



ModaPalavra e-periódico

E-ISSN: 1982-615X

modapalavra@gmail.com

Universidade do Estado de Santa
Catarina
Brasil

Steele, Valerie

Quality Museum: problemas com a interpretação

ModaPalavra e-periódico, núm. 14, julio-diciembre, 2014, pp. 13-27

Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=514051623002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Quality Museum: problemas com a interpretação

Quality Museum: problems with interpretation

Valerie Steele¹

Tradução: Kárita Bernardo Macedo

Revisão: Mara Rubia Sant'Anna e Jeniffer Luccas Esteves

Resumo: Estudo crítico sobre distintas exposições de moda realizadas em importantes museus no Mundo contemporâneo, analisando seus impactos nas concepções sobre moda e arte, bem como, as possibilidades das exposições de moda colaborarem na compreensão dos complexos caminhos da Moda Contemporânea e suas relações com os sujeitos².

Palavras chaves: Museu, Exposições, Moda.

Abstract: *Critical study of different fashion exhibitions held at major museums in the contemporary world, analyzing their impact on the concepts of fashion and art, as well as the possibilities of fashion exhibitions collaborate in understanding the complex ways of Contemporary Fashion and its relations with the subjects.*

Keywords: *museums, exhibitions, fashion.*

Toda a crítica sobre o apelo comercial e o patrocínio corporativo das exposições de moda, tem dispersado a atenção sobre o que é, talvez, um problema até mais importante: Quão *precisas* são as exposições de moda em museus? Essa não é uma pergunta para fazer picuinhas. Embora nenhuma exposição (ou livro) possa dizer “toda a verdade e nada além da verdade,” ela pode aproximar ou afastar de uma compreensão mais profunda de um fenômeno em particular. Isso é verdadeiro para todas as exposições – desde retrospectivas de designers até mostras temáticas e conceituais. Considerando que cada exposição é uma interpretação,

¹ Historiadora, curadora e diretora do FIT, Fashion Institute of Technology.

² O texto foi adaptado para as normas dessa revista e incrementado com resumo, palavras-chave e notas de rodapé. Inicialmente, ele foi produzido para a Conferência de Abertura do 4º ENPModa, realizado na UDESC, entre 27 a 30 de abril de 2014 e completa as considerações desenvolvidas em texto da mesma autora publicado no livro resultante do evento mencionado.

ela pode ser mais ou menos sofisticada e matizada, e sustentada por evidências que são mais ou menos convincentes. Isso inclui, não somente evidências documentais mas, também evidências contidas nos próprios objetos. O ideal é que uma exposição promova a reflexão.

Uma exposição *extremamente* influente foi *Streetstyle: From Side Walk to Catwalk* (Estilo de Rua: das calçadas para as passarelas), no *Victoria and Albert Museum*, em 1994. Estilo de Rua apresentou uma grande variedade de estilos de subculturas – associados com *beatniks*³, *mods*, *Teddy boys*, *B-boys*, *zooties*, *hipsters*, *surfers*, roqueiros, *skinheads*, *hippies*, *punks* e góticos, entre outros – juntamente com as altas modas que eles inspiraram. Talvez, inevitavelmente, por ter sido tão inovadora, Estilo de Rua foi duramente criticada. Algumas pessoas se queixaram que a exposição era muito acadêmica, outras que falhou em conectar os vários estilos de roupas, com outros aspectos da subcultura como música, drogas e política.

De fato, houve discordâncias até entre os curadores e os assessores especialistas responsáveis pela exposição. Dois livros separados foram publicados e a curadora Amy de la Haye prontamente voltou ao assunto, com um artigo acadêmico que analisou alguns dos problemas envolvidos na criação da exposição, incluindo a dificuldade em adquirir o que era essencialmente “uma nova coleção” de roupas “autênticas”, geralmente de “pessoas reais”, associadas a alguma das subculturas (os dois últimos pares de aspas são de Amy de la Haye). Quando não foi possível localizar certas roupas, como trajes *zoot*, foram feitas reproduções. Entretanto, de la Haye e seus colegas fizeram um esforço em “envolver os visitantes a pensar sobre como as roupas foram obtidas”, e cada traje tinha uma legenda que identificava “a subcultura, a data e o local em que foi vestida e por quem”, bem como as informações sobre o tecido e o fabricante. Talvez tenha sido inevitável, mas alguns visitantes ficaram “desapontados que as roupas mostradas não reforçavam suas próprias memórias,” ou eram contrários a ter uma exposição de estilos de subculturas dentro do contexto de uma ‘Instituição’ como um museu (LA HAYE, 1996, p.149).

Todavia, Estilo de Rua foi um passo importante, rumo a novas fronteiras na definição e na exposição de moda. Além do mais, apesar das críticas, sua importância foi reconhecida ainda na época (Savage, 1995). Estilo de Rua foi a primeira exposição a se aproximar das teorias apresentadas no livro inovador de Dick Hebdidge, *Subculture: The Meaning of Style* (Subcultura: o significado do estilo). Sua influência continuou a reverberar – na exposição *Anglomania*, de Andrew Bolton, no Museu Metropolitano de Arte, que incluiu uma sala cheia

³ Beatniks – pessoa da década de 50 e início da década de 60 pertencente a uma subcultura associada a “*beat generation*”. Nos EUA, geração frequentemente associada a jovens que rejeitavam o jeito tradicional de vestir-se e empregos convencionais em detrimento de uma vida comunal, uso de drogas psicodélicas e anarquismo; favoreceu tipos modernos de jazz.

de manequins vestidos como punks; em *Rock Style* (Estilo Roqueiro), de Myra Walker, também no Metropolitano; em *London Fashion* (Moda Londrina), no museu do *FIT*; e em *Black Style* (Estilo Negro) no *V&A*, entre muitas outras mostras.

Outro tema importante nos estudos da moda é a importância das vestimentas não ocidentais. A maravilhosa exposição *Japonisme* (Japonismo), de Akiko Fukai, mostrou como designers ocidentais têm sido influenciados por roupas do Japão. Esta exposição passou por várias encarnações, pois viajou de Kyoto à Paris e, eventualmente, para o Museu de Arte do Brooklyn. Minha própria exposição, *China Chic: East Meets West* (China Chique: o oriente encontra o ocidente), foi diretamente inspirada no trabalho de Akiko Fukai e procurou mostrar de que forma designers como Yves Saint Laurent e John Galliano têm sido influenciados por várias, às vezes fantasiosas, imagens da China, inclusive da China Imperial, de Xangai, na década de 1930 e da República Popular da China, sob o governo de Mao. Ao incluir antigos trabalhos de arte, tais como as esculturas dos túmulos da dinastia Sui e Tang, a exposição também tentou mostrar que a moda não é apenas um fenômeno moderno e ocidental. O *Museum of African Art in New York City* (Museu de Arte Africana em Nova Iorque) está atualmente trabalhando em uma exposição sobre o estilo africano, que também se aproxima deste paradigma.

Existem, obviamente, muitos tipos diferentes de museus que expõem roupas. Museus de história e antropologia tendem a contextualizar os objetos como artefatos culturais, enquanto museus de arte tendem a apresentar os objetos em isolamento, para serem vistos, primeiramente, através das lentes do apreciador. Existem prós e contras para ambos os métodos, tanto na teoria como na prática, mas os museus de arte tendem a ser mais prestigiados e a moda, como uma arte aplicada, tem cada vez maiores probabilidades de ser exposta em museus de arte e galerias. Entretanto, mesmo no campo de história da arte há uma diferença na ênfase dada por historiadores da arte de base universitária e curadores de museus de arte. A prática tradicional da história da arte associada com o museu, enfatiza a descrição minuciosa e o conhecimento especializado, enquanto a chamada nova história da arte, como praticada na universidade, aproxima abordagens alternativas e metodologias derivadas dos Estudos Culturais. Os dois ramos têm se desenvolvido dentro do campo da história da arte, e seus debates tem influenciado as discussões sobre exposições de moda.

“Muitos profissionais dos museus [...] acreditam que os historiadores de arte com base universitária [...] negligenciam a dimensão estética do objeto de arte”, observa Haxthausen (2002), em sua introdução de *The Two Art Histories* (As duas Histórias da Arte). “Por outro

lado, muitos acadêmicos percebem os museus [como] um ramo da indústria do entretenimento que buscam incessantemente por dinheiro e público, fazendo do museu uma fonte cada vez menos plausível de conhecimento inovador” (HAXTHAUSEN, 2002). Tem-se visto como o financiamento das exposições de moda é complicado, por conta dos posicionamentos culturais contraditórios a respeito da moda, como um aspecto problemático da cultura popular. Mas a arte também está embutida em redes comerciais, e a “dicotomia educação versus entretenimento” se aplica a vários tipos de exposições *blockbuster*, tal como as inúmeras exposições de pinturas impressionistas que têm sido devidamente descritas como as vacas gordas⁴ do mundo dos museus.

Por sua vez, a ascensão da nova história da arte contribuiu com o nascimento do que pode ser chamado de a nova história da moda, que também coloca maior ênfase em analisar os significados dos objetos e práticas culturais. Assim como existem duas escolas de história da arte, em geral, curadores versus acadêmicos, a área dos estudos das roupas também tem se dividido em dois campos mutuamente hostis: os tradicionais historiadores de trajes ou das vestimentas, frequentemente curadores, versus os historiadores da moda, frequentemente acadêmicos que usam a abordagem dos Estudos Culturais. Em uma tentativa de engajar os dois lados em um diálogo, uma conferência foi sediada em Manchester em 1997.

Embora o público em geral nunca tenha ouvido falar da conferência de Manchester, ela tem assumido proporções virtualmente míticas nesse campo especializado (TAYLOR, 1998). Na época, eu me senti diante de um dilema, já que eu acredito fortemente na interpretação dos objetos, e também, como editora fundadora da revista *Fashion Theory* (Teoria da Moda), estou na linha de frente dos novos métodos de estudo da moda. Com o passar do tempo, muitos dos acadêmicos associados a *Fashion Theory* começaram a ser curadores de exposições, e uma geração nova de curadores foi mais influenciada por abordagens mais teóricas de reflexão sobre a moda. O método empírico de roupas como objetos continua a ter seus defensores, entretanto, apesar da relevância que a imagem de moda vem ganhando, alguns curadores de vestimentas mais tradicionais continuam profundamente hostis a novas interpretações da moda (WILSON, 2006).

Apesar de alguns entenderem a missão dos museus como primeiramente estética, “oferecendo prazer aos consumidores passivos” (HAXTHAUSEN, 2002), eu sempre acreditei que os visitantes devem ser – e querem ser – ativamente estimulados a refletir sobre o que eles

⁴NT. No original *cash cows*, uma expressão utilizada para descrever uma fonte de lucro estável. A tradução literal do termo seria “vacas de dinheiro”, com sentido similar às expressões “vaca leiteira” ou “vacas gordas” do português.

veem. Eu também acredito que as exposições de moda no museu *podem* ser um espaço de produção de conhecimento inovador, que elas podem – e devem – fazer sérias contribuições à compreensão de moda. E para isso, não precisam ser desengonçadas. Muito pelo contrário.

Considere o espartilho. Eu queria ter ganho um dólar para cada vez que eu escutei um visitante de museu exclamar: “Olhe como aquele espartilho é pequeno! Lembra da Scarlett O'Hara! Aquela mulher deve ter removido suas costelas!”. Um de meus objetivos com a exposição *The Corset* (O Espartilho), foi conscientizar os visitantes do museu sobre as complexidades da polêmica do espartilho. Uma das maneiras mais simples para se fazer isso, foi assegurar que as legendas das peças da exposição incluíssem a medida da cintura de cada espartilho em exibição (junto com as medidas do quadril e do busto). Foi crucial adquirir objetos como o espartilho *Pretty Housemaid* (Empregada Doméstica Bonita), que foi anunciado na Inglaterra, na década de 1880, como “o espartilho mais barato e resistente já feito”. Embora tenha sido produzido em massa, com material barato e corpete de metal, ao invés do caro osso de baleia, os visitantes do museu puderam ver como esse espartilho deu as suas usuárias da classe trabalhadora, a mesma silhueta das damas elegantes. Eles aprenderam que os espartilhos não eram somente usados pelas damas da classe ociosa⁵, ao contrário do que afirma Thorstein Veblen. Depois de pesquisar a história do espartilho, a exposição então mostrou como vários designers contemporâneos têm utilizado os espartilhos, em seus trabalhos, para diferentes efeitos – variando entre o historicismo romântico dos vestidos de noiva de alta costura de Christian Lacroix, ao espartilho de couro de Thierry Mugler, estilo dominatrix e o espartilho de miçangas com inspiração africana de John Galiano, para a *maison* Christian Dior.

Alguns dos mesmos objetos foram apresentados na exposição *Extreme Beauty* (Beleza Extrema), a primeira exposição solo de Harold Koda, no Instituto do Traje, que também explorou a relação entre o corpo e as roupas. Além de apresentar uma variedade de materiais relacionados com os espartilhos, ele expandiu sua pesquisa, para incorporar outras partes do corpo além de cintura e tronco – tais como o pescoço, os ombros e os pés. Eu creio que é justo

⁵NT. O termo original *lady of leisure* foi extraído da obra de Thorstein Veblen de 1899, *The theory of the leisure class* (traduzido no Brasil como A teoria da classe ociosa), que define as mulheres dessa classe como uma representação do nível de riqueza do seu marido, sendo um índice de sua situação financeira. Trata-se das mulheres da classe abastada, cuja função é manter-se ocupada tentando se destacar entre as demais da mesma classe, exibindo através da aparência o poder de compra de seu marido. Além do requinte das roupas, joias ou tecidos, comprimento do vestido, valorizava-se tudo o que contribuía para o aparato visual, quanto mais compridos ou espartilhados os vestidos, mais evidente era a dispensa dos trabalhos e o prazer do ócio (ver AREIAS, Salomé P. **A oscilação da silhueta do vestuário da mulher e a revelação de seu corpo na história ocidental - um gráfico previsível**. Dissertação (Mestrado em Design de Moda). Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitetura, Mestrado, Lisboa, 2010. p.18).

afirmar, que Koda focou nos aspectos visuais ou estéticos de seu tema, com um forte componente de choque de valores. Eu, por outro lado, enfatizei (e contestei) a mudança dos *significados* do espartilho, na sociedade. Dessa forma, parece-me que nossas exposições expressaram, respectivamente, uma abordagem formalista mais tradicional, embora uma, permeada com um foco bem contemporâneo em modificações corporais, e a outra, densamente delineada sobre os métodos e ideias associados com a nova história da arte e da moda. Uma abordagem puramente formalista parece problemática para mim, porque as similaridades na forma podem mascarar diferenças importantes nos significados.

Akiko Fukai, curadora chefe do *Kyoto Costume Institute* (Instituto do Traje de Quioto), explorou ideias similares em sua exposição *Fashion, Invisible Corset* (Moda, o Espartilho Invisível). Embora não tenha sido possível viajar ao Japão para ver essa exposição, há um catálogo excelente que deixa claro que Fukai estava interessada em temas como as silhuetas criadas pela moda, o papel da moda como uma segunda pele e as conexões entre moda e arte moderna. As diferenças entre nossas várias exposições, indicam como o desenvolvimento no âmbito das disciplinas de história da arte, estudos da moda e museologia têm impacto no estudo, interpretação e exposição de artefatos de vestuário no museu.

Arte e Moda

Vinte mulheres ficaram de pé, no saguão de entrada do museu Guggenheim, por diversas horas. Quinze delas estavam vestindo nada mais que biquínis cravejados de strass e sapatos de salto alto, enquanto as outras cinco estavam nuas, exceto pelos seus sapatos Gucci. Patrocinada pela Gucci, essa atuação de 1998 foi, obviamente, uma obra de arte de Vanessa Beecroft.

Exposições de arte e moda começaram a proliferar há cerca de uma década atrás, levantando questionamentos sobre as mudanças nas definições de arte e moda, e a relação entre as duas. Algumas delas, como a exposição de 1993, *Empty Dress: Clothing as Surrogate in Recent Art* (Roupa vazia: o vestuário como substituto na arte recente), foram bastante focadas. Outras foram virtualmente enciclopédicas. Em 1997, por exemplo, o museu Guggenheim Soho montou a exposição *Art/Fashion* (Arte/Moda), que originalmente era parte da *Florence Biennial* (Bienal de Florença) de 1996. Organizada por Germano Celant e Ingrid Sischy, ela começou com uma seção histórica em moda futurista e uma síntese das primeiras arte/moda, como o vestido simultâneo de Sonia Delaunay, juntamente com moda e Surrealismo, a alta costura artística da década de 1960, e outros exemplos de arte moderna e

contemporânea inspiradas pela moda, assim como uma série de colaborações entre artistas/designers, conectando, por exemplo, Jenny Holzer com Helmut Lang, e Miuccia Prada com Damien Hirst – algumas das quais foram reproduzidas em pequena escala ou retratadas na instalação de Nova Iorque. Embora preenchida com uma ampla variedade de obras de arte de alta qualidade, como a peça diminutiva de Charles Le Dray, "*workworkworkwork*", a exibição pareceu muito mais forte na parte artística da equação. A Moda, como tal, tendeu a desaparecer depois de 1960, especialmente na cena de Nova Iorque, que eliminou a maioria dos estúdios de artistas/designers.

“A atual aceitação da moda pela arte é sinal de uma cumplicidade covarde com os mecanismos opressivos da cultura de mercado?”, questionou um crítico da revista *Art in America*, avaliando a versão do museu Guggenheim da exposição *Art/Fashion*. “A moda pode ser subversiva? Ela liberta ou ela escraviza? A arte tem a capacidade de elevar a moda para a esfera intelectual? Ou a moda inevitavelmente arrasta a arte para uma arena comercial degradada?” (HEARTNEY, 1997, p. 46). Como essa citação indica, há uma grande hostilidade para com a moda dentro do mundo da arte, e muitos dos discursos sobre o assunto parecem estar ancorados em ideias simplistas e desatualizadas, tanto sobre a arte como sobre a moda. A maioria das pessoas ainda consideram a arte e a moda como opostos: a arte é eterna e profunda, a moda é efêmera e superficial. A arte é voltada para a verdade e a beleza, a moda é voltada para o comércio e a vaidade. Mas isso nunca foi tão simples, e certamente não o é nos dias de hoje.

Seguramente, a moda sempre desempenhou um importante papel na arte figurativa (especialmente retratos), e alguns críticos (especialmente da França) há muito tempo têm considerado a moda como uma forma válida de arte. As *grifes* de alta costura têm sido comparadas com a assinatura de um artista e alguns designers, tais como Madeleine Vionnet, empregaram grandes esforços para proteger seus direitos de propriedade intelectual. Embora alguns escritores e curadores atualmente privilegiem a alta costura, sugerindo que ela se aproxima do status de moda como arte, em virtude da habilidade manual aplicada e de seu status de um objeto caro e único, isso parece estranhamente antiquado ou fora de propósito – já que ninguém no mundo da arte contemporânea define a arte desta maneira.

A moda é arte? Apesar dos jornalistas frequentemente fazerem esta pergunta, ela sempre me soou banal e sem sentido. Afinal, o que é arte? Depois das notórias caixas de *Brillo*⁶ de Andy Warhol e de suas pinturas de latas de sopa *Campbell*, tem se tornado cada vez

⁶ NT. *Brillo* é uma marca de sabão em barra.

mais difícil definir a arte – ainda mais difícil de discutir se ela existe fora de “uma arena comercial degradada”. Por mais de trinta anos, o mundo da arte contemporânea tem proposto, implicitamente, que qualquer coisa pode ser arte, apesar de, obviamente, nem tudo ser arte. Entretanto, tem se tornado muito mais difícil para as pessoas não iniciadas reconhecer o que é arte (a representação teatral de Beecroft, por exemplo, ou as botas pratas da Prada de Sylvie Fleurey) e o que não é. (Se você ou eu estivéssemos no saguão de entrada do Guggenheim, vestindo nada além de nossos sapatos Gucci ou botas Prada, isso não seria arte?).

Este fenômeno tem sido chamado de *Art After the End of Art* (Arte depois do fim da arte). Em outras palavras, embora a arte ainda exista, a definição de arte tem se tornado difícil de articular, restando apenas dizer que arte é qualquer coisa que os artistas e os galeristas, os curadores e os críticos dizem que é arte. E, às vezes, eles discordam. Enquanto isso, a moda também tem sofrido mudanças significativas, ao longo das últimas décadas. Desde a revolução antimoda, do final da década de 1960, o Império da Moda se partiu, inaugurando o que alguns pesquisadores chamam de *Fashion After the End of Fashion* (A moda depois do fim da moda). Hoje, todas as roupas são, ao menos potencialmente, parte do sistema da moda, o que, paradoxalmente, é frequentemente reutilizado pela antimoda.

Todavia, a moda é uma indústria cada vez mais dirigida pela imagem, e alguns designers também exploram temas conceituais e filosóficos, iguais aos que os artistas abordam, encorajando os espectadores a perceberem a moda fora do contexto comercial comum. Embora muitos críticos de arte e a maioria dos jornalistas tenham se mantido atrelados à antiga visão de que a arte e a moda são polos opostos, artistas e designers de moda têm se alimentado dos trabalhos uns dos outros.

Os curadores de arte contemporânea também são, cada vez mais, atraídos pelo tema da moda. Além da exposição recente *Skin + Bones: Art & Architecture* (Pele + Ossos: Arte & Arquitetura), no *Museum of Contemporary Art in Los Angeles* (Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles); houve a exposição de 1998 de Peter Wollen e Fiona Bradley, *Addressing the Century: 100 Years of Art & Fashion* (Retratando o século: 100 anos de arte & moda), na *Hayward Gallery* (Galeria Hayward) em Londres; a *Creative Time in the Anchorage: Exposing Meaning in Fashion Through Presentation* (Tempo de Criatividade no Acoradouro: expondo significados na moda através de apresentações), espaço cultural da ponte de Brooklyn, em 1999; a *Uncommon Threads: Contemporary Artists and Clothing* (Fios incomuns: artistas e vestuários contemporâneos) em 2001, no *Herbert F. Johnson Museum of Art* (Museu de Arte Herbert F. Johnson); a *Rapture: Art's Seduction by Fashion Since 1970* (Arrebatamento: A sedução da arte pela moda desde 1970), em 2002, de Chris

Townsend na Galeria Hayward em Londres; e a *Skin Tight: The Sensibility of the Flesh* (Junto à pele: a sensibilidade da carne), com curadoria de Sylvia Chivaratanond no *Museum of Contemporary Art in Chicago* (Museu de Arte Contemporânea de Chicago), em 2004.

Infelizmente, muitos dos curadores, envolvidos na organização dessas exposições, pareciam não ter uma metodologia coerente ou muito conhecimento sobre moda e suas possíveis relações com a arte. *Addressing the Century* foi organizada em cinco seções: Decoração, Função, Fantasia, Performance e Convergência; começando com uma seção sobre o renascimento das artes e ofícios (Weiner Werkstatte, Poiret, etc.); indo para os futuristas italianos e os construtivistas russos; passando por Sonia Delaunay e as colaborações surrealistas entre Elsa Schiaparelli e Salvador Dali.

Mas não basta mostrar a moda futurista ou construtivista, sem explicar que quando os artistas se envolviam com o design de roupas, geralmente, tratava-se de uma tentativa de vanguarda, de quebrar os limites entre a arte e a vida, através da criação de uma antimoda utópica em oposição à moda comercial. Todo o contexto e os significados foram completamente diferentes quando, por exemplo, Dali foi contratado para criar obras de arte comerciais para a *Vogue*.

Addressing the Century seguiu com a Arte Pop e Op da década de 1960, Lucio Fontana, etc. – tudo muito semelhante à mostra do Guggenheim, porém, incluindo mais trajes de moda no estilo de Paco Rabanne e André Courrèges. Por último, a seção contemporânea apresentou um conjunto diferente de artistas e mais designers de moda, inclusive peças de escultura de Issey Miyake e Roberto Capucci que estavam penduradas no teto e podiam ser giradas, uma estratégia de exposição iniciada pelo próprio Miyake.

Também estava em exibição, um dos impactantes vestidos *bump* de Rei Kawakubo, exposto junto com algumas fotografias de publicidade de Cindy Sherman, para a *Comme des Garçons*. De fato, a exposição incluiu inúmeras fotografias de moda, como os trabalhos de Nick Knight para Yohji Yamamoto. Havia também, naturalmente, trabalhos de artistas como o *Thistledown Coat* (Casaco de Lanugem de Cardo)⁷ de Adrian Bannon.

A cenografia da exposição foi do aclamado arquiteto Zaha Hadid. Os críticos a consideraram impressionante e diversificada, pois cada seção era diferente, mas a cenografia nem sempre funcionava bem, ao expor os objetos que formavam o conteúdo da mostra. Como observou a crítica Clare Coulson, a seção final sobre *Convergence* (Convergência) poderia ter sido expandida para outra exposição.

⁷ NT. A peça *Thistledown Coat* foi feita a partir da cabeça das flores conhecidas como dente-de-leão.

Exposing Meaning in Fashion Through Presentation foi organizada, em 1999, pela marchand de arte Andrea Rosen e Anne Pasternack, do *Creative Time*. Rosen convidou cinco designers para criar instalações. Viktor & Rolf encheram uma grande jaula com palha e fotografias de moda; aparentemente, os designers holandeses ocuparam a jaula durante a abertura da exposição, mas depois disso não havia muito mais o que se ver. Também havia nada muito interessante, nos poucos manequins desconexos de Vivienne Westwood. Susan Cianciolo criou uma apresentação muito mais impressionante de suas roupas, em um cenário parecido com uma oficina. Hussein Chalayan mostrou pequenos vídeos de duas modelos girando no espaço, enquanto usavam suas roupas de fibra de vidro motorizadas. O melhor de todos, Martin Margiela, o mestre belga da desconstrução, criou uma instalação assustadora, em um cenário que parecia o porão do Acoradouro, consistindo em dezoito de suas roupas que tinham sido, deliberadamente, infectadas com bactérias, resultando no acúmulo de um bolor verde pálido e em manchas de mofo.

Uncommon Threads incluiu uma grande multiplicidade de trabalhos de artistas contemporâneos, incluindo Cat Chow e Leslie Dill, cujos trabalhos foram, de certo modo, inspirados por roupas e/ou moda. A moda em si foi excluída, exceto quando um artista como Cai Quo Qiang colaborou com o designer de moda Issey Miyake. Isso ainda deixou ampla variedade de opções, e nem sempre ficava claro por que um artista ou trabalho, tinha sido apresentado e não outro – um problema que também surgiu na exposição de arte de 2006, *Pattern Language* (Linguagem da Padronagem).

Skin Tight: The Sensibility of the Flesh apresentou roupas, acessórios, instalações e vídeos de inúmeros designers de vanguarda, incluindo Boudicca, Hussein Chalayan, Walter van Bierendonck, A.F. Vandevorst, Viktor & Rolf, Bernard Wilhelm, Raf Simons, e Jun Takahashi da *Undercover*. Desta vez, a arte em si foi excluída, embora houvesse fotografias de grande porte, escolhidas pelo pesquisador de tendências Li Edelkoort. Segundo o site do museu, a tese do curador foi a seguinte: “Apresentando os designs e conceitos dos designers de moda no contexto contemporâneo da arte, *Skin Tight* tem como pressuposto a ideia que arte e moda são impulsos paralelos que se influenciam intensamente e reagem um ao outro”. Foi dito, ainda, que o trabalho dos designers “questionou a construção cultural da identidade”. Como a maioria destes designers é extremamente criativa, a exposição foi bastante interessante, apesar de parecer que o curador não tinha nenhuma especialidade em moda – o que alguns poderiam considerar um problema, para uma exposição sobre o trabalho de designers de moda vanguardistas.

A exposição de Chris Townsend, *Rapture: Art's Seduction by Fashion Since 1970*

(2002), na *Barbican Art Gallery* (Galeria de Arte Barbican) em Londres, abordou as intersecções entre o que ele chamou de os dois campos ‘glamorosos’, a arte e a moda. Segundo Townsend, embora os críticos e os acadêmicos (os burocratas da arte) ainda privilegiassem a arte em detrimento da moda, os próprios artistas estavam cada vez mais atraídos pelos “prazeres perigosos, excessivos e ‘femininos’” oferecidos pela moda. Aqui a pintura de Frank Moore de 1997, *To Die For*⁸, retratou o ícone da moda Kate Moss como Medusa, símbolo da empresa de Versace. Também estavam em exibição (se é que podemos confiar nos catálogos) outras peças de moda da Versace.

Alguns críticos de arte foram mordazes sobre a visão de Townsend, considerando-a uma “compreensão profundamente conservadora de arte” (BICKERS, 2007, p. 261). Entretanto, ele propôs novos caminhos para se pensar como artistas e designers de moda se alimentam dos trabalhos uns dos outros. Ele também mostrou trabalhos bem diferentes dos encontrados em outras exposições que apresentavam artistas contemporâneos. Além disso, por focar nos últimos trinta anos, ele evitou os problemas das mostras anteriores sobre arte e moda, que foram mais enciclopédicas.

Claramente, alguns artistas parecem atraídos pelo glamour da moda, nem que seja para sabotá-la, como fez Izima Kaoru, na fotografia de 1994, *Akikawa Risa Wears Chanel 021* (Akikawa Risa usa Chanel 021), que mostra uma modelo posando como um cadáver ensanguentado, mas na moda. É também evidente que alguns designers de moda são atraídos pelo prestígio associado com a arte, como o famoso vestido Mondrian, de Saint Laurent; a bolsa Murakami, da Louis Vuitton, por mais caras que sejam as bolsas da Vuitton, os valores esmaecem quando comparados com os preços de uma obra de arte comum de Murakami. Além disso, alguém tão *hip*⁹ quanto Mark Jacobs entende que a arte contemporânea japonesa está em alta no mercado. Chris Breward descreveu essa estratégia como “engenharia de domínio do mercado via ‘práticas artísticas’” – uma técnica que remonta a Poiret (BREWARD, 2003). Isso certamente ficou evidente na exposição de fotografias de moda, no MOMA, que foi problemática, mas fascinante. O entusiasmo dos designers em colecionar arte, comissionar artistas e patrocinar exposições de arte, também sugeriu que a velha hierarquia de alto versus baixo, pode não ter se desestabilizado tanto quanto os críticos tinham imaginado.

Os designers de moda, assim como os fotógrafos e os estilistas, frequentemente são

⁸ NT. *To die for* é uma expressão usada para designar algo que valeria a pena morrer por. Muitas vezes usado de modo figurativo para significar algo que compensa o esforço.

⁹Hip – abreviação para hipper. Adjetivo referente a uma pessoa muito estilosa e fashionista. Ou, completamente consciente e conhecedora das últimas tendências da moda.

atraídos por ideias e imagens que permeiam o mundo da arte. De fato, muitas campanhas publicitárias de moda são profundamente decorrentes de temas que emergiram primeiro no mundo da arte. Os famosos comerciais *porno chic* da Calvin Klein, por exemplo, foram claramente influenciados pelas notórias fotografias artísticas de Larry Clark, de adolescentes fazendo sexo. Um anúncio de tênis da marca *Acupuncture*, também referenciou o trabalho de Clark. O anúncio da Benneton, retratando carros em chamas, parece fazer alusão às batidas de carro de Andy Warhol. Paradoxalmente, esta estratégia de apropriação, geralmente, está relacionada a uma espécie de glamour da antimoda, ou da subcultura. Este tipo de apropriação em si, ou as apropriações de si mesma, poderiam ser uma temática completa – e uma que eu, certamente, gostaria de explorar se algum dia tentasse organizar uma exposição sobre moda e arte.

Outra história muito importante que emerge é a maneira pela qual muitos artistas, explicitamente, tentam criticar o que eles percebem como aspectos negativos da moda, tais como o conformismo, o consumismo, o sexíssimo e a suposta relação da moda com distúrbios alimentares. Este aspecto da relação moda/arte merece mais atenção. Seria muito importante, eu acredito, entrevistar artistas, sempre que possível, sobre suas atitudes e intenções. Por exemplo, a artista Cat Chow criou o *Measure for Measure* (Medida por Medida; um vestido feito com fitas métricas), em parte, como um pronunciamento sobre a pressão que ela sentia de estar na medida certa (*to measure up*)¹⁰. Depois de terminar a faculdade, com um diploma em design de figurinos teatrais, ela começou a fazer arte, acreditando que trabalhos como esse são um meio de tornar imponderável as mulheres, ao lembrá-las que suas ansiedades, por não estarem na medida certa (*measuring up*), são situadas culturalmente. Embora ela nunca tivesse ouvido falar em Paco Rabanne, quando fez e exibiu seus trajes de cota de malha, pela primeira vez, a prática de Issey Miyake de ‘fazer coisas’ teve um grande impacto sobre ela. O trabalho dela já foi exibido em exposições de moda no Instituto do Traje, no museu do FIT e em exposições de arte, tais como: *Uncommon Threads*, *Pattern Language* e *Extreme Craft* (Ofício Extremo). Em 2000, ela recebeu o *Gen Art Award*, por seu *Red Zipper Dress* (Vestido de Zíper Vermelho), que foi então descrito pelo jornal *Women’s Wear Daily*, como “um vestido tomara-que-caia, listrado em vermelho e prata”. Equilibrada entre os mundos da arte e da moda, Cat Chow disse: “eu projeto arte [...] eu sou uma artista do design”.

Alguns designers da vanguarda, como Hussein Chalayan, têm explorado questões de

¹⁰NT. Ao utilizar a expressão *to measure up* a autora brinca com a ambiguidade do termo em inglês; um sentido está relacionado às medidas das proporções físicas; e o outro trata de mensurar as qualidades, quando uma pessoa é comparada com outras para verificar seu nível qualitativo, nesse aspecto, *to measure up* é estar no mesmo nível dos demais, em equivalência.

identidade, de política e do corpo, que também intrigam muitos artistas contemporâneos, e ele geralmente tem feito isso em desfiles de moda que se assemelham muito a performances artísticas. Muitos curadores de arte têm incluído o trabalho de Chalayan em suas exposições, com frequência na forma de vídeos. A galeria de arte *Tate Modern* também pagou para que as peças originais de um desfile fossem transportadas de um museu em Luxemburgo, para Londres. Um dos mais inovadores e conceituados designers ativos na atualidade, Chalayan tem expressado sua frustração com os mecanismos do sistema de moda, mas mesmo assim, repetidamente surpreende o mundo da moda, como fez em seu desfile *Animatronic* de 2006.

Rei Kawakubo da *Comme des Garçons*, que estudou filosofia na universidade, focando na estética e na questão da beleza, frequentemente trata o corpo vestido como uma escultura e tem trabalhado, intimamente, com inúmeros artistas [...] Cindy Sherman, em particular, criou alguns dos anúncios mais impressionantes da *Comme des Garçons* (CDG). As boutiques da CDG parecem galerias de arte e numa viagem recente à Londres, eu achei que a visita à loja de Kawakubo, no *Dover Street Market* (mercado da rua Dover), foi tão estimulante quanto uma visita a maioria dos museus ou galerias. Todavia, Kawakubo sempre insistiu que a moda é um negócio e não uma arte, e que ela é uma designer e não uma artista. Mas para mim, tanto o seu trabalho como suas colaborações parecem centrais em qualquer exposição de arte e moda. Ao ser questionada sobre “o que fica mais perto de seu coração, arte ou moda?”, Kawakubo respondeu, “a queda da barreira entre essas duas coisas”.

A Ideia da Moda

Algumas exposições de moda se tornaram mais conceituais e ousadas, em relação ao design da exposição. A curadora independente Judith Clark, disse que seu objetivo é “destacar a relevância das vestimentas históricas para os projetos contemporâneos através de mostras temáticas”. Clark, cuja galeria homônima em Londres foi cenário de várias exposições pequenas mas fascinantes, organizou uma exposição verdadeiramente extraordinária: *Malign Muses* (Musas Malignas), no *Mode Museum* (Museu de Moda) na Antuérpia. A exposição viajou em seguida para o *Victoria and Albert Museum*, onde foi intitulada *Spectres: When Fashion Turns Back* (Espectros: quando a moda retorna). Em ambos os locais, a exposição incluiu cerca de oitenta trajes, tanto contemporâneos como históricos, que eram justapostos, para mostrar “como os designers têm influenciado uns aos outros ao longo da história”. Como o crítico do jornal *The Independent* comentou, essa exposição ficou “muito distante das exposições de moda convencionais, que se fundamentam nas conexões entre celebridades

glamorasas”. Pelo contrário, ela delineou “o desenvolvimento das ideias e seu título fez referência às sombras fantasmagóricas que a história lança sobre o presente” (RUSHTON, 2005).

Embora a exposição estivesse bem informada, por um conjunto de ideias, explicitamente, acadêmicas sobre a história da moda, (Clark se aproximou das ideias que Caroline Evans explorou em seu livro, merecidamente aclamado, *Fashion at the Edge* (Moda no limite), a exposição, definitivamente, não foi como um livro aberto na parede¹¹. Arquiteta por formação, Clark reconheceu que as instalações de uma exposição devem ser tão importantes quanto seu conteúdo. Ou melhor, que os dois não podem ser separados, porque como Alan Wallach colocou, as exposições “contam histórias complexas *dentro de um espaço*”, através do “desenvolvimento cuidadosamente orquestrado de objetos, imagens e textos, que dão ao espectador a oportunidade de olhar, refletir e trabalhar significados” (HAXTHAUSEN, 2002, p. xvii).

Clark trabalhou junto com o artista Ruben Toledo e outros colaboradores, a fim de criar um design de exposição que fosse ao mesmo tempo estranho e agradável, tal qual um parque de diversões fantasmagórico ou um armário de curiosidades vitoriano. Por exemplo, para mostrar como os designers se focam de forma míope em um detalhe do passado, ignorando outros, o design da exposição utilizou uma série de olhos mágicos, com lentes de aumento, forçando os visitantes do museu a se focarem em detalhes particulares das roupas de época. Para mostrar que a moda frequentemente faz o que Benjamin chamou de ‘o salto de tigre no passado’, Clark projetou um enorme par de engrenagens intertravadas. À medida que giravam, elas juntavam, digamos, um vestido vitoriano original e uma releitura contemporânea de moda neovitoriana, demonstrando que o mundo dá voltas.

A exposição de Clark sofreu críticas bem variadas, de fato, algumas bastante hostis. Lou Taylor, por exemplo, argumentou que “as ideias e cenários dominaram as roupas”, que desse modo ficaram “banalizadas e marginalizadas”. Por exemplo, era muito difícil identificar os trajes que estavam girando, nas gigantescas rodas. De fato, até mesmo a escolha dos trajes foi feita ao final do processo de produção da exposição (TAYLOR, 2006, p.17). Mas eu achei que foi uma exibição que quebrou paradigmas, de maneira muito forte e bonita. Por mais importantes que sejam as legendas das peças, textos de parede e catálogos, em última análise, as exposições de museu são feitas para mostrar ao invés de escrever. Sendo um meio de

¹¹ NT. No original *a book on the wall*, a expressão é muito utilizada por historiadores e pelo ramo museológico, e está relacionada com a prática de transposição massiva de dados dos livros, para as paredes do museu, o que torna as exposições monótonas e maçantes.

comunicação intelectual, certas exposições podem soar menos como uma sequência de argumentos intelectuais e mais como ensaios, “sérias nas intenções, mas consideravelmente soltas na forma [...] não eruditas, conforme os padrões acadêmicos alemães, mas apenas estimulantes, deixando as ideias serem adivinhadas, ao invés de expressá-las diretamente” (HAXTHAUSEN, 2002, p. xix). Algumas exposições podem até ser parecidas com poemas ou filmes, nostálgicas e inspiradoras, mesmo quando não são totalmente compreendidas. Afinal, o público base das exposições de moda reúne aqueles indivíduos para os quais moda é um campo criativo. Exposições tão diferentes quanto, *Malign Muses/Spectres* e *Schiaparelli*, demonstram que as melhores exposições de moda não são mais meras exposições de roupas bonitas. Elas são ao mesmo tempo bonitas e inteligentes.

REFERÊNCIAS

- BICKERS, Patrícia; WILSON, Andrew. **Talking art:** interviews with artists since 1976. Art Monthly Ridinghouse, 2007.
- BREWARD, Christopher. Shock of the Frock. **The Guardian**. 18 out. 2003.
- HAXTHAUSEN, Charles (org.). **The Two Art Histories:** The Museum and the University. Williamstown, MA.: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002.
- HEARTNEY, Eleanor. 20th-Century Threads. **Art in America**, set.1997.
- LA HAYE, Amy de. Travellers Boots, Body-Moulding, Rubber Fetish Clothes: Making Histories of Sub-Cultures. In: KAVANAGH, Gaynor. (ed.) **Making History in Museums**. London and New York: Leicester University Press, 1996.
- RUSHTON, Susie. Fashion and Style: Been There, Worn That. **The Independent**. 10 fev. 2005.
- TAYLOR, Lou. Doing the Laundry? A reassessment of object-based dress history. **Fashion Theory:** The Journal of Dress, Body & Culture. Methodology issue, 2:4, 1998.
- TAYLOR, Lou. Review of "Spectres: When Fashion Turns Back." **The Art Book**, 13:1. fev. 2006.
- WILSON, Elizabeth. Review of Understanding Fashion History by Valerie Cumming. **Fashion Theory**,10:3, set. 2006.