagens, a “dúvida” acerca da legitimidade do objeto foi utilizada como mote. No *Jornal da Tarde*, por exemplo, o texto se iniciava com a seguinte questão:

Instiga-se a polêmica: seria o traje um objeto de arte? A pergunta feita por artistas-artesãos através da Paradoxart [...] tem como proposta suscitar dúvidas e proporcionar discussões. Se para teóricos as artes aplicadas são consideradas menores – ranço do século passado – para o grupo, cansado dos convencionais suporte de arte, tudo o que tem significado é arte, e não é a proposição que faz da arte/arte. (KLINTOWITZ, 1987, n.p.)¹⁴

Segundo declaração de Glaucia Amaral à mesma reportagem, a *wearable* enfrentava ainda muita resistência, tanto do grupo de consumidores, “quanto de artistas, antropólogos e gente da moda” (KLINTOWITZ, 1987, s.p.). Ou seja, para o grupo, havia a dificuldade de encontrar um espaço tanto no campo da moda como no das artes, assim, a exposição era uma maneira de tentar abrir um espaço no campo das artes e possivelmente também marcar espaço na área da moda.

Como o grupo ocupava uma espécie de limbo localizado entre o mundo das artes e o campo da moda, apresentar uma exposição no MASP era uma forma de obter prestígio e reconhecimento. O fato era ainda mais reforçado a partir da postura de Bardi, que não só preparou *releases* que mostravam como a moda havia estado presente no espaço e projeto do Museu desde sua criação, como literalmente “vestiu a camisa” da *wearable* e posou para diversas fotos com obras que compunham a exposição, as quais foram utilizadas nas reportagens veiculadas nos jornais *Folha de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*. Ao vestir as peças do artista, Bardi, que naquele momento era uma das mais importantes personalidades do mundo das artes no Brasil, o fez como quem veste de forma consciente uma camiseta de apoio a determinado movimento.

Possivelmente também como forma de legitimar o *wearable art*, o crítico de arte Jacob Klintowitz publicou no mesmo jornal uma crítica bastante positiva à exposição – no intuito de apoiar a iniciativa de P.M. Bardi, de quem era bastante próximo, pois àquela altura já haviam sido parceiros na escrita de pelo menos três livros¹⁵:

Roupa pode ser uma obra de arte. Da mesma forma que a caneta, o copo e outros objetos da nossa vida cotidiana.

A arte não se expressa apenas numa pintura ou escultura utilizada como sistema de representação ou observação decorativa. [...]

O MASP vai realizar uma exposição de roupas encaradas como objetos criativos. É um tipo de exposição comum em vários países, no nosso tempo. [...]

(KLINTOWITZ, 1987, n.p.).

Em seu texto, o crítico prossegue explicando que artistas como Picasso, Fernand Léger, Sonia Delaunay e Marc Chagal também fizeram roupas e figurinos, da mesma forma que artistas brasileiros como Flávio de Carvalho e Aldo Bonadei (que, como citado, tinha alguns de seus *wearables* na exposição).

Por se tratar da primeira exposição sobre o tema em um museu de arte brasileiro, os textos das reportagens apresentam um caráter didático, pois explicam ao leitor o que afinal de contas é *wearable art* e a diferença entre essa prática e a moda:

Se a pesquisa de moda convencional segue tendências pré-ditadas e comerciais, os artistas do *wearable* buscam suas inspirações em pesquisas pessoais. Algo de expressionismo por exemplo, nas sedas pinceladas de Fernando Marques Penteado. Colagens inspiradas em Klint (sic) inspiram no momento, Liana Bloisi. Linhas e bordados formam as paletas das cores da primitivista Glauca Amaral. É a arte usando outros suportes. São peças únicas, os artesãos criando seu próprio trabalho. (FOLHA DE S. PAULO, 07 jul. 1987, p. A-36)

Também na matéria veiculada na *Folha de S. Paulo*, a diferença entre os trajes produzidos pelo grupo e a moda era frisada pelas palavras de Liana Bloisi: “É um conceito de traje dentro do sentido mais pessoal. Não tem a ver com moda e valores culturais, mas com um novo posicionamento em relação ao corpo, que seria o pós-hippie dos anos 60” (FOLHA DE S. PAULO, 07 jul. 1987, p. A-36). Entretanto, ao justificar os preços das peças mais caras da mostra (grande parte do material exposto estava à venda), cujos preços variavam entre 2 e 25 mil, a artista usava explicações que também poderiam ser aplicadas a roupas de luxo e em especial de alta-costura: “elas são mais caras, porque são peças únicas, confeccionadas à mão, portanto diferentes das roupas em série que se vê por aí”¹⁶. (FOLHA DE S. PAULO, 07 jul., 1987, p. A-36)

Apesar das semelhanças entre peças de moda e a *wearable art*, os artistas da *Paradoxart* se esforçam em apontar diferen-

ças entre ambos. Para Fernando Marques Penteado, a *wearable art* pode até ser usada como roupa, mas tem duas funções distintas “no corpo, porque possui a modelagem de vestuário, e no espaço, já que serve de adorno de ambientes”. (FOLHA DE S. PAULO, 07 jul. 1987, p. A-36)

Em suas falas aos jornais, os artistas que conceberam a exposição buscam, portanto, estabelecer definições e delimitações para a *wearable art*, ainda que por vezes tais acepções acabem por aproximá-los da moda. A fronteira entre um e outro, entretanto, é de difícil delimitação, como é possível observar na já citada fala de Gláucia Amaral ao *Jornal da Tarde* e também através da concepção da exposição e da trajetória do grupo.

Na mostra, “peças de arte” foram exibidas ao lado de trajes que foram moda em outras épocas. A ação tanto pode ser entendida como uma aproximação espontânea dos *wearables* com a moda, ou ainda como uma forma de “artificação” da moda.¹⁷ Essa ideia está de acordo com o pensamento da socióloga Diana Crane, para quem a moda tem mais chances de ser considerada uma forma de arte quando vira “passado” (CRANE, 2011). Ao sair de moda, e, portanto, ao tornar-se inadequada ao uso, as roupas perderiam a utilidade – critério que, segundo Crane (2011) e Deyan Sudjic (2010), é dos mais relevantes na definição daquilo que pode ou não ser definido como arte¹⁸.

A trajetória do grupo da *Paradoxart* também perpassa pela moda.¹⁹ Segundo Fernando Marques Penteado, o movimento chegou ao Brasil em 1983 e ainda que os artistas fossem provenientes de diversos estados, se concentrava em São Paulo, sobretudo em razão de ter sido ali que se instalou a Galeria. O espaço recebeu em 1985 a coletiva *Wearables*, com exposição de obras de vários artistas que também participaram da mostra do MASP. Entretanto, nas pesquisas realizadas nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*, algumas das primeiras menções ao termo *wearable* são notas veiculadas nesses jornais sobre a performance que o grupo da *Paradoxart* faria na loja “Oggi Valium” nos Jardins²⁰ – boutique com ares de galeria, que tinha projeto arquitetônico minimalista de Isay Weinfeld e ocupava um espaço de 600 m², todo em branco e decorado com quatro cadeiras douradas em estilo Luis XV²¹. A mostra do MASP, por sua vez, conseguiu patrocínio do Shopping Iguatemi de 160 mil cruzeiros para sua montagem no Museu e como contrapartida, foi exibida no espaço de compras após seu término no MASP. Ou seja, tanto a loja de roupas como o shopping são usados como espaço para divulgação dos *wearable*, prática pouco comum entre agentes do campo das belas artes.

Antecedentes e delimitações

Ainda que a denominação *wearable art* só comece a ser difundida na imprensa nacional em meados da década de 1980, quando o grupo formado pelos artistas que propõem a exposição no MASP começa a usar a terminologia em suas mostras e performances, os usos da roupa como forma artística é anterior.

No Brasil, são bastante conhecidas as *Experiências n.º. 2 e n.º. 3* de Flávio de Carvalho, nas quais o uso das roupas é fundamental, bem como os *Parangolés* de Hélio Oiticica, peças que só fazem sentido quando vestidas. Entretanto, ainda que o uso seja importante para as realizações de ambos, não configura a principal produção desses artistas e tão pouco estes considerados artistas especializados em *wearables*.

É a partir de meados da década de 1960 que será possível observar no Brasil um maior número de artistas (em especial mulheres) que passam a utilizar com mais frequência as roupas como principal forma expressiva para a arte, dentre os quais destaco Solange Escoteguy e Olly Reinheimer, as quais ainda que não se dediquem exclusivamente às artes têxteis, têm a prática como algo central em seus trabalhos.²² Em razão da centralidade das roupas em seus trabalhos, talvez seja possível considerá-las pioneiras do *wearable* no Brasil. Entretanto, não é objetivo desse artigo observar as conexões entre o fazer artístico de ambas (que atuavam no Rio de Janeiro) e o grupo da *Paradoxart*, bem como avaliar a aceitação de ambas pelo mundo das artes.

No contexto internacional, as aproximações entre moda e arte datam do final do século XIX, quando o movimento *Arts & Crafts*, em contraposição à produção industrializada de tecidos passa a propor a retomada do fazer artesanal dos têxteis. Ainda que o mentor do movimento *Arts & Crafts*, William Morris (1834-1896), tivesse um grande interesse nas potencialidades dos têxteis para as artes, tais tecidos eram produzidos para a decoração da casa, não para a ornamentação do corpo. Entretanto, parte dos artistas que desenvolveram atividades junto a Morris eram também integrantes do Esteticismo, os quais consideravam que o mundo poderia ser embelezado através dos objetos ao nosso redor, assim propunham roupas femininas que libertassem as mulheres dos espalhos e das linhas em moda. (LEVENTON, 2005).

A partir dessa concepção surgiram peças que foram consideradas vestidos artísticos, usadas possivelmente no dia a dia por mulheres como Jane Morris (esposa de William Morris e musa

dos pintores Pré-Rafaelitas) e outras esposas ou amantes de artistas ligados ao movimento nos retratos para os quais posavam.

Os vestidos artísticos acabaram caindo no gosto de parte das camadas média e alta da população e passaram a ser comercializados na loja de departamentos londrina *Liberty & Co.* (1875-), que teve o arquiteto E. W. Godwin (1836-1886) como o primeiro coordenador da seção de vestuário aberta em 1884.²³ No início do século XX surgiriam novas iniciativas do gênero, das quais se destacam a produção de têxteis por artistas plásticos para a loja de departamentos Wiener Werkstätte fundada em 1903 em Viena²⁴, bem como dos vestidos reformistas criados por Emile Flöge (1874-1952)²⁵.

As roupas produzidas pelos artistas ligados à loja vienense e pelos ingleses do Esteticismo poderiam se encaixar naquilo que Radu Stern (2004) denomina “Roupa de artista”. Apesar das roupas resultarem de diferentes ideias e projetos, tinham um objetivo em comum: “rejeitar a moda oficial, recusando a lógica mercadológica, se esforçando para substituí-la por uma anti-moda utópica” (STERN, 2004, p. 3). Em seu entender, os trabalhos de Sonia Delaunay, dos construtivistas russos e dos futuristas italianos também podiam ser considerados “Roupas de artista”, pois rompiam com a estética e a lógica habitual do mercado da moda.

Ainda que no entender de Radu Stern essas roupas rompessem com a lógica tradicional do mercado de moda e se apresentassem como alternativas à moda dominante, muito do que o autor classifica como “Roupa de artista” se transformou em produto com grande potencial mercadológico. Exemplos são as já citadas roupas produzidas pelos esteticistas para a *Liberty* e também as peças de Sônia Delaunay²⁶.

Também na arte contemporânea, as roupas aparecem no trabalho de Joseph Beuys (*Terno de feltro*, 1979) ou Louise Bourgeois (Traje para a performance denominado *Banquete show de moda*, 1978), porém, não poderiam ser considerados exatamente “Roupa de artista”, uma vez que ambas não são necessariamente vestíveis ou *wearable art*, pois no entender de Melissa Leventhon, essa forma de arte tem suas especificidades e pode ser definida como:

[...] primeira e principalmente uma arte de materiais e processos, cujos criadores são apaixonados em criar arte com tecidos. Muitos deles com formação em escolas de Belas

Artes ou Artes Aplicadas, eles costumemente entendem-se como artistas e não como designers de moda. ²⁷ (LEVENTON, 2005, p. 12)

Artistas associados à *wearable art* seriam aqueles que produzem especialmente roupas (ainda que a criação de têxteis, não necessariamente voltados para o vestuário, também seja uma atividade importante para esse grupo) e seriam responsáveis pela produção de trabalhos que se caracterizam por estar na intersecção entre a moda, a arte e o artesanato, seria “parte dos três campos, mas não pertence integralmente a nenhum deles”. (LEVENTON, 2005, p. 12)

Diferente do que acontece nas artes contemporâneas, nas quais o artista tem a ideia, mas não necessariamente é responsável pela execução da peça (seja ela roupa ou outro elemento), para os artistas do *wearable art* dominar todas as fases da produção é fundamental e esse é um dos pontos que os diferencia de outros artistas que eventualmente também produzem objetos vestíveis ou criam peças em forma de roupa – porém impossíveis ou improváveis para o vestuário, como por exemplo, o vestido composto de lâminas de gilete criado por Nazareth Pacheco (*Sem título*, 1987) ou o vestido de plástico *Chrysalide*, de Fabrice Langlade (1997).

Assim, o grupo retoma uma das questões colocadas pelos artistas que passam a produzir roupas no final do século XIX, para os quais era preciso “abolir fronteiras entre as artes ‘menores’ e ‘maiores’ e que questionavam a diferença de status entre os artistas e os artesãos”. (STERN, 2004, p. 3) No entender de Radu Stern, “para alguns artistas da segunda metade do século XIX e primeira metade do XX, o design de vestuário era algo muito importante para ser deixado apenas aos costureiros” (STERN, 2004, p. 3), assim, o design de vestuário, ao ser apropriado por aqueles grupos, funcionava como um campo privilegiado para ultrapassar a “pureza” da arte e atuar diretamente no cotidiano – proposta que em certa medida também estava de acordo com as ideias de P.M. Bardi em relação à arte.

Já o *wearable art* teria emergido no final dos anos 1960 e seria uma decorrência das experimentações feitas pelos hippies em relação às roupas, pois é nesse contexto que surge em Nova York um grupo de estudantes do *Pratt Institute of Arts*, dentre os quais, Jean William Caciado (1948-), Marika Contompasis, Janet Lipkin (1948-), Sharon Hedges e Diana Knapp, que aprenderam crochê e passaram a desenvolver tra-

balhos artísticos a partir da técnica criando uma espécie de comunidade voltada para o *wearable* em Nova York.²⁸

No mesmo período, na área da baía de São Francisco, outro grupo passa a criar *artwear* utilizando tingimentos, pinturas e colagens têxteis em roupas feitas à mão. Nancy Chapell, Marian Clayden (1937-), Fred e Candance King, K. Lee Manuel (1936-2003) e Kaisik Wong são alguns dos artistas do grupo. Como o grupo de Nova York, a maioria não realizou estudo formal na área. Segundo Melissa Leventon (2005), a concentração de artistas que trabalhavam com *wearable* era muito grande na região, o que levou à formação de organizações independentes que ofertavam cursos sobre o tema, como a *Yarn Depot*, ou a *Pacific Basin School of Textile Arts* e o *Fiberwork Center of Textile Arts*. Também havia programas de estudos têxteis na *Universidade da Califórnia* e no *California College of Arts and Crafts*.

É também entre o final dos anos 1960 e início da década seguinte que acontecem em São Francisco e Nova York as primeiras exposições de *wearable*, como *Art-Couture* (1974), na *Fiberworks Center of Textile Arts* e *Body Covering* (SF) no *Museum of Contemporary Crafts* (NY).²⁹ Em São Francisco, Berkeley e Nova York surgem também lojas que comercializavam esses trabalhos, como *The Chair Store*, *Sew What, By Hand* e *White Duck Workshop* na Califórnia e *D.D. Dominiks* e *Studio Del* em Nova York. As feiras de artesanato, como a *Rhinebeck* em Nova York, também eram importantes espaços para a exposição desse material.

Em 1973 abrem as duas mais importantes galerias especializadas em *wearables*, a *Obiko* em São Francisco³⁰ e a *Artisan's Gallery* em Nova York³¹. Na *Artisan's*, a fundadora da galeria, Julie Dale, atuava como marchand de arte, encorajava seus artistas a fazer bons trabalhos e procurava para as composições os melhores colecionadores, também promovia livros sobre os artistas que agenciava, veiculava sobre eles artigos na imprensa e fazia publicidade da Galeria. Criava também exposições regulares para os seus artistas que eram especializados em roupas ou jóias.

Já a proprietária da *Obiko*, Sandra Sakata, procedia de maneira diferente e misturava boutique de roupas e galeria num mesmo espaço. As vitrines eram sempre muito elaboradas, no térreo as paredes tinham armários cheios de roupas, enquanto no andar de cima era possível encontrar vestuário para ocasiões especiais. Sua forma de comercialização se aproximava mais da moda, de tal forma que a partir de 1983 a *Obiko* ganhou espa-

ço na loja de departamentos de luxo americana *Bergdorf Goodman*. (OBIKO ART WEAR ARCHIVE PROJECT, 2013)

***Wearable art*: entre arte, moda e artesanato**

A palavra *wearable art* teria sido empregada inicialmente em 1975 com o significado do que entendemos hoje como *body art* (LEVENTON, 2005). Foi ao longo da segunda metade da década de 1970 que a palavra ganhou o sentido de arte vestível ou arte realizada a partir de superfícies têxteis.

Além da palavra *wearable*, essas práticas também são conhecidas como *artwear* ou *art to wear*. Entretanto, para muitos artistas e também *marchands*, *artwear* seria mais adequado, pois a *wearable art* conotaria a dificuldade de aceitação pelo mercado dessa categoria. Já para a artista Jean William Cacicedo (que trabalha com esse tipo de arte), a necessidade de acrescentar a palavra *art* aos *wearables* implicaria em aceitar que de outra forma estes não seriam considerados arte. (LEVENTON, 2005)

A bibliografia que trata do tema e busca conceituar o *artwear* é escassa, uma busca com as expressões *wearable art* e *artwear* no Google acadêmico trouxe em seus resultados muitas resenhas de exposições, mas nenhum artigo científico especificamente sobre o tema. Em português não há trabalhos que tratem dessa conceituação, ainda que existam livros que abordem as conexões entre arte e moda e estabeleçam relações visuais entre estas, como *Roupa de artista: o vestuário na obra de arte* de Cacilda Teixeira da Costa (2009) e *Arte e Moda* de Florence Müller, assim, para tentar delinear o termo me apoio especialmente nas definições das artistas brasileiras expostas acima e nos direcionamentos apontados por Melissa Leventon (2005).

Um ponto comum nestas definições é a dificuldade de inserir o *artwear* no mundo das artes, uma vez que ele seria uma espécie de prática híbrida e localizada entre a moda, a arte e o artesanato. No entender de Melissa Leveton (2005), a identificação de uma roupa como *wearable* ou moda seria uma opção do artista/designer determinada a partir do modo de produção das peças, posto que o *artwear* tende a ser feito por artistas trabalhando sozinhos, ou em ateliês de artesanato, na maioria das vezes com recursos financeiros limitados. É diferente do que acontece com as roupas da moda, mesmo da alta-costura, que são concebidas por costureiros ou designers de moda, mas produzidas por uma equipe, uma vez que é

muito raro um costureiro realizar todas as etapas da produção de uma peça.

Numa definição mais estreita, os *wearables* são obras tecnicamente vestíveis, mas não efetivamente realizadas para esse fim, ainda que sejam luxuosas, realizadas de forma artesanal e assim possam agradar a uma clientela que busca por uma moda mais alternativa. Inclui ainda, peças que podem tanto ser exibidas nas paredes de galerias ou museus, como no corpo, e que são produzidas em edições limitadas. Também podem integrar a categoria roupas produzidas para uso em performances (LEVENTON, 2005).

Também é possível estabelecer algumas delimitações para o estilo a partir das técnicas e materiais empregados. A criação dos têxteis, e não especificamente a construção da roupa, é um dos pontos centrais da *wearable art*, o que provavelmente acontece pelo fato de que grande parte daqueles que atuam no campo não tiveram uma formação em moda, mas em Artes, e o que os torna artistas da área é a potencialidade que enxergam na manipulação do material têxtil. Assim, a tecelagem, o crochê, o tricô, a estamparia, a feltragem, os bordados, as aplicações, as técnicas de patchwork e interferências nos tecidos, costumam estar presentes nos trabalhos desses artistas. Além disso, os criadores costumam usar técnicas pouco ortodoxas na manipulação dos têxteis, como o uso de ferro e álcool em feltro, ou a inserção de uma peça de tecido numa tostadeira para obtenção de determinados efeitos. (LEVENTON, 2005)

Para os artistas dos *wearable* é o têxtil como uma experimentação, suas potencialidades, a ampliação de seus sentidos que está em jogo. Ainda que o *artwear* flerte com a moda, não há entre os artistas analisados por Melissa Leventon, ou no grupo da *Paradoxart* a busca por criar roupas que em termos se contraponham à ordem vigente e/ou tenham por objetivo substituir ou apresentar uma alternativa para a moda em voga. A *artwear* pode até ser usada como vestuário que desafia as normas da moda, mas isso será mais consequência do que objetivo inicial. Além disso, tanto nos Estados Unidos dos anos 1970 como no Brasil dos anos 1980, os artistas do estilo não tinham a pretensão de transformar o mercado de moda, uma vez que não se entendiam como criadores de moda. De tal modo que em seus objetivos os artistas produtores de *wearables* se distanciam das propostas do final do século XIX e início do XX, entendidas por Radu Stern como “roupas de artista”.

Como observado acima, para o grupo da *Paradoxart*, a preocupação em distanciar e apresentar diferenças entre

seus trabalhos e objetos de moda era bastante presente. As peças criadas pelo grupo (pelo menos aqueles que pude visualizar em fotografias veiculadas em matérias de jornais que tratavam da exposição) também reforçavam a diferença, pois eram muitas vezes túnicas e batas que pouco dialogavam com a moda então em vigor ³².

A busca por formas vestimentares que escapam à moda também é observada no trabalho de artistas americanos que produziam *artwear* nos anos 1970, os quais comumente usavam quimonos como base para pinturas. No entender de Melissa Leventon (2005), a profusão do quimono entre os grupos de São Francisco e Nova York era impulsionado menos pelo interesse acerca da cultura oriental e mais por uma forma de buscar afastamento das tendências de moda, posto que o quimono é uma indumentária tradicional, ou o que os teóricos da moda como Gilles Lipovetsky (1989) chamam de costume, logo, mais ligado às tradições do que ao mercado das novidades de moda. Além disso, por sua amplitude, o kimono funcionaria bem como uma “tela” para os artistas com formação tradicional em Artes e que desejavam praticar o *artwear* (LEVENTON, 2005) – lógica que também se aplicaria ao uso das batas e túnicas pelos artistas brasileiros ligados à *Paradoxart*.

A indefinição do lugar do *artwear* no mundo das artes é evidente também nas falas dos membros do grupo da *Paradoxart*, que se autodenominavam artistas-artesãos (KLINTOWITZ, 1987). Ao se denominarem artistas-artesãos, tais profissionais tinham consciência de estar produzindo uma arte fronteira. O termo artista-artesão será, anos mais tarde, utilizado também pela socióloga Diana Crane (2011), que assim classifica os designers de moda que buscam reconhecimento no mundo das artes e cujo trabalho se caracterizaria pelo esmero. Para os designers de moda desta categoria, suas produções apesar de artesanais, seriam peças de arte (CRANE, 2011).

No entender de Howard Becker (2010), a utilização da denominação artista-artesão seria comumente buscada por aqueles que o mundo das artes tradicionalmente denominaria apenas artesão e a terminologia seria uma forma de buscar distinção, com êxito especialmente no “mundo do artesanato” e menos no “mundo das artes”. No entender do autor há um “mundo da arte” específico para os artistas-artesãos, um “mundo das artes ‘menores’”, que possuiria quase todos os atributos das artes “maiores”, tendo inclusive “suas exposi-

ções, prêmios, mercado de colecionadores, funções de ensino, etc” (BECKER, 2010, p. 233).

Em seu livro “Mundos da Arte”, Becker explica:

De um modo geral, os membros de um mundo da arte estabelecem uma clara distinção entre arte e artesanato. Reconhecem que a arte exige certas competências técnicas semelhantes às do artesanato, contudo insistem em sublinhar que o artista contribui com algo que ultrapassa a mera mestria de produção artesanal, algo relacionado com as suas faculdades criativas e que confere a cada objeto ou manifestação um caráter expressivo absolutamente singular. A principal distinção entre arte e artesanato, residiria no fato do segundo ter um caráter funcional. Por definição, o artesanato seria “um conjunto de conhecimentos e técnicas que podem ser utilizados para a produção de objetos de caráter utilitário: pratos para servir refeições, cadeira para sentarmos, tecidos para fazer roupa [...] (BECKER, 2010, p. 229).

Ao se aproximar do artesanato e também da moda, o *artwear* seria colocado, portanto, numa espécie de “buraco negro” do mundo das artes, como evidencia Melissa Leventon (2005), para quem o “mundo da arte” não aceita inteiramente a *wearable art*. A imprensa de arte a ignora, tal como fazem as galerias de Belas Artes.

Relativamente, poucos museus americanos de arte coletaram esse tipo de obra. O principal deles é o *Fine Arts Museum of San Francisco*, que hoje detém a coleção da *Obiko*. Já as exposições de *wearable art*, exibidas desde 1970, têm acontecido em museus de história, artes decorativas ou acadêmicos. Mesmo as galerias voltadas para o artesanato colocam comumente as roupas numa posição inferior, o que talvez ocorra em razão dos trabalhos artesanais ligados aos têxteis serem percebidos como “naturalmente atrelados ao fazer feminino” e, portanto, “inferiores” aos suportes e formas tradicionais da arte. (CARVALHO, 2008) ³³.

Essa dificuldade de aceitação dentro do mundo das artes, entretanto, não ocorreria quando “membros de um mundo já reconhecido como artísticos” passassem a utilizar em suas obras técnicas do mundo o artesanato. Entendo que o mesmo pode ser aplicado em relação a artistas já consagrados que optam por utilizar (de forma eventual) as roupas como forma expressiva, tal como fizeram, por exemplo, Joseph Beuys, Andy Warhol ou Lucio Fontana.³⁴ Até porque em alguns desses casos, as roupas perdem completamente o caráter de

vestuário e só se adéquam às paredes dos museus e galerias – casos das peças produzidas por Joseph Beuys, denominadas *A pele* (1984), que se constitui de uma peça de roupa disforme e do vestido feito com carne crua por Jana Sterbak, *Vestido em carne para um albino anoréxico* (1987). Assim, estas se distanciam de outro ponto que afeta a credibilidade do *wearable* como arte, sua utilidade de uso como vestuário, pois seriam “úteis” e assim fugiriam daquilo que o mundo da arte define como a única utilidade para uma obra de arte, a contemplação (BECKER, 2010).

Ainda que as regras do mundo da arte sejam bastante claras e coloquem o *wearable* no mundo das artes menores, a observação da concepção de Bardi acerca da arte e museu permite afirmar que para esse membro privilegiado do mundo das artes, a moda, os trajes podiam sim ser considerados moda e a eles não restava apenas um mundo à parte. Assim, a exposição *Traje: um objeto de arte?* pode ser entendida como um desdobramento do projeto de Bardi para o MASP, espaço no qual o diretor do museu misturava a arte já consagrada do acervo com as novidades dos anos 1980.

Wearable art hoje: alguns apontamentos

Hoje, a maior parte dos artistas brasileiros que expuseram seu trabalho na mostra analisada neste artigo continua a produzir arte a partir de tecidos. Uma busca com os nomes dos artistas da exposição no Google demonstra que apesar de grande parte deles permanecer na ativa produzindo *wearable*, tal como Liana Bloisi, Fernando Marques Penteado, eles não voltaram a expor seus trabalhos em museus de arte. A maior parte das exposições dos artistas do grupo acontece em pequenas galerias ou em espaços ligados ao design, como *A Casa: museu do objeto brasileiro*, onde Liana Bloisi, por exemplo, teve um trabalho exposto na mostra “Renda-se”, ocorrida em 2015.

Também o site do museu *A Casa* apresenta um breve texto sobre o *wearable art*, que resume seus significados e atribui a Liana Bloisi a responsabilidade pela propagação do termo e desse modo de fazer arte/design no Brasil no final da década de 1980. O mesmo site traz ainda uma entrevista com Gláucia Amaral e Liana Bloisi, um breve currículo de ambas e imagens de alguns *wearables* produzidos por elas. Enquanto a *Enciclopédia Itaú Cultural*, principal base virtual de dados sobre arte brasileira traz apenas as datas de nascimento de

ambas e a referência de uma única exposição da qual cada artista teria participado.³⁵

Em relação à busca, é possível perceber que a iniciativa de Bardi foi mesmo uma exceção, pois se observa que os *wearables* adquirem o estatuto de arte no museu *A Casa*, com foco nos objetos de design. No entanto, nos espaços dedicados às artes, tais práticas ainda são vistas como marginais ao campo artístico.

NOTAS

1. O presente artigo apresenta parte dos resultados da pesquisa “Moda é coisa de museu?” realizada entre 2011-2014 com financiamento do CNPq. A autora agradece aos bibliotecários Ivani Di Grazia Costa, Máira Carvalho Moraes e Romeu Loreto da Biblioteca e Centro de Documentação do MASP pela gentileza no atendimento e colaboração com essa pesquisa; Patrícia Reinheimer, pela disponibilização de informações sobre a exibição do trabalho de sua avó; Olly Reinheimer, no MASP; e Máira Zimmermann, que se disponibilizou a conferir alguns dados quando eu estava trabalhando na versão final do artigo e longe da minha biblioteca.

2. O uso dos cavaletes de vidro projetados por Lina Bo Bardi, que recentemente voltaram a integrar a pinacoteca do MASP, se coadunava com o projeto de Pietro Maria Bardi, para quem o museu deveria extrapolar os limites da arte. Ou seja, se as paredes do museu impunham limites ao olhar, à observação de artes, os cavaletes de vidro permitiam uma leitura mais integrada das peças expostas colocando-as em diálogo. Tratarei adiante sobre a ideia de Bardi acerca do “Museu fora dos limites”.

3. As informações acerca do desfile dos trabalhos de Olly Reinheimer foram fornecidas por sua neta, Patrícia Reinheimer, professora da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro na área de Sociologia, que vem realizando pesquisa sobre o trabalho da avó. Informo, entretanto, que a informação fornecida por ela difere daquela disponibilizada no site da Enciclopédia do Itaú Cultural no verbete sobre a artista, o qual informa que o desfile aconteceu em 1967. Em pesquisa nos catálogos comemorativos do MASP, no qual Bardi costumava listar as exposições já realizadas no museu, não foram encontradas informações relativas ao desfile. Uma pesquisa nos acervos virtuais dos principais jornais paulistanos (Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo) também não retornou resultados com o nome da artista. Cf: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pes-soa24260/olly-reinheimer>>. Acesso em: 13 mar. 2016 e BARDI, 1992.

4. Artista e curadora de artes visuais. Foi diretora do Sesc e responsável por convidar Lina Bo Bardi para realizar o projeto do Sesc Pompéia. Atuou na curadoria de exposições como *Os Modos da Moda* (1992 - Sesc/Senac) e *Labirinto da Moda - uma aventura infantil* (1995 - Sesc Pompeia). CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO. Em primeira pessoa: Gláucia Amaral, a curadora de artes visuais e arte têxtil. 2015. Disponível em:<<http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/glaucia-amaral-a-curadoria-de-artes-visuais-e-arte-textil>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

5. Segundo Tariana Stradiotto (2011), também foram realizadas no MASP as seguintes exposições: sobre calçados em 1961; sobre a forma que os brasileiros se vestiam e se vestem em 1982; e uma sobre a Arte têxtil também em 1987.

6. O texto originalmente denominado *Musées hors des limites* foi publicado na revista em francês e vertido para o português na biografia de Bardi escrita por Francesco Tentori (2000).

7. Segundo Francesco Tentori, o jornal passa a ser editado em 1928.
8. Trata-se, provavelmente, do pintor tcheco Othon Coubine ou Otakar Kubin (1883-1969).
9. Em São Paulo, após a exibição no MASP, a mostra seguiu para o Shopping Iguatemi, que patrocinava a exposição na cidade. Há indícios de que ocorreu também uma versão da exposição no Palácio das Artes em Belo Horizonte e na Fundação Calouste Goulbekian em 1990, desta vez com a inserção de trabalhos de artistas e designers de moda portugueses. Seguem alguns dos currículos nos quais as exposições de Belo Horizonte e/ou Lisboa são citados: <<http://silviamecozzi.com/pt/bio.php>; <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Salazar>; <<http://www.arterial.art.br/#/pt-br/arterial/quem-somos>>; Orietta del Solle.in: <http://www.helyor.com.br/home_logo/index.htm>. Acesso em: 13 mar. 2016.
10. Paul Wittenborn fundou em conjunto com Susie Hollingsworth, em 1974, a Galeria de Arte especializada em wearable Wittenborn & Hollingsworth. Cf: <http://articles.latimes.com/1989-10-01/entertainment/ca-911_1_wearable-art-galleries>. Acesso em: 13 mar. 2016.
11. No catálogo, a peça aparece com o título “Mulheres de 2045”, o que certamente é uma confusão, uma vez que em diversas reportagens veiculadas por ocasião da apresentação da peça no desfile “Costumes Antigos e Modernos”, em 1951 e também no texto “O Costume do ano 2045 de Salvador Dali: a história de um vestido”, escrito por Ana Lobo Crispi (2006) é chamada de “Costume de 2045”.
12. O catálogo a que tive acesso é da versão da exposição no Rio e nele não constam os trabalhos de algumas artistas que parecem ter tido seus trabalhos expostos no MASP, como Orietta del Sole e Hedva Megged. Nos currículos das artistas disponíveis na internet, a exposição do MASP é mencionada e Bardi posa para fotos de divulgação na imprensa usando uma peça de Orietta del Sole. Ver: <<http://www.apap.art.br/associados/365/hedva-megged/>> e <http://www.helyor.com.br/home_logo/index.htm>. Acesso em: 13 mar. 2016.
13. No catálogo, o nome Roland Rasmussen é grafado com o sobrenome começando com H, mas uma pesquisa no < <https://www.google.com.br/>> com essa denominação não trouxe resultados; no entanto, a substituição do H pelo R levou ao perfil do artista paraguaio, que entretanto, morou e trabalhou com figurinos na Alemanha durante a década de 1980 (no catálogo, suas peças são classificadas como provenientes da Alemanha. Suponho, portanto, que se trate da mesma pessoa).
14. As reportagens citadas nesse artigo pertencem à Biblioteca e ao Centro de Documentação do MASP. Tais reportagens estão agrupadas na pasta que documenta os materiais produzidos para e sobre a exposição em questão, que reúne entre outros, recortes de jornal que nem sempre tem suas referências completas anotadas, por esse motivo algumas das reportagens citadas no presente texto não apresentam informação sobre número de página.
15. Os livros escritos em parceria entre Bardi e Jacob Klintowitz eram os seguintes: Um século de escultura no Brasil, 1981; O construtivismo afetivo de Emanuel Araújo, 1980; e Panorama da Escultura Brasileira no século XX, 1980.
16. Em outra reportagem, publicada no Jornal do Brasil em 07/07/1987, a informação é de que as roupas custavam até 30 mil cruzeiros.
17. Termo utilizado para denominar as ações que levam à transformação da “não-arte” em arte (SHAPIRO, 2007).
18. Ainda que objetos de design, como roupas, possam ganhar status de arte quando deixam de ser fabricados ou quando perdem a utilidade, os

preços mais altos que esses objetos costumam atingir em leilões de arte são bastante distantes daqueles que quadros de artistas consagrados costumam alcançar. (SUDJIC, 2010).

19. A Paradoxart era de propriedade da artista Liana Bloisi – que havia morado nos Estados Unidos, onde teve contato com a wearable art a partir das exposições realizadas na Artisan's Gallery de Julie Schafer Dale. Nas primeiras reportagens em que a galeria é mencionada, aparece como Paradox, de tal forma que é possível supor que o nome do espaço tenha mudado. Em 1984, quando são publicadas as primeiras reportagens sobre o wearable na Folha de S. Paulo, a galeria era chamada de Paradox, mas em 1987 aparece nas reportagens que divulgam a exposição como Paradoxart. Ver: FOLHA DE S. PAULO. Arte vestível. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 10 fev. 1984; FOLHA DE S. PAULO. A roupa agora como status de arte. Folha de S. Paulo, p. 2; Folhetim, 18 mar. 1984, p. 1. MASP abre exposição sobre arte da roupa. Folha de S. Paulo, Ilustrada, 07 jul. 1987.

20. Sobre o tema ver as notas: Nota semelhante foi publicada no jornal O Estado de S. Paulo em 23 de ago. 1986, p. 74. Artes plásticas. Folha de S. Paulo, em 25 ago. 1986, p. 30.

21. Siga o roteiro das novas lojas da cidade. In: Folha de S. Paulo, Folhetim, 10 nov. 1985, p. 1.

22. Sobre Solange Escostesguy há alguma informação reunida na Enciclopédia Itaú Cultural e assim é possível saber que desde 1960 participou de diversas mostras de Artes aplicadas, Salões de moda, exposições (no Brasil e exterior) de pintura sobre tecidos e do que a artista denomina em seu site “artes de vestir”. Além de ter participado do desfile Happening Tropicália, de Hélio Oiticica, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967. Cf: <<https://solangeescosteguy.wordpress.com/biografia/>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

23. Era membro fundador da Costume Society fundada em 1882. Disponível em: <<http://www.liberty.co.uk/AboutLiberty/article/fcp-content>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

24. Criaram padronagens para a loja os seguintes artistas: Joseph Hoffmann (1870-1956), Vally Wieselthier (1895-1945), Dagobert Peche (1887-1923) e Maria Likarz (1893-1971). Segundo Melissa Leventon, não há um acordo entre os estudiosos acerca de Gustave Klimt (1862-1918) ter ou não realizado padronagens para os tecidos da Wiener Werkstätte.

25. Como na Liberty, o departamento de moda da loja era chefiado por um arquiteto, Eduard Wimmer-Wisgrill (1882-1961), que havia sido aluno de Koleman Moser (1868-1918), admirador do vestuário de reforma, tendo produzido toda uma coleção do gênero em 1900 e produzido uma série de vestidos para as mulheres da sua família.

26. Sobre o sucesso comercial da produção de têxteis e roupas criadas por Sônia Delaunay ver: (MONTI; TIMMER, 2011).

27. Traduzido do original: “Artwear is first and foremost art of materials and processes whose creators are passionate about making art with textiles. Many of them have formal training in conventional fine and decorative arts and they have usually approached their work as artists, not as fashion designers”.

28. O grupo de estudantes de Pratt passou a desenvolver seus trabalhos de forma autônoma, pois a Instituição não oferecia nenhum curso na área de Fiber Arts.

29. O referido museu hoje é conhecido como Museum of Arts and Design.

30. A Obiko surgiu “das cinzas” da boutique Muuntux, aberta em 1972 por

Rita Chang e Kaisik Wong para vender as roupas produzidas pelo segundo e também objetos ligados à cultura oriental. A loja durou poucos meses e logo foi rebatizada como “The Great Eastern Trading Company”, que também durou pouco tempo. Após a falência da loja, Sandra Sakata passou a utilizar sua sala de jantar para vender o restante do estoque, até que os colegas com quem dividia o apartamento, Alex e Lee, a convenceram a abrir a Obiko no número 3.294 da Rua Sacramento.

31. A Artisan's Gallery abriu em setembro de 1973 e se localizava na Madison Avenue, 684. O local foi escolhido em razão de ser uma área na qual se localizavam muitos escritórios de negócios e no qual Julie poderia conseguir uma boa clientela e patronos para o financiamento dos trabalhos. A Galeria fechou as portas em 2013. Disponível em: <<http://idiosyncraticfashionistas.blogspot.com.br/2013/06/end-of-era-closing-of-julie-artisans.html>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

32. Não foram localizadas no arquivo do MASP fotografias das peças exibidas na exposição.

33. Tais aceções se formaram no século XIX, mas ainda hoje parecem ser válidas, uma vez que tal como naquele tempo os artefatos de artes decorativas, nos quais se incluem entre outros as roupas, os ornamentos pessoais e para a casa, não eram compreendidos como arte propriamente dita, mas sim como objetos capazes de proporcionar uma sensação artística. (CARVALHO, 2008).

34. Em 1975 Andy Warhol criou a obra Vestidos compósitos, para a qual montou novos vestidos a partir da mistura de peças de marcas famosas como Yves Saint Laurent, Halston e Diane Von Fürstenberg, por exemplo. Lúcio Fontana fez interferência sobre um vestido criado por Bruna Bini (marca de moda milanese) em 1961, na ocasião, outros artistas, como Arnaldo Pomodoro e Enrico Baj, também produziram interferências sobre as roupas da marca.

35. Liana Bloisi: <https://www.acasa.org.br/guia_detalhe.php?id_guia=2817>. Acesso em: 13 mar. 2016; Gláucia Amaral: <https://www.acasa.org.br/guia_detalhe.php?id_guia=2932>. Acesso em: 13 mar. 2016. No site do Itaú Cultural Liana Bloisi é chamada de Liana Bloise: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa273635/liana-bloise?utm_source=liana%20bloisi&utm_medium=/pessoa273635/liana-bloise&utm_campaign=pagina_busca>. Acesso em: 13 mar. 2016; Gláucia Amaral: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa14457/glauca-amaral>>. Acesso em: 13 mar. 2016.

Referências

A CASA. Museu do objeto brasileiro. Guia do objeto brasileiro: *Gláucia Amaral*. Disponível em: <https://www.acasa.org.br/guia_detalhe.php?id_guia=2932>. Acesso em: 13 mar. 2016.

_____. Museu do objeto brasileiro. Guia do objeto brasileiro: *Liana Bloisi*. Disponível em: <https://www.acasa.org.br/guia_detalhe.php?id_guia=2817>. Acesso em: 13 de mar. 2016.

ALMAN, Kevin. Wearable Art: Clothes Come Off the Runway and Into the Gallery. *Los Angeles Times*, 01 out. 1989. Disponível em: <http://articles.latimes.com/1989-10-01/entertainment/ca-911_1_wearable-art-galleries>. Acesso em: 13 mar. 2016.

- ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DE ARTISTAS PLÁSTICOS DE SÃO PAULO. *Hedva Megged*. Disponível em: <<http://www.apap.art.br/associados/365/hedva-megged>>. Acesso em: 13 mar. 2016.
- BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.
- BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- CARVALHO, Vânia Carneiro. *Gênero e artefato*. O sistema doméstico na Perspectiva da Cultura Material - São Paulo, 1870-1920. São Paulo: Edusp, 2008.
- COSTA, Cacilda Teixeira. *Roupa de artista - o vestuário na obra de arte*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2009.
- CRANE, Diana. Moda e artificação: vanguarda ou patrimônio? In: CRANE, Diana. *Ensaio sobre moda, arte e globalização*. São Paulo: Senac, 2011.
- CRISPI, Ana Paula Lobo. O Costume do ano 2045 de Salvador Dali: a história de um vestido. In: PAULA, Teresa Cristina Toledo. *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2006.
- ENCICLOPÉDIA Itaú cultural. *Glaucia Amaral*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoai4457/glaucia-amaral>>. Acesso em: 13 mar. 2016.
- _____. *Liana Bloise (sic)*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa273635/liana-bloise?utm_source=liana%20bloisi&utm_medium=/pessoa273635/liana-bloise&utm_campaign=pagina_busca>. Acesso em: 13 mar. 2016.
- _____. *Olly Reinheimer*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24260/olly-reinheimer>>. Acesso em: 13 mar. 2016.
- _____. *Parangolé*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653/parangole>>. Acesso em: 13 mar. 2016.
- FOLHA DE S. PAULO. A roupa agora como status de arte. *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 18 mar. 1984, p. 1.
- _____. Arte vestível. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 10 fev. 1984, p. 2.
- _____. Siga o roteiro das novas lojas da cidade. *Folha de S. Paulo*, Folhetim, 10 nov. 1985, p. 1.
- _____. Artes plásticas. *Folha de S. Paulo*, 25 ago. 1986, p. 30.
- IDIOSYNCRATIC FASHIONISTAS. *End of an Era: The Closing of Julie: Artisans' Gallery*. Disponível em: <<http://idiosyncraticfashionistas.blogspot.com.br/2013/06/end-of-era>>

- closing-of-julie-artisans.html>. Acesso em: 13 mar. 2016.
- O ESTADO de S. Paulo, 23 de ago. de 1986, p. 74.
- KLINTOWITZ, Jacob. Lidando com obras de arte no cotidiano. *Jornal da Tarde*, Caderno Semanal Modo de Vida, 02 jul. 1987.
- LEVENTON, Melissa. *Artwear: Fashion and Anti-Fashion*. New York: Thames & Hudson, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MASP abre exposição sobre a arte da roupa. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 07 jul. 1987, p. A 36.
- MENDONÇA, Maiá. Wearable, Art a arte impressa em roupas. *Jornal da Tarde*, Caderno Semanal Modo de Vida, 02 jul. 1987.
- MONTI, Matteo de Leeuw-de Monti; TIMMER, Petra. *Colour moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay*. Londres: Thames & Hudson, 2011.
- OBIKO ART WEAR ARCHIVE PROJECT. San Francisco: Textile Arts Council/Fine Arts Museum of San Francisco, 2013. Disponível em: <http://www.textileartscouncil.com/wp-content/uploads/2014/10/Obiko_Archive_FF.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2017.
- Orietta del Solle. *Helyor*. Disponível em: <http://www.helyor.com.br/home_logo/index.htm>. Acesso em: 13 mar. 2016.
- PEDROSA, Adriano; CARTA, Patrícia; TOLEDO, Tomás. *A arte na moda: coleção MASP/Rhodia*. São Paulo: MASP, 2015.
- Semana de 22: antecedentes e consequências*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo e Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 1972.
- SHAPIRO, Roberta. O que é artificação?. In: *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, jan./abr. 2007.
- SILVIA, Mecozzi. *Silvia Mecozzi*. Disponível em: <<http://silviamecozzi.com/pt/bio.php>>. Acesso em: 13 mar. 2016.
- SOLANGE Escosteguy – arte e cultura. *Solange Escosteguy* (site). Disponível em: <<https://solangeescosteguy.wordpress.com/biografia/>>. Acesso em: 13 mar. 2016.
- STERN, Radu. *Against Fashion*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2004.
- STORE services A-Z. *Liberty London*. Disponível em: <<http://www.liberty.co.uk/AboutLiberty/article/fcp-content>>. Acesso em: 13 mar. 2016.
- STRADIOTTO, Tariana Maici de Souza. *Sociomuseologia e*

- acervos museológicos: novos olhares sobre algumas coleções do MASP.* 2011. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, Lisboa, 2011.
- SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas.* Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.
- SUED, Ibrahim. Traje é arte? *O Globo*, Segundo Caderno, 12 jul. 1987, p. 2.
- TENTORI, Francesco. *P.M. Bardi: com as crônicas artísticas do "L'Ambrosiano" 1930-1933.* São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- TRAIAR, Cida. A arte que veste e define o corpo. *Jornal do Brasil*, 07 jul. 1987, s.p.
- TRAJE: um objeto de arte, 18 a 30 de agosto de 1987, Rio de Janeiro: Rio Design Center.
- WIKIPÉDIA. A enciclopédia livre. *Ana Salazar*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Salazar>. Acesso em: 13 de mar. 2016.

Recebido em: 20/04/2016

Aceito em: 09/08/2017

MARIA CLAUDIA BONADIO

mariaconadio@uol.com.br

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Realizou estágio pós-doutoral no Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP). Professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), onde atua no mestrado em Artes, Cultura e Linguagens, no Bacharelado Interdisciplinar em Artes e Design e no curso de Moda. Autora dos livros “Moda e sociabilidade” (2007) e “Moda e publicidade” (2014). Líder do grupo de pesquisa “História e Cultura de Moda” do CNPq.