

Diálogos entre Arte e Moda: os anos sessenta

Patricia Sant'Anna¹

Resumo: A presente proposta de comunicação pretende fazer uma primeira avaliação sobre os diálogos travados entre arte e moda nos anos sessenta no Brasil, para tanto, primeiro elaboraremos um olhar panorâmico sobre as principais trocas estabelecidas entre arte e moda durante o século XX em âmbito internacional e nacional, e depois apontaremos as manifestações mais expressivas da década de sessenta e seu diálogo – direto e indireto – com a coleção Rhodia (MASP). As vestes que compõem este acervo são frutos de um processo criativo que gera novas possibilidades referenciais tanto na moda quanto na arte no Brasil dos anos sessenta.

Palavras-chave: arte e moda – arte anos 60 – moda anos 60.

Patricia Sant'Anna (mini-currículo)

Doutoranda em História da Arte (IFCH/UNICAMP/FAPESP); Mestre em Antropologia (IFCH/UNICAMP/CNPq); Especialista em Museologia (MAE/USP/Fundação Vitae); e Bacharel em Ciências Sociais (IFCH/UNICAMP). Participou do Programa de Formação de Quadros do CEBRAP (CAPES/CEBRAP). Possui larga experiência em docência em cursos de Moda e Artes Plásticas, já tendo exercido na Unicamp (Programa de Estágio Docente), Instituto Europeo di Design, SENAI Vestuário-SP, IBModa, entre outras instituições. Atualmente dedica-se integralmente a pesquisa de doutoramento sobre a Coleção Rhodia do MASP.

¹ Doutoranda em História da Arte no IFCH-UNICAMP (bolsista FAPESP) com a pesquisa *Coleção Rhodia do Masp: um estudo sobre o Design do Vestuário (1959-1972)*.

Diálogos entre Arte e Moda: os anos sessenta

Segundo Florence Müller (2000) há uma série de ações e movimentos que demonstram o interesse recíproco entre arte e moda. Dentro desse espectro, o vestuário pode ser colocado como suporte dos mais variados questionamentos, indo tanto da arte para a moda quanto no sentido contrário. As vestes podem tanto apresentar expressões sobre o repensar da vida quanto rever os preceitos da moda, isto é, “*criar sinergias arte-moda para imprimir alma à indústria*” (MÜLLER, 2000: 04). Seja qual for a direção do fluxo, o vestuário é utilizado como suporte de produção plástica que se utiliza desse ínterim como forma de aproximar-se rapidamente do público. Esse trânsito de questionamentos acaba por modificar o lugar onde alocamos a arte e a moda em nossa compreensão:

“O vestuário, uma verdadeira carteira de identidade social, fora do seu contexto cotidiano é tudo menos anódino ou inocente” (...) “*Segundo as épocas e seu intérprete – artista ou estilista –, será tanto a expressão de uma ideologia quanto a crítica de uma sociedade*” (MÜLLER, 2000:04).

Desta maneira, ao longo do século XX, inúmeros artistas utilizam-se da indumentária como meio de empreender e cultivar a sua capacidade provocadora.

Arte e moda

Alice Mackrell (2005) indica que os elos entre arte e moda podem ser identificados desde o início da Renascença, isto é, desde o nascimento da moda². Por exemplo, artistas renascentistas como Antonio Pisano, dito Pisanello (c1395-c1455), desenvolveram, além de pinturas, modelos de vestuário e desenharam padrões têxteis ou de bordados para as vestes usadas nas cortes das cidades renascentistas italianas. Já no século XX, segundo esta autora, Paul Poiret (1879-1944) foi um dos primeiros designers de moda a usar a colaboração – consciente – de artistas da arte de vanguarda, isto porque as experiências destes traziam uma nova visualidade. Poiret utilizou-se justamente dessa força hostil e chocante da arte moderna. Não só usou artistas como Raoul Dufy (1877-1953) para o desenvolvimento de design têxtil, como ele próprio vestiu um manequim para ser fotografado por Man Ray (1890-1976) e usado na capa de 15 de julho de 1925 no *La Révolution Surréaliste*. Porém, devemos nos lembrar que em Paris a moda é um sólido negócio e que a inserção de algo tão radical quanto as linguagens de vanguarda não foi um ação tão inovadora assim, pois segundo Brandstätter (2000), Poiret só se 'arrisca' nesta empreitada após conhecer – e sofrer o impacto – de ver as experiências entre arte e moda feitas pela Secessão Vienense. Pois, Poiret assumidamente inspirou-se nas criações de moda de Klimt, Flöge e da Wiener Werkstätte, às quais conheceu em viagem de visita a ateliês e butiques vienenses. Logo após essa viagem, lança em 1911 a École Martine, uma maison de artes decorativas, e para a fundação desta uniu-se ao pintor *fauve* (e, posteriormente, designer têxtil) Dufy na produção de

² Ver sobre o processo de conformação da moda na virada da Idade Média para o Renascimento em LIPOVETSKY (1989).

têxteis. E esta pequena indústria, em muitos aspectos artesanal, recebeu o nome de *Petit Usine*³. Esta iniciativa de Poiret foi depois seguida por diversos estilistas que atuavam em Paris, como Elsa Schiaparelli e Coco Chanel. Porém, como podemos notar, na dita 'capital da moda', o risco é calculado, pois, se a moda e a arte se retroalimentam, isto é, de tempos em tempos a moda emprega artistas de vanguarda (nos mais variados pontos do processo produtivo), o faz por necessidade desse diálogo, pois a moda deve vincular-se à idéia de novidade e nada mais novo do que as artes de vanguarda. Esse diálogo é mais radical, quanto mais longe se está de um local arduamente vigiado por críticos institucionalizados.

Por isso, percebemos que a indumentária compreendida como meio de empreender e cultivar a capacidade provocadora e mesmo teórica⁴ da estética do cotidiano tem uma experiência muito mais radical e antiga no ambiente de Viena. Gustav Klimt (1862-1918) inicia em 1906, junto a Emilie Flöge (1874-1952), uma série de desenhos para roupas⁵, jóias e padronagens têxteis para a butique desta⁶. São vestidos de modelagem e cortes simples conferindo toda a importância das peças aos grafismos abstratos contrastantes de suas estampas e padronagens. Flöge não só produzia e vendia em sua elegante butique vienense as criações de Klimt, como usava essas novas propostas de vestuário⁷. Também poderíamos citar os experimentos *objetos têxteis simultâneos* de Sonia Delaunay (1885-1979) e a abertura em 1918 de sua maison em Madri e posteriormente em Paris, como mais um exemplo de experimentações que provém de outro panorama artístico para serem consumidos posteriormente pela moda parisiense.

Nem sempre a idéia de novidade está contida na proposta de vestuário, às vezes ela provém mais da forma como essa é promovida sócio-culturalmente (publicidade) que propriamente no corpo do vestuário. Man Ray e seus ensaios fotográficos surrealistas são vistos pelo universo do jornalismo de moda como uma possibilidade de experiência visual que coincide com o que há de mais característico no sistema da moda: a promoção da novidade⁸. Dentre os artistas de vanguarda temos também Marcel Duchamp (187-1968) e uma série de obras em que trabalha com temáticas

³ *Petit Usine* foi uma pequena indústria de têxteis exclusivos elaborados por Paul Poiret e Raoul Dufy. Essa experiência, apesar de bastante promissora, foi curta, pois, o industrial da área têxtil Bianchini, percebendo o talento de Dufy, contrata-o para sua empresa lhe dando "*meios industriais mais dignos*" (MÜLLER, 2000:05)

⁴ Na virada do século XIX para o XX, por exemplo, o movimento *Arts and Crafts*, na Inglaterra, reunia teóricos e artistas em torno de John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896). Estes são notáveis críticos da mecanização industrial e da produção em massa e levam em alta consideração o trabalho artesanal. O *Arts and Crafts* lança-se à recriação das artes manuais em plena era industrial, produzindo tecidos tingidos e estampados à mão, móveis, livros etc. Dentro deste movimento, podemos destacar o arquiteto e designer Arthur H. Mackmurdo (1851-1942), sua produção ligada ao designer têxtil é de suma importância para a história do design (PEVSNER, 1995).

⁵ Os vestidos projetados por Klimt são *reformistas*, isto é, rompem com o uso do espartilho e conseqüentemente com a silhueta em 's' do início do século XX, desta maneira, são importantes transformadores da silhueta feminina no período (BRANDSTÄTTER, 2000).

⁶ Estes objetos são elaborados pela Wiener Werkstätte, braço de design da Secessão Vienense (BRANDSTÄTTER, 2000).

⁷ O vestuário é também usado pelo próprio Klimt como maneira de expressar seus posicionamentos diferentes e próprios no cotidiano, não raro utiliza uma roupa de trabalho bastante original e que se tornou notável em seu contexto, trata-se de uma grande túnica azul marinho, que lhe permitia uma movimentação bastante liberta (BRANDSTÄTTER, 2000).

⁸ As fotografias de moda de Man Ray são publicadas tanto em revistas reconhecidamente de moda como a *Vogue* e *Haper's Bazaar* quanto na publicação surrealista *La Revolucion Surrealiste*.

ligadas ao universo da moda/vestuário como os desenhos *Cimitière des Uniformes e Livrées (Nº 1)* de 1913, onde podemos perceber uma indubitável semelhança e inspiração nos catálogos de venda de moda do começo do século XX. Ou sua célebre *Rrose Sélavy* onde Duchamp apresenta uma exploração da feminilidade através da expressão do rosto, das mãos e da construção de uma aparência que traz os elementos lidos então como característicos do vestuário feminino em fotografia tirada por Man Ray⁹.

O vestuário-moda vislumbra o universo da arte como meio de quebrar com a rigidez dos suportes tradicionais e subverter a conceituação de vestuário, ao mesmo tempo em que também subverte as definições da arte. Como exemplo podemos citar Elsa Schiaparelli (1890-1973) com suas suéteres e casacos *trompe-l'oeil* (imitando tatuagens de marinheiros ou o esqueleto humano como se a pessoa que usasse estivesse em um raio-x) e sua chapelaria surpreendente (com sapatos dando forma a chapéus), contava com a participação de seus amigos artistas como colaboradores em seus processos criativos. Estes colocavam as idéias surrealistas em ação em seu ateliê de moda.

Dentre essas novas experiências há também a tentativa de se confeccionar um vestuário que seja moderno, rompendo com os padrões vigentes até então. Este foi um desafio que Giacomo Balla (1871-1958) se propôs a enfrentar em 1914. Em seu manifesto *Le Vêtement masculin futuriste* propõe uma nova vestimenta masculina:

(...) “Nós devemos destruir a vestimenta tradicional, epidérmica sem cor, funerária, decadente, chata e doente. Nos materiais abolir: o desbotado, o bonitinho, caprichosas cores neutras, desenhos com listras, xadrez ou bolinhas. O corte e o feitiço. Abolição da simetria das linhas estáticas, punhos uniformes, lapelas, mau corte etc... Pôr um ponto final de uma vez por todas nestas exumadas vestimentas de hipócrita aparência de luto. As ruas apinhadas, reuniões, teatros, cafés têm uma atmosfera de funeral porque as roupas refletem o miserável e grosseiro humor dos tradicionalistas de hoje. (...) Nós queremos confortáveis e práticas roupas Futuristas, Dinâmicas, Agressivas, Espantosas, Desejadas, Violentas, voadoras (sugerindo o vôo, alçar, correr), Fosforescentes, decoradas com lâmpadas elétricas...” (Giacomo BALLA apud GERCHMAN, 1975)

Mistura-se uma exaltação pelo progresso com o desejo por um engajamento de uma arte-ação, tentando mudar o homem e o mundo através dessa estratégia artística. Balla traduz em tecidos os elementos de síntese estudados na pintura como a linha-velocidade, as formas barulho e os ritmos cromáticos. Ele – Balla – anda pelas ruas com vestuários quadriculados, gravatas em materiais insólitos como plástico, papelão ou madeira, enfeitadas com lâmpadas que eram acionadas nos momentos *eletrizantes da conversação*. Contra a moda pasteurizada burguesa, o futurismo irrompe com um vestuário que reposicione o indivíduo no espaço urbano. As idéias futuristas de Balla encorajam uma série de artistas – entre eles Thayaht (1893-1959)¹⁰ – a montar a *Casa D’Arte*, local onde desenvolviam objetos, projetos de decoração de interiores e vestuários (GERCHMAN, 1975). A proposta desta *Casa*, no que concerne ao vestuário, era criar uma nova visualidade/aparência para

⁹ Marcel Duchamp e seus amigos surrealistas sempre utilizam a temática do vestuário ou da moda como indícios de seus questionamentos artísticos, como mostra a exposição Surrealista de 1938 em Paris quando vestem manequins de vitrine. Na década seguinte sua obra *O Grande Vidro* é utilizada na capa da revista *Vogue* (julho de 1945).

¹⁰ Ernesto Michahelles, dito Thayaht, em 1919, concebe a *Tuta*, macacão funcional e elegante que pode ser usado a qualquer tempo. Este artista colaborou com Madeleine Vionnet (1876-1975) de 1921 a 25.

as pessoas que vivem no mundo moderno. Este também é o desafio enfrentado pelos alunos e mestres da Bauhaus, já que a preocupação constante no ateliê de têxtil e de vestuário dessa escola era a procura por um indumento utópico universal (PEVSNER, 1995)¹¹. Os grupos de artistas-designers citados acima defendem uma roupa que exprima os ideais de suas vidas. Estas propostas de vestuário similares procuravam, a partir de uma reflexão teórica e técnica, contestar a dominação da alta-costura parisiense, considerada por esses como fútil e elitista.

A então recém-nascida União Soviética surge também com novidades, principalmente advindas do ambiente das *VCHUTEMAS* (Escolas de Estudos de Arte Altamente Técnicos) e seus *Ateliês do Vestuário Moderno*, fundados por Nadejda Lamanova (1861-1941)¹². Kasimir Malevitch (1878-1935) projeta figurinos suprematistas e Alexander Rodchenko (1891-1956), assim como László Moholy-Nagy (c1895-1946) usam macacão ('macacão produtivista'). Em 1921, Rodchenko, Varvara Stepanova (1894-1958), Liubov Popova (1889-1924), Alexandre Vesnine (1883-1959) e Alexandra Exter (1881-1949) declaram que estão abandonando a arte tradicional (leia-se pintura de cavalete) para dedicarem-se a *arte produtivista* que inclui design têxtil e do vestuário. Os ateliês visavam à transformação do modo de vestir, pois tinham como meta criar forma para uma nova maneira de viver: o comunismo. Um vestuário que – mesmo que utopicamente – fosse fora do universo capitalista da moda.

Mesmo que os mais destacados diálogos entre *arte-moda*, como podemos perceber, partam de artistas que procuraram entender as vestes como uma maneira de repensar o posicionamento do homem na sociedade, isto não impediu que a própria indústria têxtil e do vestuário cortejasse artistas, pois o empresariado compreende os mesmos como detentores de possíveis meios de impregnar os produtos industriais com algum teor de novidade. Portanto, nos parece correto afirmar que alguns artistas tratam o vestuário como uma maneira de operar uma massificação da arte, usando uma linguagem industrial, como fizeram os artistas Klimt e Dufy, enquanto outros encaram o vestuário como uma possibilidade – e porque não instrumento – de transformação da sociedade (via um pensamento artístico), como Moholy-Nagy, Rodchenko e Stepanova. Há também os artistas que olham o vestuário como uma possibilidade de discussão sobre temáticas ligadas tanto ao corpo quanto à sociedade e mesmo sobre os limites entre os dois, como Balla, Duchamp e seus companheiros surrealistas e dadaístas. Por outro lado, temos os estilistas/confecionistas que se apropriam de linguagens e/ou temáticas artísticas para a produção de vestuário-moda como vimos em Emilie Flöge, Poiret e Schiaparelli. Apresentamos aqui os diálogos entre arte e moda da

¹¹ László Moholy-Nagy era o responsável pelo ateliê têxtil da Bauhaus e passa a usar macacão, uma peça não-usual até então, a partir de 1923, como tentativa de colocar em prática uma nova possibilidade do vestir para o mundo moderno. A idéia de estandarização do vestuário proposta pelo artista dá tão certo que ele fecha acordo com a *Polytextil* e recebe uma encomenda de Jean Patou, *maison* parisiense de grande prestígio, na primeira metade do século XX.

¹² Essa anteriormente foi uma grande costureira da aristocracia russa que após a revolução juntou-se aos artistas e designers da revolução e se dedicou a reformar o vestuário na URSS.

primeira metade do século XX, percebemos como esses já assumiam um diálogo franco sobre o desafio de repensar as novas definições – e expressões – entre arte, design, moda e o vestir.

A década de sessenta – Moda e Arte

A moda nos anos sessenta provém de um cenário onde o prêt-à-porter é uma realidade já consolidada desde a década anterior. A roupa funcional já não é algo do universo experimental, mas faz parte do dia-a-dia de qualquer um na paisagem urbana. Os artistas agora se apropriam do vestuário como uma extensão de suas questões em três dimensões e em movimento. Como quando Lucio Fontana (1899-1968) – em conjunto com Bruna Bini – utiliza o vestuário como suporte da expressão de seu *manifesto espacial*, ‘abrigoando’ suas telas rasgadas em vestidos. Estes representam os questionamentos sobre a fronteira entre o indivíduo e a sociedade, entre o dentro e o fora, entre estar protegido pela veste ou estar nu. Bruna Bini, além desta parceria, promove no ano de 1961 um desfile de roupas-de-artista¹³ em sua maison em Milão.

No cenário artístico da década de sessenta destacamos as experiências que centraram esforços sobre o corpo e que acabam por trazer questionamentos resolvidos plasticamente em *Body-Art*, performances e em arte vestível (ou roupa-de-artista). No caso de performance e mesmo de arte-vestível podemos destacar a performance de Jeanne Claude (1935) e Christo (1935) intitulada *Vestido de Casamento* (1967), esta demonstra não só a constante temática do casal em cobrir objetos e monumentos com tecidos criando uma ‘roupa’ que lhes transforma a silhueta – como todo vestuário faz –, como também evoca a um mesmo tempo tanto o peso do casamento quanto a liberdade das roupas sumárias dos anos sessenta.

Os artistas da *Optical Art* como Getulio Alviani (1939) e Bridget Riley (1931) encontram, na aplicação dos efeitos óticos sobre as roupas, uma possibilidade de ampliar ainda mais os efeitos através do movimento corporal, captando uma outra experiência visual, pois, os tecidos vestidos e em movimento produzem uma constante metamorfose na aparência apresentando múltiplas composições cromáticas e lineares. A *Op Art* será prontamente consumida pela moda como podemos perceber na invasão da abstração desde 1965 nas revistas de moda – misturando a tendência gráfica com a de moda –, os vestidos geométricos de Pierre Cardin (1922) e os vestidos cortados em losangos de Louis Féraud (1920-1999).

O design da supracitada década encara uma série de problemáticas ligadas à tecnologia e à maneira de aplicá-la em um processo criativo que lhe dê uma atividade significativa. Estes esforços são no sentido de tornar o design mais próximo às necessidades sociais. No caso do vestuário, é importante destacar que é nesta década que muitos elementos da sociedade industrial e sua tecnologia são consolidados, como o uso dos fios sintéticos e a moda jovem, como um dos mais

¹³ Henry Van de Velde – sob influência do movimento *Arts and Crafts* e de William Morris – cunha o termo *Künstlerkleid* para definir algo como ‘roupa-de-artista’ (MÜLLER, 2000).

importantes expoentes – tanto criativa quanto quantitativa – na produção confeccionista da Europa e da América. As formas dos vestuários foram inovadas constantemente durante toda a década, devido tanto ao diálogo com a arte quanto com a tecnologia¹⁴. Novos comportamentos sócio-culturais se mesclavam a esses ingredientes e a moda tornou-se definitivamente um veículo de expressão dos pensamentos das pessoas.

A bibliografia tradicional de história do vestuário (BOUCHER, 1996; LAVER, 1989; e MENDES, HAYE, 2003) apresenta essa década como um momento de ruptura nos parâmetros da moda e consonância com a arte do período. Por exemplo, Yves Saint-Laurent (1936) cria em 1966, em sintonia com a arte contemporânea a *coleção Pop*. Neste mesmo ano Paco Rabanne (1934) organiza seu primeiro desfile com manequins negras, dançando descalças ao som de *Marteau sans Maître* de Pierre Boulez (1925). Ainda nesta década Rabanne cria os vestidos em malha de alumínio com clara inspiração nos móveis de Julio Le Parc (1928). As inovações artísticas entram no universo da moda, não mais apresentando novas formas de vestir, mas justificando-as através de um discurso que casa com a idéia de modernidade.

As novas tecnologias também são consumidas como um elemento de ‘ser moderno’ e, sobretudo, com o apelo da ‘era espacial’, pois, desde 1957 quando o *Sputnik I* foi colocado em órbita, as viagens espaciais povoaram o imaginário das pessoas. A viagem espacial significava a libertação das leis da gravidade que condenavam o homem a permanecer inexoravelmente preso à Terra. Adentra, no universo da moda, materiais que trazem em si uma sustentabilidade, dando a impressão que não obedecem à gravidade, são eles metalizados, vestidos tubo estruturados, tecidos encorpados, emborrachados, metais, ilhoses, zíperes etc. elementos identificados como futurísticos¹⁵, como exemplo, os primeiros modelos da Pucci inspirados na aerodinâmica e trajes esportivos.

Em contraponto a esse movimento de total fascínio pela tecnologia, temos o surgimento do movimento hippie, que tinha aversão aos materiais tecnológicos e preferência assumida por materiais naturais e buscam inspiração em roupas já descartadas pela lógica do capitalismo (modas antigas, vestuário de segunda mão), bem como em vestuários originalmente não ocidentais (o oriente, em especial, a Índia e o Marrocos). Portanto, não é forçoso colocar que os anos sessenta pairaram sob uma tensão entre referências ora à tecnologia de ponta, ora à arte ingênua (LAVER, 1989, SEELING, 2000, BREWARD, 2003, MENDES e HAYE, 2003).

No Brasil a moda e a arte também estavam passando por um momento de produção incessante. Já nos anos cinquenta o diálogo franco entre arte e moda tem como destaque Flávio de

¹⁴ Isto se refere tanto as novas tecnologias têxteis, novos materiais etc., quando ao imaginário sobre a tecnologia e seu poder transformador, isto porque essas idéias eram alimentadas vorazmente pela competição espacial entre EUA e URSS.

¹⁵ Os filmes de ficção científica são grandes referências, por exemplo, **Barbarella** (1967), de Roger Vadim, que tornou Jane Fonda um símbolo sexual em suas roupas mínimas metalizadas e de placas feitas por Paco Rabanne tornaram-se um modelo.

Carvalho (1899-1973) que, em meio a uma série de artigos publicados no Diário de São Paulo intitulados *A Moda e o Novo Homem*, dentro da série *Casa, Homem e Paisagem* publicados em 1956, desfila pelas ruas de São Paulo em seu *New Look Tropical*. Essa vestimenta-manifesto é composta de um saiote plissado, uma blusa larga com aberturas laterais, meia arrastão e sandálias de couro (a base da idéia de construção dessas vestes é a circulação de ar sobre o corpo). A caminhada-desfile-performance de Flávio de Carvalho, em seu traje pensado a partir das necessidades e conjecturas culturais do Brasil, é um manifesto para a transformação da silhueta masculina no país, bem como coloca a moda como *locus* de campo artístico (TOLEDO, 1994).

Nos anos sessenta, em terras brasileiras, temos alguns expoentes que trabalham com a idéia de obras de arte vestível: Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e Rubens Gerchman (1942). Oiticica propõem obras que constituem uma experiência vivencial da obra de arte, isto é, ela – a obra – captura e é capturada pelo espectador, ele não mais é um ente passivo, mas ativo da constituição da obra. Criando uma nova possibilidade de como o ser humano e uma obra de arte podem integrar-se. O artista ambiciona, com a invenção dos parangolés, alargar sua arte para algo ambiental. Arte ambiental esta que só é completa na ação corporal direta do espectador com a obra, que também se deve à descoberta que o artista faz da dança, especialmente do samba. Apenas através do intercâmbio entre artefato artístico, espectador e oscilação corporal do que veste é possível instalar e vivenciar a obra. Desta maneira, os parangolés vivem e só existem no corpo do outro e em conjunto aos seus movimentos (FAVARETTO, 1992).

Lygia Clark, durante a mesma década, traz-nos roupas-de-artista que transformam e tocam as sensações individuais tornando-as pontos de partida do pensamento sobre a percepção artística. São obras dedicadas ao sensorial a respeito do corpo, que visam alargar a percepção, retomar lembranças e gerar distintos sentimentos. Neles, a ação da artista é de propositor ou canalizador de conhecimentos e vivências. Por exemplo, em *Luvas Sensoriais* (1968) dá-se a redescoberta do tato por meio de bolas de diferentes tamanhos, pesos e texturas e em *O Eu e o Tu: Série Roupas-Corpo-Roupa* (1967), um par de pessoas veste trajes confeccionados por Clark e cujo forro comporta materiais diferentes e múltiplos. Fendas na vestimenta dão acesso a um privilégio exclusivo de tocar o outro, porém, transformando e trazendo a sensação tátil feminina ao homem e à mulher uma sensação masculina (MILLIET, 1992).

Gerchman faz uma extensa pesquisa sobre moda e arte, estudo que é fruto da elaboração de uma série de obras intituladas *Casas Abrigos*¹⁶. Estas eram objetos artísticos compostos por grandes armações estruturais cobertas por tecidos, vime etc. e que se completavam a partir do uso das mesmas, isto é, são obras que só existiam quando eram vestidas, vivenciadas sobre o corpo. Sua

¹⁶ Suas '*Casas Abrigo*' foram expostas em 1967 na Bienal Internacional de São Paulo, em 1968 na exposição *Fashion Poetry Event*, realizada em Nova York e no mesmo ano na Universidade de Cuiabá (MT).

obra tinha interesse pelas experiências sensoriais que os dois artistas anteriores exploraram, segundo o próprio Gerchman, não só assume a influência destes, como era parte do debate travado pelos três sobre tirar o espectador da inércia para que começasse a usufruir e entrasse na obra de arte (MAGALHÃES, 2006).

Ao pesquisar a coleção Rhodia do MASP, a temática arte-moda se faz imprescindível para uma maior e melhor compreensão dos objetos. Para tanto, é indispensável inventariarmos os sentidos da arte quando considerado tanto como obra que desafia e investe em novas possibilidades sensíveis, quanto enquanto produto de consumo, assim como devemos nos indagar sobre o estatuto da arte após as intervenções vanguardistas e as novas técnicas. Pois, ao discutir o percurso desses objetos adentramos tanto na estrutura de consumo (quando eles disseminam modas e comportamentos) quanto nas artes, pois são artefatos impregnados com generalizações da arte, multiplicados continuamente através dos meios de comunicação. Este cenário do diálogo entre arte e moda (internacional e nacional) não era estranho aos criadores das coleções Rhodia, bem como não era ignorado por Livio Rangan (que capitaneava os projetos da Rhodia). A busca por referências criativas tanto nas capitais da moda (Paris, Milão, Londres e Nova Iorque) quanto na produção artística contemporânea, era um meio constante do processo criativo das coleções. Enfim, são objetos que desafiam como expressões de arte contemporânea, ao mesmo tempo em que são manifestações do design de vestuário.

Bibliografia

- BOUCHER, François. **Histoire du costume en Occident: des origines à nos jours**. Paris: Flammarion, 1996.
- BRANDSTÄTTER, Christian. **Klimt & a Moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BREWART, Christopher. **Fashion**. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- BREWART, Christopher, GILBERT, David, LISTER, Jenny. **Swinging Sixties**. London: Victoria & Albert Museum. London: V&A Publications, 2006 [catálogo de exposição].
- BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no Século XX: modernidade e Globalização**. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1992.
- FERREIRA, Glória, COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- GERCHMAN, Rubens. **A roupa dentro do corpo**. In *Malasartes*. Rio de Janeiro, n.º 01, Set/Out/Nov, 1975, p.20-23.
- LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MACKRELL, Alice. **Art and Fashion**. The Impact of Art on Fashion and Fashion on Art. London: Chrysalis Book Group, 2005.
- MAGALHÃES, Fábio. **Rubens Gerchman**. São Paulo: Lazuli Editora, 2006.
- MENDES, Valerie, HAYE, Amy de la. **A moda do século XX**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark: obra trajeto**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1992.
- MÜLLER, Florence. **Arte & Moda**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do Desenho Moderno: de William Morris a Walter Gropius**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- SEELING, Charlotte. **Moda: o século dos estilistas (1900-2000)**. Colonia: Könemann, 2000.
- SOUZA, Gilda de Mello e. **O Espírito das Roupas**. A moda no século dezenove. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TOLEDO, J. **Flávio de Carvalho: o comedor de emoções**. Campinas: Editora da Unicamp/Brasiliense, 1994.
- YAPP, Nick. **Getty Images: 1960s**. Decades of the 20th Century. London: Getty Images/Könemann, 1998.