

3 Tecidos modernistas, artefatos artísticos, documentos históricos

As estratégias envolvidas nas exposições dos designs de têxteis das vanguardas modernistas¹, em sua grande parte, em consequência de suas diretrizes metodológicas que partem de uma metodologia formalista da “pura-visualidade” (Argan: 1994: 34) são pautados em uma visão de arte transcendente, em procedimentos “estéticos”² que procuram revelar momentos heroicos e de transgressão dos designers-artistas ligados às vanguardas ao ultrapassarem as fronteiras convencionais da arte, assumindo novos suportes, neste caso o suporte têxtil. O termo “estético” foi introduzido para explicar e estruturar essas experiências, “muito variada em qualidade para serem subsumidas aos termos “belo” e “sublime”, muito rica em significados para serem descritas como “mero gosto” (Shusterman, 1998: 39).

Na concepção formalista, de acordo com Argan (1994: 34), as formas têm, de certo modo, um conteúdo significativo próprio, que não é da mesma natureza dos temas históricos e religiosos que de vez em quando comunicam e como a representação destes temas não é puramente descritiva ou ilustrativa, mas universalizada ou idealizada, é precisamente o valor universal ou ideal dos sinais que universaliza ou idealiza a figuração.

[...] o sistema dos sinais representativos não só se desenvolve tendo em conta os sistemas representativos de outros artistas (incluindo os antigos), mas também que existem certas afinidades entre os sistemas de sinais representativos usados pelos artistas da mesma época e do mesmo âmbito cultural. Wölfflin procurou reduzir os sistemas de sinais representativos a algumas categorias fundamentais: linear e pictórico; superfície e profundidade; forma fechada e forma aberta; multiplicidade e unidade; clareza e não-clareza. [...] nesta série de opostos Wölfflin pretende representar aquilo que considera os dois grandes rumos da arte: a representação e a expressão, o clássico e o não clássico, a arte do mundo mediterrânico e a arte do mundo nórdico. De um lado está a representação, que implica a distinção, mas

¹ Como foi observado anteriormente, são as exposições destes designs onde o grande público tem tomado conhecimento desta produção. Sobre o termo modernismo, Argan (1992) o empregou de modo resumido e de forma genérica para as correntes artísticas que, na última década do século XIX e a primeira do século XX, propuseram não só interpretar, mas defender e até mesmo incorporar o esforço progressista, econômico-tecnológico da civilização industrial.

² Aqui nos referimos à noção Kantiana de juízo estético que ajudaram a formar e a justificar o formalismo moderno (Shusterman, 1998: 34). O conjunto desse pensamento, denominada hoje de estética kantiana, surgiu no século XVIII como parte do processo de diferenciação das esferas culturais (a ciência, a práxis e a arte) que também deu origem ao conceito moderno de arte enquanto prática restrita às belas artes. Se o conceito de “estética” não existia antes da arte se estabelecer na modernidade como uma prática distinta, então a experiência estética deriva deste processo de diferenciação, sem ter existido sem ele e do qual continua dependente, (Shusterman, 1998, p. 38).

também o paralelismo e o equilíbrio entre aquilo que é representado e aquele que representa, entre o mundo como objeto e o homem como sujeito; no outro está a indistinção e depois a identificação do dinamismo da vida com o dinamismo do cosmos” (Argan, 1934: 35).

Para Shusterman (1998: 40) os teóricos fundadores da estética não deram simplesmente um nome novo às experiências familiares que existiam de maneira invariável desde a aurora da humanidade. Segundo sua convicção, a experiência estética não constitui uma classe ontológica nem uma espécie natural que possui uma essência permanente. Ao qualificar de “estéticas” a experiências do belo e do sublime e o juízo do gosto e ao definir o sentido dessa qualificação, os teóricos tentaram também desenvolver e reformar essas experiências em determinadas direções. Shusterman, também salienta, que não é de se surpreender que a maioria dos filósofos investiram no processo de construção e de orientação da experiência estética no sentido de uma maior racionalização e uma maior espiritualização. Segundo ele uma das formas para efetuar isso foi “afastá-la da materialidade, da beleza natural, confiando seu futuro à prática das belas-artes, cuja criação racional e intencional de objetos não pode ser questionada e cujo potencial espiritual tem sido confirmado por séculos de arte religiosa” (1998: 40).

Fazendo abstração das condições sociais da produção, da circulação e do consumo da obra de arte, como se a história autônoma dos estilos, em sua forma pura, tivesse lugar numa espécie de vazio social, a crítica formalista acaba por subordinar-se totalmente, na escolha de seus objetos e de seus métodos, às convenções e às conveniências sociais do trato fino e do bom gosto que definem a relação autenticamente cultivada com a obra de arte e o mesmo procedimento são utilizados também nas exposições sobre design. Para Bourdieu, desta forma, tal crítica suspeita com arrogância de qualquer pesquisa que ponha em risco de algum modo o ideal da contemplação desinteressada: primeiro, “porque uma pesquisa deste tipo recusa-se a dissociar a análise das estruturas internas da obra da análise das funções que ela cumpre em favor dos grupos que a produzem, a difundem e a consomem; segundo, porque tal pesquisa aplica à obra um olhar redutor capaz de lembrar as funções interessadas da contemplação desinteressada” (2005: 278). Ao ignorar o modo de produção de que é produto, *o modus operandi*, a crítica formalista posiciona seus alicerces na universalização e na eternização de um modo de recepção “puro”, que a exemplo do modo de produção homólogo é produto histórico de um tipo específico de condições sociais.

Em sua crítica sobre as exposições de objetos históricos, estruturadas em procedimentos pensados pela crítica formalista, Meneses (1994: 10) é da opinião de que a formulação empregada no tratamento dado a esses objetos pelos museus é altamente problemática, tem suas origens no período renascentista, mas é por excelência a visão iluminista, “que, na sociedade de consumo, como fruto já temporão, vai desembocar na estetização do social e na transformação da História em espetáculo”. De outra forma, para ele, se os procedimentos deixam de lado traços definidores de funções de evocação e celebração que esses museus continuam a desempenhar, também marginaliza a questão da *produção do conhecimento*. “A memória, igualmente, ficou reduzida a um instrumento de enculturação de paradigmas *a priori* definidos e que circulam em vetores sensoriais”.

As tarefas dos museus, na visão de Ulpiano Bezerra de Meneses, não devem estar atreladas somente ao universo do conhecimento, mas também à fruição estética, ao lúdico, ao afetivo, ao devaneio, ao sonho, à mística da comunicação e da comunhão, à curiosidade, à necessidade de mera informação e assim por diante. “Mas se não tiverem como referência o conhecimento, tratar-se-á de mera doutrinação” (Meneses, 1994: 10). No caso das exposições dos designs de tecidos das vanguardas, pelos seus procedimentos, fica clara a primazia do objeto artístico em oposição ao objeto histórico. Portanto, estas mostras, mais voltadas a fruição estética, ao sonho, ao devaneio, pouco possui de associação com a produção de conhecimento histórico.

Para Meneses (1994: 24) a fruição sensorial encontra na exposição de arte, como seria de esperar, seu espaço ideal. Ele cita um dos defensores desta formatação, Ernst Gombrich, quem advogava a superioridade da contemplação, reduzindo qualquer "preocupação morfológica" na apresentação das obras. Da mesma forma, ele observa que as críticas árduas do tradicional historiador da arte agora, se dirigem, sem dúvida, às pretensões dos escritórios de *design*, aos quais cada vez mais tem-se atribuído a montagem de exposições no intuito de se obter o monumental e o espetacular, e que, de fato, não é diferente das exposições espetaculosas de arte e *design*, principalmente dos desenvolvimentos dos criadores de moda da alta costura e do *prêt-à-porter* de luxo, incluído aí as exposições dos designs de tecidos das vanguardas modernistas. Nestes ambientes cenográficos destas exposições a estetização como forma sagaz de fetichizar o objeto quando se

trata do têxtil, remete a uma “humanidade imanente”, em geral para escapar ao “pesadelo da história”.³ Aqui falamos de fetichizar os objetos, no sentido oposto ao interesse em procurar registrar e explicar como e porque ocorre esta fetichização, além de estudar e dar a conhecer o objeto-fetice. É mais no sentido de procurar desvendar sua construção, transformações, usos e funções.

A produção artística, incluindo neste contexto os designs em tecidos das vanguardas, tratados como arte e como design, só pode ser adequadamente compreendida dentro de uma perspectiva sociológica, este é o caminho que Janet Wolff procurou enveredar em a *Produção Social da Arte*. Para a autora as condições em que a arte poderia ser eficaz, política e historicamente, eram determinadas tanto pela natureza e pelas possibilidades da produção cultural naquele momento, como pela natureza da sociedade da época e, em particular, de sua ideologia geral (1982: 97). Entre outros fatores, as condições materiais concretas da produção artística, tecnológicas e institucionais mediavam essa expressão e determinavam sua forma específica no produto cultural (Wolff, 1982: 74).

A visão de Howard Becker, em *Mundos da Arte*, é uma das abordagens que serviram de apoio à Wolff na construção de seu pensamento sobre a prática laborativa do artista, no nosso caso, do designer-artista. Tomando como base a visão de Becker, da arte como produção coletiva, fruto da colaboração de diversos agentes, mas no sentido mais amplo, em primeiro lugar no que se relaciona com aspectos da produção cultural que não se enquadra na realização imediata da obra, Wolff defendia que essas são condições necessárias a ela “certos pré-requisitos tecnológicos e determinados códigos estéticos ou gênero que uma obra exigirá e empregará, mesmo inovando-os” (Wolff, 2010: 45).

Ao propor que a arte se constitui de uma atividade coletiva e, além disso, sujeita a um amplo espectro de condições materiais necessárias para que a obra possa acontecer, Becker (2010: 28) cita como exemplo a composição de uma orquestra sinfônica no intuito de realizar concertos. Ele salienta que além de ter os instrumentos projetados, produzidos, há a necessidade de conservação para mantê-los em condição de serem usados, a criação de músicas que possam ser apresentadas, um corpo de músicos e todas as atividades paralelas que o evento

³ SHANKS, M. e TILLEY, C. *Social Theory and Archaeology*, 1987, p. 73. Apud Meneses, (1994: 27).

possa acontecer, como bilheteria, divulgação etc. Neste sentido o autor observava que, com algumas pequenas modificações, um conjunto de atividades necessárias para os espetáculos de música, era válido para as artes plásticas, mas neste caso, considerando os materiais em vez dos instrumentos e os meios de exibição.

No *Mundo da Arte* de Becker, diante da concepção de uma proposição a ser executada, a maioria dessas proposições artísticas assumem formas materiais a exemplo de um filme, uma pintura ou uma escultura, um livro, um bailado, *algo* que se possa visualizar, escutar ou tocar. Para que estas proposições possam ser materializadas, existem outras atividades fundamentais para a produção, as quais consistem da fabricação e da distribuição dos materiais e dos equipamentos necessários à maioria das atividades artísticas. Os instrumentos musicais, as tintas e as telas, as sapatilhas e a roupa dos bailarinos, as câmaras e as películas, todos estes elementos têm de ser fabricados e postos à disposição das pessoas que os usam para produzirem obras de arte. Portanto, todos esses meios materiais estão sujeitos a variações tecnológicas, e sendo assim a obra de arte por consequência também, e desta forma creditamos poder aplicar este raciocínio também ao design. Ele também observa que qualquer que seja o seu modo de produção, as obras são distribuídas, e a distribuição produz os meios que irão permitir a futura realização de outras obras. Portanto, na visão do autor as técnicas existentes de produção artística situam, no nosso caso, o designer-artista que com elas se defronta. “Além disso, as relações sociais de produção artística, baseadas nessas técnicas e instituições, também formam as condições da produção artística” (Wolff, 1982: 74).

Na virada para o século XX, onde as artes já não contavam com a posição claramente institucionalizada de que desfrutavam depois da Revolução Industrial e da Revolução Burguesa de 1789, talvez seja ainda mais necessário compreender a dependência da cultura dos fatores econômicos e sua extrema sensibilidade e vulnerabilidade nos azares da economia. Portanto, Wolff ao sinalizar que o econômico não era independente do social-institucional ou do tecnológico, defendia que fosse vital o desenvolvimento de uma economia política da cultura (1982: 59). Portanto, nas novas condições econômicas das primeiras décadas do século XX, a maior integração devido à expansão dos meios de transporte, de comunicação, as novas tecnologias, entre outros, transformaram as condições materiais e a possibilidade de distribuição da produção plástica do design-artista, quando novos materiais técnicos para esta produção passaram a fazer parte do corpo de materiais

existentes da convenção estética. Neste sentido a prática laborativa do *Mundo da Arte*, onde as expressões plásticas sobre o suporte têxtil, além das telas convencionais para a pintura de quadros, estavam sujeitas às novas modalidades de distribuição, agora estavam também associados à Moda e ao Design de Interiores.

3.1

Design de têxteis e produção de conhecimento histórico

A produção de conhecimento e o estudo do design como disciplina e de sua história, segundo Adrian Forty “sofre de uma forma de lobotomia cultural que o deixou ligado apenas aos olhos e cortou suas conexões com o cérebro e o bolso” (Forty, 2007: 11). Resgatar a história da atuação das vanguardas modernistas no design de têxteis, em seu contexto social e suas circunstâncias históricas, além do mais, observar estes designs como suporte físico do meio social, é recuperar um momento particular do encontro da arte com a moda, no papel vital de criação de riqueza industrial, da ampliação do consumo ou mesmo do sonho com objetivo de transformação social, como foi o caso dos construtivistas russos.

Em seu livro *Objetos de desejos* (2007), Forty inaugurou um modelo teórico objetivando o estudo do objeto industrial. Em seus escritos ele vê o design como sendo usado pelas sociedades para expressar seus valores e as suas normas são estabelecidas por condições econômicas e sociais. Neste sentido, uma ampliação de sua abordagem através de conexões com outras áreas de conhecimento afins, poderá oferecer ao campo do design também uma ampliação do repertório teórico para o seu enriquecimento como disciplina a partir do meio têxtil. Desta forma, estamos abordando os designs modernistas em tecidos, não somente como objetos artísticos, mas também como propõe Meneses “através destes objetos lançar algumas pistas para refletir sobre o alcance de um tipo de documento, as coisas físicas, como campo de fenômenos históricos, sem o qual a compreensão de uma sociedade se vê comprometida” (1983: 103). No caso da história da atuação das vanguardas modernistas no design de têxteis, esta reflexão é tanto mais necessária quanto, se verifica ainda, o descaso habitual dos historiadores da arte e do design a este respeito e que esta produção não seja somente informação estética, como nas exposições de arte, ou mesmo como ilustração de um momento de encantamento do campo da arte pelo progresso industrial.

As perspectivas deste estudo voltado para as padronagens têxteis projetadas pelos modernistas, entre suas diretivas, trata-se de reflexões que exploram o papel da materialidade nas sociedades humanas e as interações entre artefatos e relações sociais. Tania Andrade Lima (2011: 12) identifica que estudos com estas características têm sido conduzidos, além dos arqueólogos, por pesquisadores em ciências sociais e humanas, envolvidos com a história da tecnologia, da arte, da arquitetura e do design, bem como a semiologia, sociologia, antropologia cultural, história social, geografia, ciência da cognição, psicologia, museologia, entre outras.

Em relação ao estudo dos tecidos identificamos que ele é tradicionalmente realizado por duas áreas, mas que tem raízes em duas trajetórias bastante distintas. Muitos pesquisadores têm experiência em instituições especializadas, por exemplo, em conservação de têxteis ou coleções de museus, onde adquirem experiência considerável nos estudos destes materiais e de vestuários, em especial em seus aspectos construtivos, sobre o nível de tecnologia utilizado etc. Por outro lado, há outros estudiosos cujas experiências são voltadas mais para os estudos culturais, na sociologia ou antropologia social com formação em análise semiótica e simbólica e um interesse na "vida social" dos tecidos e das roupas. Os especialistas em estudo dos tecidos, em geral dedicam pouco entusiasmo por aquelas disciplinas que juntos, são denominados de "estudos culturais". Eles veem na análise social apenas diferenças de identificação dos materiais, mais precisamente em forma de vestuário e moda em categorias sociais, tais como etnia, classe e gênero. Quanto aos especialistas em "estudos culturais" veem tal atenção aos detalhes, como uma afirmação dos pressupostos da objetividade das ciências naturais e, assim, insuficientes para apreciar a natureza dos estudos dos tecidos como pensamentos, no contexto de simbolismo e das representações, para as quais foram treinados para extrair do material o que realmente em suas concepções são importantes.

As padronagens têxteis modernistas, além de exemplares estéticos belos, são observadas neste estudo como suporte físico da produção e reprodução da vida social, ou seja, como cultura material. Cultura material como aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem e que na abordagem Meneses:

[...] convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais. Essa ação, portanto, não é aleatória, casual, individual, mas se alinha conforme padrões, entre os quais se incluem os objetivos e projetos. Assim, o conceito pode tanto abranger artefatos,

estruturas, modificações da paisagem, como coisas animadas (uma sebe, um animal doméstico), e, também, o próprio corpo, na medida em que ele é passível desse tipo de manipulação (deformações, mutilações, sinalações) ou, ainda, os seus arranjos espaciais (um desfile militar, uma cerimônia litúrgica) (Meneses, 1983: 112).

Portanto, como forma de procedimento, consideramos, em primeira instância, os designs aqui analisados, como produtos, como condutores de relações sociais ou como representação do meio social.⁴ Como produtos eles são o resultado de certo estágio historicamente determinável da organização dos homens em sociedade, sendo assim certas formas específicas que eles assumem. De outro lado, como meio físico, oferecem as condições a que se produzam e efetivem, de certa forma, as relações sociais e por último como internalização do contexto social. Importante é observar que estamos olhando os tecidos como matéria prima para se produzir vestuário e o fato de dissecar as roupas em moldes, tecido, forma e produção, não se opõe, mas é parte, de uma consideração com aspectos humanos e compromissos cosmológicos.

Como forma de melhor enquadrar os tecidos em suas padronagens, e protagonistas nas relações sociais, achamos melhor considerar estes objetos, nesta abordagem, em forma de vestuário, como produto de certos padrões corporais, ações caracterizáveis por formas de mobilizações do corpo, conforme propostas formuladas por Marcel Mauss em *Técnicas do Corpo* (2003: 399). Em forma de vestuário, os padrões de uso e elementos estéticos, como fonte de objetivar poder e valor, como uma construção social fundada nas propriedades físicas dos materiais, a partir da complexa trama de possibilidades que essas propriedades oferecem à criatividade humana, que delas se apropria para a atribuição de toda sorte de significados, que vão mudando ao longo da história de vida dos objetos, “posto que não são estáticos” (Lima, 2011).

A etnografia nos fornece recursos teóricos para revelar a carreira dos designs de têxteis como artefatos na interação social. Igor Kopytoff, em “A biografia

⁴ Representações sociais como modalidades de conhecimento prático orientadas para a comunicação e para a compreensão do contexto social, material e ideativo em que vivemos. São formas de conhecimento que se manifestam como elementos cognitivos — imagens, conceitos, categorias, teorias —, mas que não se reduzem jamais aos componentes cognitivos. Sendo socialmente elaboradas e compartilhadas, contribuem para a construção de uma realidade comum, que possibilita a comunicação. Deste modo, as representações são, essencialmente, fenômenos sociais que, mesmo acessados a partir do seu conteúdo cognitivo, têm de ser entendidos a partir do seu contexto de produção. Ou seja, a partir das funções simbólicas e ideológicas a que servem e das formas de comunicação onde circulam (Spink, 1993).

cultural das coisas: mercantilização como processo” (Appadurai, 2010), considera que as transformações que estão envolvidas quando um objeto se move através do processo de produção e consumo e na arena pública, se constitui de uma biografia cultural do artefato. Meneses (1997: 92) acredita, que os artefatos estão permanentemente sujeitos a transformações de toda espécie, em particular de morfologia, função e sentido, isolada, alternada ou cumulativamente. Isto é, os objetos materiais têm uma trajetória, uma biografia e para traçar e explicar as biografias dos objetos é necessário examiná-los “em situação”, nas diversas modalidades e efeitos das apropriações de que foi parte.

A originalidade da abordagem que reside na noção de biografia nos faz compreender como os objetos incorporam o social, ao mesmo tempo em que são moldados e nos revelam seus *status* sociais simbólicos sucessivos. Assim, por exemplo, uma metragem de tecido, inicialmente objeto genérico, é estampada com motivos projetados por um designer-artista, comercializado e transformado em um vestido de alta costura, que é nada mais do que, na concepção de Bourdieu, carregado de valor simbólico e que posteriormente pode ser até *artificado* no contexto de exposições de museus. A aproximação a uma biografia de um objeto é uma forma de tradução constituída por uma combinação de representações, de novas significações, que em forma de analogia, nos revelam as possibilidades de sua trajetória, permitindo compreender a dinâmica do social.

Adrian Forty na tradução para o público brasileiro de *Objetos de desejo* (2007), sinaliza que há alguns aspectos, quando de seu lançamento primeiro, os quais pareciam corretos, mas poderiam ter sido elaborados de maneiras diferentes. Embora ele defenda os aspectos da produção como um modo de compreender as razões da aparência das mercadorias como resultado de decisões tomadas pelos produtores, em sua visão não há dúvida de que, se olharmos os objetos como um agente social, para o que acontece quando começam a circular no mundo, os motivos dos designers e fabricantes, as intenções para com os produtos depois que os consumidores passam a usá-los, não foi com frequência devida abordados em seu livro. Mas, Forty destaca que, quando estava escrevendo o mesmo, já havia um interesse crescente, em particular nos campos da sociologia e dos estudos culturais, pelo consumo e se tratava do que atualmente chamamos do estudo da “vida dos objetos”. Estudos sobre o que acontece com os objetos depois que eles entram no mundo e começam a circular, inspirados, em particular, pelo

sociólogo francês Pierre Bourdieu, cuja obra, segundo Forty, ele não conhecia quando estava em fase de escrita de *Objetos de desejo* e foi quando surgiram muitos estudos dos objetos como veículos de interação e troca social (Forty, 2007: 08).

Foi a partir desta inquietação revelada por Forty, que vislumbramos a possibilidade de apresentar outra perspectiva sobre os designs em têxteis das vanguardas, diferente das formas como eles têm sido apresentados, geralmente marcados por uma forte “estetização”, identificando por sua vez, um processo de “descontextualização” e “desfuncionalização” radical. Aqui nos referenciamos a “estetização” ao processo de tratar os designs de têxteis das vanguardas único e exclusivamente como "objeto estético". No sentido ontológico, seriam objetos (no sentido epistemológico do termo) da estética, concebido como uma disciplina filosófica ou, mais amplamente, como uma perspectiva específica adotada por disciplinas diversas sobre certos tipos de fatos culturais. Essa abordagem pressupõe que os “objetos” estéticos podem ser tratados como uma classe distinta de todos os outros objetos intramundanos e portanto dos artefatos. O conceito, precisamente, é mais para se definir uma classe ontológica própria ao invés de uma subclasse funcional do conjunto geral dos objetos. Da mesma forma, as diferenças entre as outras subclasses são neutralizadas por causa de seu *status* ontológico comum, ou seja, o fato de serem esses outros objetos "banais".⁵

Um viés teórico para abordar a matéria-prima de minhas análises, diz respeito aos significados e interpretações das formas materiais em relação aos acontecimentos sociais. Neste sentido o conceito de “objetivação” (Tilley, 2010: 60) como perspectiva fornece uma resposta a questões básicas, como os tecidos modernistas foram incorporados na vida de indivíduos, grupos ou, mais amplamente, na cultura e sociedade. Objetivação em tal perspectiva é a encarnação concreta de uma ideia. A ideia vem em primeiro lugar e se realiza sob na forma material e o regime de troca destes artefatos refletem a difusão de ideias.

⁵ A tese da existência de um tipo específico de objeto que seriam os “objetos” estéticos é, por uma parte significativa, um efeito colateral da filosofia da arte romântica e idealista do século XIX. Na realidade, a dimensão estética não se revela de uma determinação objetual, mas é indexado a um tipo específico de relação cognitiva. Assim, a tese de Kant (questionável) que só a beleza natural é acessível a um juízo de gosto puro, e se as obras de arte não podem (ou só com grande dificuldade) dar lugar a julgamentos de gosto puros, é porque, de acordo com Kant, suas propriedades intencionais impõe dificuldades ao estabelecimento do que ele considera como a relação estética paradigmática, aquela que aproxima de seu objeto (no sentido epistêmico do termo) conforme a modalidade da finalidade sem fim específico.

Relembrando a argumentação de Miller em *Material Culture and Mass Consumption* (1987), os objetos não são apenas objetivações no ponto de sua produção, mas em todo seu ciclo de vida, em momentos de troca, apropriação e consumo.

A respeito da abordagem dos significados e interpretações das formas em conexão às relações sociais que é denominada de “objetivação”, tal abordagem é a encarnação concreta de uma noção. “A ideia vem em primeiro lugar e se realiza sob e na forma material” (Tilley 2010: 60). Portanto, olhar os objetos no sentido biográfico de Kopytoff se soma sem gerar conflitos a esta abordagem quando empregado ao nosso objeto de estudo.

Tilley argumenta que os desenvolvimentos mais recentes nos estudos da cultura material se devem em boa parte a influência da “teoria da prática” de Pierre Bourdieu, cujos processos de objetivação se constituem o foco central. De forma geral, o conceito de objetivação (2010: 61) fornece uma maneira particular de compreender a relação entre sujeitos e objetos, vistos de forma separada pelo pensamento empirista, considerados como entidades completamente diferentes e opostas, humanos e não-humanos, vivo e inerte, ativo e passivo e assim por diante. Ele chama atenção de que, através da produção, uso, troca, consumo, interagindo e convivendo com as coisas é que as pessoas se fazem no processo. Sendo assim o mundo dos objetos é central para a compreensão das identidades dos indivíduos e das sociedades. A cultura material é, portanto, inseparável da cultura e da sociedade humana⁶, e que as noções, valores e relações sociais não existiam antes mesmo das formas culturais e não são apenas reflexos passivos destas, mas são elas próprias ativamente produzidos através de processos em que estas formas existem dentro do mesmo contexto.

Assim, as formas materiais não simplesmente espelham distinções sociais pré-existentes, conjuntos de ideias ou sistemas simbólicos. Elas são, em vez disso, meios através dos quais esses valores, ideias e distinções sociais são constantemente reproduzidos e legitimados, ou transformados. Assim, diferentes formas de sociabilidade e diferentes formas de construção de identidade são

⁶ Aqui utilizamos o conceito de Cultura da Antropologia Social, como um conceito chave para a interpretação da vida social. “Porque para nós ‘cultura’ não é simplesmente um referente que marca uma hierarquia de ‘civilização’ mas a maneira de viver total de um grupo, sociedade, país ou pessoa. Cultura é, em Antropologia Social e Sociologia, um mapa, um receituário, um código através do qual as pessoas de um dado grupo pensam, classifica, estudam e modificam o mundo e as mesmas” (Da Matta, 1981).

produzidos por meio do viver com e através do que chamamos de “cultura material” (Tilley, 2010: 61).

Em uma das formas de trabalhar o seu conceito de objetivação, Tilley propõe observar a cultura material, a partir dos conceitos de Pierre Bourdieu de dominação e capital simbólico em *A Distinção* (2001). Nesta obra, Bourdieu tenta construir uma conexão entre práticas culturais e classes sociais e neste sentido, o princípio de legitimidade da hierarquia aí existente. Em sua visão o mundo social, objetivado e manifesto através de formas materiais é sempre uma construção essencialmente arbitrária na medida em que não há apenas uma maneira de ordenar relações sociais humanas. No julgamento de gostos, de preferências, em nosso caso a moda, ele não os vê como reflexo da estrutura social, mas um meio de afirmar ou de conformar uma vinculação social.

De certa forma, sob a ótica da *Distinção*, a aquisição de roupas produzidas com tecidos em padronagens têxteis que são arte ou que foram tratadas como arte, para além da visão de consumo conspícuos, como forma de afirmação de posição econômica na perspectiva de Veblen,⁷ refletem uma das noções centrais e originais de Bourdieu, as relações de poder como categoria de dominação que são analisadas pela metáfora do capital cultural no qual se apoiam o princípio de reprodução social.

Portanto, Pierre Bourdieu, constrói, assim, um sistema teórico que é uma forma de objetivação, onde as condições de participação social baseiam-se na herança social; o acúmulo de bens simbólicos e outros e que estão inscritos nas estruturas do pensamento, mas também no corpo, é constitutivo do *habitus* por meio do qual os indivíduos constroem suas trajetórias e garantem a reprodução social. Ele denomina de violência simbólica exercida sobre os indivíduos e com a adesão deles e que ela não se realiza sem a ação sutil dos agentes e das instituições.

Voltando para o design de têxteis modernistas, assumimos a premissa de Adrian Forty de que “longe de ser uma atividade artística neutra e inofensiva, o design, por sua natureza, provoca efeitos muito mais duradouros do que os produtos efêmeros da mídia porque pode dar formas tangíveis e permanentes às ideias sobre que somos e como devemos comportar” (2007: 12).

⁷ VEBLEN, T. *A Teoria da Classe Ociosa – Um estudo econômico das instituições*. São Paulo, Ática, Coleção os Pensadores, 1974.

3.2 Designs modernistas imagens documentos

As padronagens têxteis modernistas em tecidos pela semelhança física com pinturas, imagens estampadas, pintadas, bordadas, fora de sua materialização como objeto de vestuário, nos possibilita observá-las em outra perspectiva, de serem percebidas como quadros e geralmente são tratados como tal, quando se trata de exposições em museus de arte. Mas mesmo que não o são, estamos assumindo a proposta de observá-las como quadros, mas diferentemente de ilustrações das apostas estéticas específicas do campo da pintura ao longo do modernismo e sim, como quadros por ter força representativa (figura, imagem, iconografia) e que nos ajuda “problematizar aquela questão que vivemos nos perguntando: se a imagem produz conhecimento” (Cipiniuk, 2012).⁸

Nesta perspectiva, identificamos a trajetória dos designers-artistas das vanguardas, num campo de sentidos continuamente mutantes, em busca de elementos eternos e imutáveis para suas expressões plásticas. A exploração da experiência estética tornou-se um poderoso meio para o estabelecimento de uma nova mitologia, quanto aquilo a que o eterno e imutável poderia referir-se em meio a toda efemeridade, fragmentação e caos patente da vida moderna, alterando com isso e propiciando as condições de um novo impulso ao modernismo cultural. Neste sentido os tecidos, além dos temas visuais que exploram nesses objetos de design, por estarem sujeitos a reprodutibilidade técnica e a obsolescência natural de objeto pelo uso, pela sua materialidade e funcionalidade, perdem o seu caráter de unicidade, da aura de que fala Walter Benjamin (2012) e conectando ao frívolo ao instantâneo de Baudelaire (1997). Mas ao mesmo tempo, o mito criado, apropriado à modernidade e que forneceu o ímpeto para um novo projeto de ação humana, onde a máquina, a fábrica, as novas tecnologias, oferecem uma concepção bastante rica para definir as qualidades eternas da vida moderna, transforma seus tecidos, mesmo produzidos em grande escala, no belo, no imutável, no eterno.

Uma compreensão maior da atuação das vanguardas modernistas no design de têxtil se conecta com a história da vida intelectual e artística das sociedades europeias e torna-se visível através da história das transformações da função do

⁸ Conferência realizada junto ao GRUDAR, grupo de pesquisa do Departamento de Artes da PUC-Rio em setembro de 2012.

sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens, que ocorreram segundo Bourdieu com as “transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos” (2005: 99).

O surgimento de condições favoráveis a uma teoria pura da arte – da arte enquanto tal – da constituição da obra de arte como mercadoria, foi consequência do progresso da divisão do trabalho de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado, “instaurando uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação, cisão produzida por uma intenção meramente simbólica e destinada à apropriação simbólica, isto é, a fruição desinteressada e irreduzível à mera posse material” (Bourdieu, 2005: 103). Situação essa que levou a constituição de um campo intelectual e artístico, que se posicionava em condição de contestar todas as instâncias com pretensões a legislar na esfera cultural em nome de um poder ou de uma autoridade que não seja propriamente cultural.

A construção de um campo de produção autônomo, capaz de impor os princípios específicos de percepção e de apreciação, se consolidou a partir da luta da vanguarda contra a instituição das artes maiores e contra sua ideologia elitista, expondo-a fortemente à existência de um fazer artístico como instituição burguesa, isolado das práxis de vida. A longa luta dos pintores para libertar-se da encomenda do mecenato tradicional e para romper com os temas impostos, demandou uma produção cultural isenta de toda indicação ou influência externa e da descoberta, no seu próprio meio, a razão de sua existência e de sua própria necessidade. Com movimento na direção de uma maior autonomia, emergiu um processo de transformação dos modos de expressão artística e o nascimento de um espírito de experimentação, que levou ao desenvolvimento da forma que convém propriamente a cada arte ou a cada gênero e a ruptura com os suportes que até então haviam confinado a atividade artística: a pintura e a escultura.

O artista modernista, com a consolidação de um campo da arte, ampliou e aproximou a experiência estética à sua realidade cotidiana, não se limitando ao domínio da prática artística historicamente estabelecida. Propôs o fim da divisão que se estabeleceu entre belas-artes e profissões produtivas e a “oposição tradicional entre prática e estética, levando a uma reconsideração da arte, liberando-

a do distanciamento que a separa da vida e das práticas cotidianas” (Bourdieu, 1995).

Os modernos abandonaram as convenções para construir sua própria expressão plástica. Do desprezo às regras – origem da afirmação da liberdade de criação – emergiu uma arte inovadora num universo social ainda conduzido por antigas tradições. [...] A modernidade gerou outra concepção de arte que entrava em confronto com tudo até então considerado dado e estabelecido. Introduziu uma desestabilização nos critérios estético, anunciando uma desestabilização análoga e assustadora da ordem social (Bueno, 1999: 144).

Embora a arte abstrata, que surgiu na Europa moderna, tinha como tendência predominante as distinções entre arte e design, entre formas elevadas e inferiores de arte, cujo significado da arte elevada era associado normalmente à figuração; e nas quais as pinturas e esculturas eram candidatas à condição de arte elevada, ao passo que exemplos de design e ornamento não eram, surge uma nova concepção de arte, na qual os elementos decorativos predominam em detrimento do representativo. Os simbolistas, em especial Gauguin, usaram o conceito de decoração para referir-se aos valores estéticos positivos, que viam como independentes das exigências de descrição e imitação. Para Matisse (2007), escrevendo em 1908, o aspecto decorativo da pintura coincidia com sua função expressiva, em busca da qual cada componente singular era ajustado criticamente. “Evidentemente a ênfase assim posta no decorativo era um meio de afirmar a autonomia relativa das formas artísticas como veículos de expressão” (Harrison, 1998: 104).

As condições sociais que favoreceram o surgimento de um estilo de vida autônomo, “a vida de artista”, influenciaram fortemente o desenvolvimento de uma nova prática laborativa artística, o artista se viu livre para experimentar novas formas, a trabalhar novos suportes. As vanguardas, inspiradas pelo sonho wagneriano da “obra de arte total”, ou por considerar que prioridades estéticas estavam associadas a uma ordem social desacreditada, buscava no desenvolvimento da arte abstrata, uma renovação estética do design comercial, alterando a prioridade dos ditados estéticos sobre considerações utilitárias. Mondrian e Van Doesburg do grupo De Stijl, se dedicaram à síntese de todas as artes visuais, inclusive a arquitetura e o design; sonharam por um tempo em que a *práxis de vida* fosse elevada ao mesmo nível estético, com a alteração radical do estatuto da obra de arte.

Foi neste espírito de época, que a atividade de padronista têxtil⁹ e os processos de criação têxtil, são incorporados à arte moderna a partir da linguagem dos padrões e padronagens, ora em estampa, ora em tecelagem.

A atribuição da nova categoria (arte) é acompanhada por uma transfiguração das pessoas, dos objetos, das representações e da ação. O processo é, ao mesmo tempo, simbólico e prático, discursivo e concreto. Trata-se de requalificar as coisas e de enobrecê-las: o objeto torna-se arte; o produtor torna-se artista; a fabricação criação [...] (Shapiro, 2007).

Na turbulência da virada para o século XX, o Modernismo passou a se constituir de uma nova estética que veio influenciar, a partir daí, o desenvolvimento do design e da arte. A associação desta nova estética com a expansão sem precedentes do mercado de bens simbólicos e que resultaram na conquista da autonomia progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo destes bens, levou muitos dos designers-artistas, num momento em que as fronteiras entre arte e ofício prático estavam sendo questionadas, a transferir para suas atividades laborativas, agora ao assumir os objetos com fins utilitários, sua expressão plástica, tratada ao mesmo tempo como design e como arte. Eles utilizaram da própria máquina para produzir uma arte reprodutiva, questionando a visão kantiana da unicidade da obra de arte. A moda, em especial os tecidos em suas padronagens e seus padrões, ora estampados, ora obtidos por tecimento, passou a ser ou constituiu-se em espaço privilegiado onde estas duas categorias de objetos poderiam tomar um só corpo, ultrapassando os limites da arte socialmente estabelecida, que distinguiam objetos de uso e objetos únicos sem função, as obras de arte.

3.3 Evidências históricas visuais em tecidos

Para além do contexto em que os tecidos podem ser estudados como objetos físicos, documentos que testemunham um momento histórico no campo do design e da arte, ou mesmo quando os designers-artistas das vanguardas, a partir de suas posições no espaço social do campo da arte, realizaram a transmutação do objeto utilitário à artístico ao tratarem designs de tecidos como objeto de arte, ou mesmo como testemunho da existência de uma visão enganosa em relação ao artista,

⁹ Chama-se de padronista, o profissional da indústria têxtil, responsável não só pela criação das padronagens e padrões, mas também quem faz as simulações através de protótipos, do resultado final no tecido.

quando do fim dos mecenatos e se refere ao pintor autônomo o qual “lutava para vender seus trabalhos através dos *marchands de tableaux* e das galerias, ignorando novas formas de patrocínio e de emprego para os artistas, muito dos quais estavam, na verdade integrados, como artistas, em vários ramos da produção e da organização social capitalista” (Wolff, 1982: 25). Sendo assim, consideramos os designs de têxteis modernistas, em certo sentido, “como repositórios de significado cultural ou como sistemas de significação” (Wolff, 1982:16) referenciados ao seu caráter visual como documentos históricos.

Olhar os designs de têxteis das vanguardas como imagens, documentos históricos, vai além das abordagens iconográfica e iconológica¹⁰ das fontes visuais no sentido de um tratamento mais amplo da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais. Meneses (2003: 11) observa que a utilização do uso documental da imagem “artística” como meio, não é só para produzir História, mas também, voltado para o esclarecimento de sua própria historicidade, vem acontecendo em vários campos de conhecimento, entre eles a História da Arte¹¹ e a História Visual¹², embora não seja determinante e predominante.

Um reconhecimento sistemático do potencial cognitivo da imagem visual foi protagonizado primeiramente pela História da Arte como campo de conhecimento, logicamente, por se tratar de seu próprio objeto referencial. Meneses (2003) identifica que já havia no Renascimento um interesse organizado de coletar e

¹⁰ O conceito de iconografia e iconologia foi professado por Erwin Panofsky (1979). Para o autor existem três níveis de interpretação das imagens. O primeiro desses níveis era a descrição pré-iconográfica, voltada para o "significado natural", consistindo na identificação de objetos (tais como árvores, prédios, animais e pessoas) e eventos (refeições, uma prática esportiva, etc.). O segundo nível, a análise iconográfica trata-se dos motivos artísticos associado a um conceito, ou seja, quando se reconhece num motivo artístico um significado determinado por convenção. A estes motivos com significados convencionais, Panofsky chama “imagens”, se as imagens apresentam-se associadas com outras, são “alegorias” ou “estória”. Interpretar imagens, estórias e alegorias são analisar a figuração iconograficamente.

O terceiro e principal nível, era o da interpretação iconológica, distinguia-se da iconografia pelo fato de se voltar para o "significado intrínseco", em outras palavras, "os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica". Através da análise dos métodos de composição e da significação iconográfica pode-se perceber uma atitude básica do artista determinada pelo seu contexto histórico.

¹¹ É bom salientar que estamos propondo ao longo deste estudo um maior entendimento tanto por parte da História da Arte e do Design do significado dos designs de tecidos modernistas, como documentação histórica.

¹² Para Ulpiano B. de Meneses (2003: 25) o conceito de História Visual, não significa a proposta de uma existência específica de mais uma compartimentação da História. Trata-se apenas de um campo operacional, em que elege um aspecto estratégico de observação da sociedade.

catalogar imagens artísticas e de decifrar simbolicamente seus significados, interesse esse que chegou a mais de três séculos depois, com o aparecimento da iconografia como prática científica. Esse interesse tivera seu começo nos séculos XVI e XVII por antiquários, interessados pelas informações visuais extraídas de forma empíricas de moedas, pergaminhos, etc. A Revolução Francesa, por exemplo, foi um grande estímulo à produção de imagens como instrumento de luta política, revolucionária e contra revolucionária e essas funcionaram como incentivo para atrair a atenção dos historiadores da arte.



Figura 13 – Eugène Delacroix. *A liberdade guiando o povo*, 1830. Musée du Louvre, Paris. Imagem de domínio público.

Mas foi somente no século XIX, segundo Meneses (2003), e principalmente no começo do século XX, que a História da Arte, em diferentes atitudes, começou de forma incipiente a aceitar o direito de existência da imagem como evidência do passado, situando-a entre outros recursos nos domínios da História Cultural. Mas, a leitura das imagens "entre as linhas" e de seu uso como evidência histórica no sentido de ser traduzidas em palavras, ganhou seu grande impulso pela interpretação dessas mensagens através da "iconografia" e "iconologia" da Escola de Warburg, sintetizado em um ensaio de Panofsky, *Estudos em Iconologia*, publicado em 1939. Por muito tempo essas foram as únicas metodologias de abordagem da linguagem visual. Mas Peter Burke, em seu livro *Testemunho Ocular: história e imagem*, reconhece as contribuições do método de Panofsky para a abordagem histórica das imagens e, apesar do método servir de parâmetro ao longo de todo seu livro, o

considera limitado e sugere, para que a imagem possa situar lado a lado com os demais indícios históricos, é preciso superar algumas das condutas impostas por esses métodos, como a falta de diálogo com o contexto da obra e o teor generalizante das análises (2004: 50).

Mesmo com os equívocos que levam a uma exclusão da arte do social e do histórico, é significativo que alguns dos estudos que investigaram o campo artístico, ao historicizar suas imagens, produziram conhecimento histórico da melhor qualidade. São estes estudos que nos mostraram um caminho a seguir e, acima de tudo, nos “induziram” no bom sentido, a desejar olhar e entender os designs de têxteis das vanguardas como imagens que podem nos oferecer evidências sobre condições sociais e históricas da época em que foram projetados. Entre estes estudos podemos citar os historiadores culturais Jacob Burckhardt (1818-1897) e Johan Huizinga (1872-1945), ao escreverem respectivamente sobre o Renascimento e a Idade Média.¹³ Eles basearam suas descrições e interpretações da cultura da Itália e da Holanda em quadros de artistas tais como Raphael e van Eyck, bem como em textos de época. Burckhardt, que escreveu sobre arte italiana, antes de se dedicar à cultura geral do Renascimento, descreveu imagens e monumentos como “testemunhas de etapas passadas do desenvolvimento do espírito humano” (Burke, 2004), objetos, através dos quais, é possível “ler” as estruturas de pensamento e representação de uma determinada época.

Um outro estudo que serve de exemplo da produção de conhecimento histórico pelo estudo das pinturas, é o livro de Baxandall, *O Olhar Renascente* (1991). Nesta obra, ao realizar uma introdução à pintura italiana do século XV e como pretexto para interpretar a história social a partir do estilo de quadros em um determinado período histórico, o autor examina a pintura do início do Renascimento e explica como o estilo de pintura em qualquer sociedade reflete as habilidades visuais e hábitos que evoluem na vida diária. O autor demonstra como os fatos sociais conduzem, pela experiência do cotidiano, ao desenvolvimento de certos hábitos e mecanismos visuais (o “Olho do *Quattrocento*”) que se convertem em elementos identificáveis na produção e no consumo das pinturas. “O *estilo* ou o *gosto* se inserem, assim, na área nuclear do histórico” (Meneses, 2003: 14).

¹³ BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012. HUIZINGA, Johan. *O outono da idade média*. São Paulo: Cosac Naif, 2011.

Em uma defesa afirmativa e devota do aspecto visual para a história, em *Testemunho ocular*, Peter Burke argumenta que as imagens não devem ser consideradas simples reflexões de suas épocas e lugares, mas sim extensões dos contextos sociais em que elas foram produzidas. O autor descreve e avalia os métodos pelos quais os historiadores da arte têm tradicionalmente analisado as imagens e entende que eles são insuficientes para descrever as complexidades da linguagem visual. Para ele, quando se desenvolve um modo mais rico de interpretação visual, devota muita atenção aos ícones religiosos e às narrativas, bem como a pôsteres de propaganda, caricaturas e mapas.

A proposta essencial que Burke procura sustentar e ilustrar, é a de que imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular. Os “indícios” históricos (indícios em vez de fontes conforme ele prefere chamar) em sua abordagem “refere-se a manuscritos, livros impressos, prédios, mobília, paisagem (como foi modificada pela exploração humana), bem como a muitos tipos diferentes de imagens: pinturas, estátuas, gravuras, fotografias” (Burke, 2004:16). Sendo assim estes suportes de recursos visuais em sua opinião viabiliza o trabalho historiográfico. Mas, no entanto, ele faz uma crítica dura ao uso que a História tem feito dessas evidências, para ele, quando utilizam das imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é frequentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas, ou suscitar novas questões. Eles “preferem lidar com textos e fatos políticos ou econômicos e não com os níveis mais profundos de experiência que as imagens sondam” (2004: 12).

Novos horizontes documentais, mais recentemente, levaram muitos historiadores a se preocuparem com o exame das relações entre suas disciplinas e as imagens ao concederem importância às evidências visuais na ampliação da noção, já agora consolidada de documento, em História. Mas, no entanto, para Meneses (2003) é bom ficar atento e é preciso evitar ilusões: a História, como disciplina, continua à margem dos esforços realizados no campo das demais ciências humanas e sociais, no que se refere não só a fontes visuais, como à problemática básica da visualidade. Em sua opinião, o objetivo prioritário que os autores propõem é iluminar as imagens com informação histórica externa a elas e não produzir

conhecimento histórico *novo* a partir dessas mesmas fontes visuais. Ele sinaliza o quão a produção acadêmica no campo da historiografia está longe de outras áreas vizinhas de produção de conhecimento, em entendimento superficial e teoricamente insuficiente da natureza do visual e, por consequência, do iconográfico, e assim por diante. Em sua conclusão a História se encontra demasiadamente longe do patamar já atingido na Sociologia e na Antropologia.

3.4

Têxteis estampados em estudos da cultura material

Ao considerar que os projetos de tecidos das vanguardas são depositório de atos de testemunho ocular, temos a plena consciência de que imagens são testemunhas que não expressam por palavras, sendo assim torna-se difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Muitas vezes são criadas para comunicar uma mensagem específica, mas há perigos evidentes nesse procedimento. Para utilizar a evidência de imagens de forma segura e de modo eficaz, é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente das suas fragilidades. Como Burke (2004: 18) chama atenção, o testemunho de imagens, como o dos textos, lembra problemas de contexto, função, retórica etc. Daí porque certas imagens oferecem mais evidência confiável do que outras.

No caso do nosso objeto de estudo, os designs em têxteis modernistas, para além de pinturas sobre o meio têxtil, ou de imagens resultantes de uma tessitura, ao assumirem o caráter documental no sentido mais amplo, abrem possibilidades para a materialização do documento quando nele se reconhece também sua condição de objeto material e não de mero vetor semiótico. O problema agudo que se apresenta aí é a constituição de um corpo mínimo de informações controladas, que permitam estudar as imagens como objetos materiais, ou vice-versa, nas diversas formas e contingências de uso e apropriação. Esta problemática nos parece que foi resolvida a contendo por pesquisadores da Antropologia interessados no meio têxtil, entre eles as antropólogas norte-americanas Annete Weiner e Jane Schneider.

Ao longo do livro *Cloth and Human Experience*, organizado por Weiner e Schneider (1989), a partir de uma extensa coletânea de artigos sobre têxteis, as autoras nos oferecem um panorama consistente de como o entrelaçamento de tramas e urdiduras associados aos seus beneficiamentos e tratamento, têm sido apropriados como objeto de estudo por antropólogos interessados nos estudos da

cultura material, em geral, e exploram não só a significância dos tecidos em sociedades menores, mas também industriais. Em uma visão tanto materialista e simbólica, esse conjunto de “escritos” mostra que, ao longo da história, os tecidos têm participado de alguma forma, da organização da vida social e política

As abordagens sobre os tecidos nestes escritos, são avaliados em forma de vestuário, adorno, enrolados sobre o corpo ou pilhados para intercâmbio e preservação da herança cultural. Além disso, são enfatizadas propriedades dos tecidos que fundamentam as suas contribuições sociais e políticas nos domínios rituais e social, nos quais as pessoas reconhecem essas propriedades e dão-lhes significado e as transformações de significado ao longo do tempo. Já sobre suas formas cortadas e em sua montagem estrutural, há vários exemplos nestes estudos de como os tecidos se prestam a uma gama de variações decorativas, seja através das técnicas de tecelagens com urdumes e tramas em fios tintos ou através de bordados, pinturas, tingimentos ou associação de duas ou mais técnicas. Desta forma, as possibilidades de construções de padrões e de cores, oferecem ao tecido um potencial quase ilimitado de comunicação e de transmissão de ideias.

Em outra perspectiva apresentada no conjunto destes artigos, os tecidos em forma de vestuário são usados ou exibidos de forma emblemática, a fim denotar variações de idade, sexo, posição, *status*, filiação a grupos e homogeneização da diferença através de uniformes. A transmissão, através de quem os usam, de valores ideológicos, questões éticas e morais, de dominação e autonomia, opulência e pobreza, a continência e sexualidade.

Em outros estudos etnográficos, pela sua aparentemente inesgotável variabilidade e potencial semiótico, o tecido é abordado como um repositório de fibras e corantes valiosos, de dedicação de trabalho humano e suporte para o desenvolvimento de projetos estéticos. Como projeto estético atrai a atenção de detentores do poder, o que pode ser constatado ao longo da história, quando os arquitetos das organizações políticas centralizadoras procuravam impressionar os espectadores com o esplendor da alfaiataria e, no passado, com a distribuição estratégica de tecidos de beleza incomum a seus parceiros e subordinados, ou atuando na exportação da produção têxtil subordinada ao rei, ou de oficinas camponesas para obtenção de divisas, a exemplo das sociedade incaicas e do regime czarista na Rússia.

Outra característica, que amplia as funções sociais e políticas do tecido, é o quão prontamente a sua constituinte aparência e de suas fibras em algumas sociedades autóctones, podem evocar noções de conexão ou subordinação, envolvendo indivíduos para protegê-los das forças malévolas de seu ambiente cultural ou natural. Na verdade, as metáforas que os tecidos evocam, vêm de muitas partes do mundo, hoje e no passado. Os cientistas sociais e leigos regularmente descrevem a sociedade como um tecido. Tecidos em seus entrelaçamentos como uma metáfora para a sociedade, para as relações sociais, mais do que expressam, mais do que conectam.

Além das potencialidades simbólicas dos têxteis em suas propriedades materiais, igualmente importantes são as ações humanas que fazem do tecido, como trajes ou não, politicamente e socialmente destacáveis. Em vários domínios, as pessoas usam tecidos para consolidar as relações sociais e mobilizarem o poder político. O primeiro domínio é o da própria fabricação do tecido, como fiandeiros, tecelões, tintureiros em sociedades primitivas aproveitam das bênçãos imaginárias dos antepassados e divindades para inspirar ou dar vida ao produto e estabelecer analogias entre tecelagem ou tinturaria com o ciclo de vida, do nascimento, envelhecimento e morte.

Um segundo domínio no qual os têxteis adquirem significado social e político é como oferenda ou meio de troca em sociedades tradicionais, ou como participante nas celebrações do ciclo de vida em geral e, portanto nos rituais. Os doadores de tecidos em tais ocasiões possuem poder político, bem como, induzem o comprometimento dos receptores à lealdade e obrigações futuras. Em um terceiro domínio de significado envolve manipulações dos tecidos como roupas, os usos do vestuário e adorno para revelar ou ocultar as identidades e valores.

Para além dos usos sugeridos nos artigos de *Cloth and Human Experience*, pode-se imaginar que as pessoas impregnam os tecidos com significados sociais e políticos em outros domínios além dos que foram esboçados. Na produção capitalista e seus valores culturais associados, o potencial simbólico dos tecidos é reordenado em dois modos inter-relacionados. O primeiro, alterando o processo de fabricação, o capitalismo eliminou a oportunidade de tecelões e tintureiros de infundir em seus produtos valores espirituais e de refletirem ou de se pronunciarem sobre as analogias entre reprodução e produção. Segundo, incentivando o crescimento da moda, um sistema de consumo de alta velocidade e volume de

negócios intermináveis, em constante mudanças de variações, empresários capitalistas promovem fórmulas discursivas em vestuário e adornos, constituindo o tecido em domínio de expressão. Portanto ao explorar os domínios de produção, de troca e da legitimação das regras de uso, bem como o domínio do que é moda, nos ajuda a entender o papel contínuo do tecido na reprodução da vida social e do poder.

O estudo de imagens como objetos materiais, ou objetos materiais como imagem em situações que envolvem artefatos têxteis, nas diversas formas e contingências de uso e apropriação, tem sido uma das realizações bem-sucedidas no campo dos estudos da cultura material, principalmente na Antropologia. Um bom exemplo é a pesquisa realizada por Marjorie Kelly (2003), entre 1993 e 1999, sobre a camiseta como vestuário de uso cotidiano e como suporte que fala do mundo social dos havaianos. Em *Projetando uma Imagem e Expressando uma Identidade: Camisetas no Havaí* (2003), a autora estuda a peça de vestuário em sua comercialização e em seus diferentes tipos de uso, além de suporte de representações. O primeiro aspecto que ela examina é o uso da peça de roupa em si como uma parte integral da autoimagem casual e despreziosa dos moradores da ilha.

Já o segundo aspecto é a retórica contida nas estampas das camisetas nos seus diferentes tipos de desenhos destinados aos diferentes usuários: os nativos, moradores locais, surfistas e turistas. Os motivos das camisetas destinados aos residentes das ilhas, segundo a autora, são tão culturalmente específicos que são incompreensíveis para forasteiros/visitantes. Dada a distinção que os residentes fazem entre camisas projetadas para turistas, local de venda, autenticidade das representações e do designer, estes fatores são críticos na avaliação de uma peça de roupa no momento da compra. O motivo das estampas para os “locais” e “nativos”, quase sempre contém declarações políticas sobre as mudanças na vida da ilha, e uma reação a revolução de varejo no Havaí ocorrida nos anos de 1990, em consequência da globalização comercial e cultural que se seguiu.¹⁴

Para chegar a suas conclusões Kelly procurou observar ao longo de sua pesquisa o que foi vendido e usado, onde, por quem e para quem, além de

¹⁴ Até os anos 1990, quando da chegada de grandes redes de lojas de varejo de moda, implantando filiais nas ilhas do arquipélago, além da expansão de *shopping-centers*, lojas Wal-Mart, os

entrevistas com varejistas e designers de estampas para camisetas. Boa parte destes designers possuía formação tradicional de arte e tentaram anteriormente carreira como pintor de quadros, mas estavam no negócio de estamperia de camisetas como autônomos, atuando em feiras de artesanatos, locais de vendas mais fáceis de seus trabalhos, do que a pintura de telas.¹⁵

Vale salientar que, é no contato direto com o comprador que os designers de estampas havaianos aprendem sobre os gostos e aversões dos clientes e, com isso, desenvolvem conhecimentos que lhes possibilitem identificar as preferências¹⁶. Estes designers assumem também o papel de articuladores do simbolismo de suas representações retóricas. As estampas em camisetas, além das voltadas para motivos que atendam o turismo, são representações relacionadas a questões político-sociais do arquipélago e relacionam a demandas locais, mas muito dos projetos visando o consumo da população nativa, em sua retórica, também possuem uma dimensão espiritual. Os usos das imagens em camisetas são como insígnias de identidade social, expressões de lealdades políticas e símbolos de valores comuns no momento em que a sociedade da ilha está sendo invadida por produtos e a precedência é voltada para os visitantes de praias distantes.

No Havai, as camisetas, é a parte maior de muitos guarda-roupas e fazem parte de uma relação histórica. Introduzidas nas ilhas por soldados norte-americanos durante a Segunda Grande Guerra, foram bem aceitas pela população ao se conformarem como vestuário para as temperaturas médias anuais em torno de 27°C, além da facilidade de manutenção e preço. Raramente são encobertas por uma jaqueta, tornando-as sempre visíveis e sinalizam, no ato de vestir, a falta de pretensão que faz parte integral da identidade da ilha.

Existem quatro grandes mercados de camisetas, identificados por Kelly nas ilhas: o destinado ao consumidor local, refere-se aos usuários descendentes de imigrantes de diferentes partes do mundo, os quais vieram trabalhar nas grandes

havaianos tinham o costume de adquirir roupas em mercados locais e em lojas do pequeno comércio.

¹⁵ Feiras de artesanato de ruas era o ramo do comércio de roupas que predominava no Havai (Kelly 2002).

¹⁶ Estampas de camisetas havaianas fizera parte de minha vida profissional, frutos de várias viagens realizadas ao arquipélago, quando atuava como designer para o mercado de roupas surf no Brasil, época de intensa convivência com surfistas, comerciantes e designers residentes em Oahu, a principal ilha do Havai.

plantações de cana de açúcar, a partir do final do século XIX.¹⁷ São indivíduos que cresceram no seio de suas famílias em instalações precárias e segregados, onde desenvolveram um forte sentido de identidade e uma cultura local resultante dessa experiência multiétnica. O consumidor nativo refere-se aos descendentes da população originária da ilha. O mercado para surfistas refere tanto aos praticantes do esporte residentes, quanto aos adeptos da prática de outros países que costumam passar temporadas nas ilhas, depois que o esporte tornou-se popular mundo afora. O quarto mercado é voltado para os turistas convencionais que vistam o arquipélago.

Kelly observa que cada segmento de mercado tem seus próprios temas com suas mensagens e imagens retóricas e, é raro um designer criar para mais de um mercado, pelo contrário, desenvolvem uma especialidade em uma área, um estilo de transmitir temas relevantes e, conseqüentemente, uma reputação de autenticidade. Sendo assim, ela identificou quatro tipos de representações nas estampas das camisetas: a imagem retórica local, que se conecta a um estilo de vida comum, a retórica das estampas para o havaiano nativo que conclama um renascimento cultural; já as estampas do mercado *surf*, vende a imagem do esporte aliada à um estilo de vida radical e por último a imagem retórica voltada para o turista, constituída de uma iconografia que revela o “paraíso”.



Figura 14 - Delro Rosco, Dias de Plantação. Figura 15 – Grant Kagimoto, *Home Sweet Hawaii*

Nas estampas, para os locais não nativos, são identificados os seguintes temas: alimentos típicos da ilha, escrita na língua crioula dos trabalhadores das plantações ainda usada localmente, mas o motivo preferido refere-se às estampas de

¹⁷ A plantação de açúcar em grande escala, segundo Kelly (2003) passou por uma série crise, e nos anos 1990, praticamente deixou de existir em terras havaianas.

representações alusivas à herança do plantio da cana de açúcar (Figuras 14 e 15). Segundo Kelly, representações de uma nostalgia pelo o estilo de vida nas plantações, referenciam na segurança, na estabilidade da infância e da vida comum, assim como uma exaltação de quão longe chegaram como imigrantes. Esta temática divide em três grupos: as que servem para simbolizar a mistura cultural do Havaí; as que refletem a extensão em que o "sonho americano" trabalhou para aqueles que trazem em suas raízes o trabalho imigrante; as representações referentes a um posicionamento contra a urbanização do Havaí e sua desintegração social subsequente.



Figura 16 – Motivo de *ukulele*, “braguinha”, instrumento típico da ilha de Madeira levado às ilhas pelos imigrantes portugueses que trabalhavam no cultivo da cana-de-açúcar, no final do século XIX, Exemplo de estampas que são projetadas e usadas pelos “locais”, residentes descendentes de imigrantes. Designer anônimo.

A falta de espaço para que os havaianos possam reafirmar sua cultura, o idioma, diante da massificação do turismo, é um problema que afeta a população residente. Muito das reivindicações refere-se à soberania política, à questão da extensão aos havaianos nativos o mesmo *status* dado às comunidades nativas do continente. Dadas as questões que afetam a comunidade, as representações nas estampas nas camisetas destinadas ao mercado consumidor nativo, em geral, possuem uma orientação mais política do que a de outros grupos. Como existe também a vontade presente de se evitar uma confrontação social as camisetas tornam-se um importante meio de comunicação da insatisfação política. "Na verdade você não precisa dizer nada. A camiseta fala por você. Você não está realmente expressando uma opinião, mas ao mesmo tempo está – de uma forma sutil e visual".¹⁸

¹⁸ Opinião de um designer de estamparia, havaiano nativo, entrevistado por Kelly (2003).



Figura 17 – Design anônimo - Estampa de camiseta havaiana projetado nos anos 1980 para a fatia de mercado voltado para nativos. Associação da imagem do *ukulele* com o símbolo de luta do movimento das minorias negras nos EUA, os “Panteras negras”, em Callaway (2009).

Surfar é outra tradição na vida dos havaianos que foi extremamente alterada pelas novas relações econômicas nas ilhas. Se por um lado, o Havaí levou o *surf* para o mundo, por outro, o esporte, hoje, é altamente competitivo, comercializado mundialmente, tecnológico, o que tem alterado de forma significativa a prática no arquipélago. Nas camisetas dos surfistas encontramos nomes de marcas e/ou logotipos como elementos de desenhos primários, associadas a imagens de surfistas profissionais, tratados como celebridades pela mídia em fotos que os exibem em manobras radicais com pranchas e roupas com nomes dos patrocinadores (Figuras 18 e 19). Como nos outros mercados, a autenticidade das camisetas de surfistas endereça a um estilo de vida da ilha, como um conjunto reconhecível de valores e atividades. Diferentes das camisetas locais e havaianas nativas com ar nostálgico, conteúdo cultural e declarações políticas, os desenhos de surfistas são mais abstratos e comerciais, produto de campanhas publicitárias ativas e extensas.

Motivos que são representações alusivas ao Havaí como um paraíso polinésio, são encontrados nas camisetas destinadas aos turistas convencionais. Com um apelo explicitamente comercial, são vendidas nas ilhas como *souvenir*. Os desenhos, excessivamente, coloridos consistem de cenas ou imagens onde prevalecem referências geográficas, acompanhado de dizeres *Hawaii*, *Waikiki*, *Aloha* e florais (Figuras 20 e 21). Estas referências são muito mais elaboradas do que aquelas encontradas nas camisetas tipicamente compradas pelos residentes. A

mensagem nestas estampas destina-se, pelos turistas, a testemunhar aos amigos sobre o local exato para onde viajaram de férias.



Figuras 18, 19 – Estampas de camisetas da marca Hawaiian Island Creation. Em geral, em suas composições, predominam elementos gráficos associados a motivos culturais havaianos e o fato de ser um esporte “radical” como dizem seus praticantes. Fonte: Glasman Surf Graphics (1999)

Dada a familiaridade das imagens usadas para promover as férias na ilha, de domínio público, elas podem, desta forma, ser criadas e produzidas em qualquer lugar, concorrendo com a produção dos designers locais e nativos. Kelly (2003) aborda a questão, e nos relata até que ponto chegou os questionamentos dos criadores locais à administração das ilhas, em relação à autenticidade de conexão com o Havaí, exigida para atingir a legitimidade nas estampas destes produtos.



Figuras 20, 21 – Motivo de estampas destinado a vendas para turistas convencionais. São representações do “paraíso” destino turístico. Fonte: Hope Dale, *The Aloha Shirt: Spirit of the Islands*. Nova York, Thames & Hudson, 2002.

Já que as imagens das estampas são as convencionais que os turistas esperam ver e eles não sentem necessidade de questionar o que está sendo representado, ou quem é o designer, muito menos quem está lhes vendendo as camisetas. Essa situação gerou uma crise na indústria de camisetas da ilha, pela

oposição dos designers havaianos residentes, ao ponto deles protestarem nas feiras, espaços que eles consideravam sagrados, num esforço para desencorajar os turistas a não comprar estes *souvenirs*. O resultando destes questionamentos foi o fato das autoridades locais designarem que, somente os designers residentes poderiam ter o direito de estampar e vender imagens dos ícones culturais havaianos nas feiras.

3.5

O design têxtil das vanguardas modernistas como evidências históricas

Tradicionalmente as fronteiras que distinguem arte e artesanato foram marcadas por uma indefinição por parte da crítica de arte formalista. De um lado está o trabalho do artesão criando objetos para uso e conveniência, do outro, o trabalho do artista considerado não instrumental. Considerar a arte como possuidora de maior valor, ocorre pelo fato dela agregar valores simbólicos (estéticos) produzidos dentro de um campo¹⁹ de consagração autônomo, este constituído e legitimado por interlocutores especialistas em história da arte, por artistas consagrados, críticos etc. Valores estes, que certamente surgiram a partir da estética kantiana, definida como não instrumental, desinteressada, sensível, distinta, distanciada das práticas do dia a dia. A obra de arte individualmente foi situada e julgada no contexto da história da arte idealista, para que pudessem identificar valores de originalidade nela contido, com objetivo de localizá-la historicamente dentro de um novo processo de legitimação.

Numa perspectiva de tratamento diferenciado entre arte e ofício, observamos nos escritos acadêmicos, a investida realizada pelos designers-artistas modernistas no desenvolvimento de têxteis, tratada em segundo plano pelos historiadores do design de moda, onde prevalece a preocupação em construir uma história da atividade calcada nos nomes dos designers (dos costureiros) e vista como mera colaboração, com ganhos econômicos, aos designers da alta costura, mais interessados, em suas visões, em levar para seus produtos valores estéticos contemporâneos.

Apesar das colaborações diretas de artistas atuando como designers nas atividades projetuais, como foi o caso da relação de exilados das vanguardas russas e Chanel e também com a Maison Myrbor na década de 1920, muito destas estratégias de transporte para as roupas de valores estéticos, são aceitas e

¹⁹ Campo no sentido do conceito de Bourdieu de "Campo da Arte".

denominadas, sem contestação, pelo campo da moda de “inspirações”. Inspirações essas, que muitas vezes beiram a “apropriação” como foi o caso da coleção de vestidos inspirados nas “Composições em Amarelo, Azul e Vermelho” Piet Mondrian. Os “vestidos Mondrian” fizeram parte da coleção de verão de Yves Saint Laurent, em 1965 (Mendes e la Haye, 2003: 162), confeccionados em seda e imediatamente, foram traduzidos em cópias baratas, feitas de tecidos industrializados de baixo custo. Nos livros de História da Moda, esta “inspiração” é tratada com certa relevância e ganharam o *status* de ícone do setor nos anos 1960.

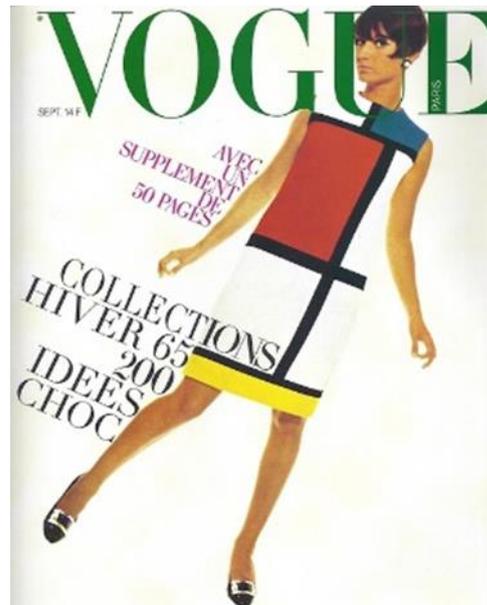


Figura 22 – Saint Laurent. Vestido Mondrian. Capa da Vogue francesa, setembro, 1965.

Exemplos dessas formas de “inspiração” das artes na moda, também podem ser encontradas nos anos 30 entre os designs de Elza Schiaparelli, mais precisamente na sua peça de roupa denominada de “conjunto escrivainha” (Mendes e la Haye, 2003: 94). Esta peça, de 1937, foi projetada em referência direta à escultura do mesmo ano de Salvador Dalí (de quem era amiga próxima) *Vênus de Milo com gavetas e o gabinete antropomórfico*.



Figura 23 – Elza Schiaparelli. *Conjunto Escrivainha*, 1937. Figura 24 – Salvador Dalí. *Vênus de Milo com gavetas e gabinete antropomórfico*, 1937.

Recentemente algumas destas apropriações estiveram presentes nas passarelas, confirmando a continuidade, a aceitação e, acima de tudo, a valorização da prática destes procedimentos pelo campo da moda. O uso de padronagens inspirados em gravuras de Escher foi o grande destaque dado pela mídia especializada à coleção outono/inverno 2009 de Alexander McQueen (Figura 25). Escher ficou conhecido pela sua habilidade de criar ilusões ópticas únicas, com grande respeito pela precisão da perspectiva geométrica. Algumas de suas obras recorrem a patos em voos convergentes e metamorfoseando-se para criar outras imagens e são estas características que estiveram em estampas sobre cetins e tafetás na coleção de Mac Queen e ganharam os aplausos do mundo da moda.



Figura 25 – Alexander McQueen. Inspiração na obra de Escher *Água e Céu*. Vogue americana, março, 2009. Figura 26 – Escher. *Água e Céu*, 1938. Gravura. Acervo: Fundação M.C. Escher.

No que se refere à história da arte, o envolvimento das vanguardas modernistas na tecelagem é tratado como puro esteticismo, e é visto como experimentações em novos suportes, em atos de transgressão, em se tratando de agentes com capital social simbólico, pelas suas posições no espaço social, o campo da arte, em condição de legitimar em causa própria. Já o estudo desta produção a partir das teorias estéticas, corta os laços que a unem à vida social e à cultura de um período, o que pode ser percebido nas atitudes protagonizadas em exposições destes artefatos em museus de arte e design. De certo modo a confusão pode ser explicada com referências ao caráter e à carreira de designers e artistas, mas limitar esta

produção a uma atividade puramente artística fez com que parecesse fútil e a relegou à condição de “mero apêndice cultural” (Forty, 2007: 11).

Os tecidos modernistas incorporaram o momento significativo de mudanças na história do design e da história da arte, quando nas primeiras décadas do século XX, os designers-artistas trabalharam para estabelecer conexões entre arte e indústria, ao explorar o design têxtil e processos que enfatizassem as propriedades estruturais das roupas em si, enquanto assumiam as formas visuais apropriadas à produção em massa. Esses acontecimentos fizeram surgir um novo interesse pelos têxteis que refletiam a racionalidade, a modernidade e a confiança nestes materiais. O entrelaçamento de tramas e urdumes, justamente pelo fato de não serem quadros – serem da ordem do tátil, às vezes, em formas tridimensionais, podendo ser cortados em pedaços e se constituírem em elementos de colagens, dobrado, pendurado em paredes ou entendidos no chão – ofereciam a oportunidade de desenvolvimento de um suporte apropriado para explorar novas possibilidades visuais e expressivas, ou seja, dentro de uma proposta formalista. Ao mesmo tempo, tecidos artesanais, especialmente os bordados ou feitos à mão, continuaram ser valorizados, abrindo caminho para que os designers-artistas pudessem explorar elementos componentes desses objetos, de maneira particular como: escala, cores, textura.

Um exemplo da aproximação das vanguardas aos ofícios tradicionais, pode ser observado nos figurinos dos Ballets Russes, projetados por Gontcharova nas décadas de 1910-1920. A ornamentação dos figurinos de várias produções, seguiam as tradições de bordados preservadas por mulheres camponesas russas e ucranianas²⁰ e que foram levadas para Paris por um grande número de ateliês de bordados, abertos por suas compatriotas após a Revolução Russa de 1917, inclusive, prestaram serviços para a alta-costura. Mas o caso mais emblemático do uso de bordados tradicionais ocorreu na proposta de um novo vestuário, mais adequado aos

²⁰ Vários desses exemplares poderão ser observados no capítulo 7, onde dedico maior espaço para apresentação desta produção. Muito destas técnicas de bordados, ainda hoje, podem ser encontrados nos paramentos litúrgicos da Igreja Católica Ortodoxa russa e ucraniana. Evgenia Petrova (2014: 16) observa que esta atração pela arte popular no começo do século XX, na Rússia, não era incomum. A onda de interesse pela história nacional, a vida e os costumes dos camponeses, a classe mais numerosa do país, abarcou diversas camadas da população. Em grande parte, ela correspondia à atenção dos europeus aos povos africanos, asiáticos, indianos e outros. Nesse mergulho profundo na antiguidade russa e nos diversos gêneros do folclore, formaram-se muitos artistas da vanguarda russa na pintura (Natalia Goncharova, Kazimir Malevich, Vladimir Tatlin e outros) que estavam na primeira etapa do figurativismo.

tempos pós Revolução de Outubro de 1917, projetados e desenvolvidos pela designer Nadezhda Lamanova.²¹

A tensão existente às condições que distinguiram um produto industrial e criação artística, arte maior e arte aplicada, sugere que um estudo dos tecidos modernos se faz necessário para uma compreensão mais ampla do modernismo. Os têxteis ofereceram aos designers-artistas o suporte e o processo ideal para se envolverem com noções contemporâneas, assim como, o papel da máquina e da arte com fins utilitários. Talvez mais do que qualquer outro meio, os têxteis através de suas padronagens e das tecnologias utilizadas para o seu desenvolvimento, podem explicar uma época de grande transição, pois, eles poderiam, simultaneamente, assumir a condição de artístico, objeto de uso e ao mesmo tempo acessível a uma grande parcela da população de não *connaisseurs* ou não compradores de obras de arte, ou seja, a chance de se levar o estético para o cotidiano.

Assim como os têxteis atraíram novos consumidores, também atraíram novos artistas, homens e mulheres, e para além de produtos industriais, assumiram posições nacionalistas e visões pessoais. Portanto, através destes designs podemos compreender os aspectos da era em que foram criados e as motivações de quem os criou. Eles estiveram no centro do desenvolvimento da arte modernista em diferentes graus, em diferentes países, onde levantaram questões de gênero, das experimentações que invocaram o primitivismo, a abstração, o construtivismo, da utilização de novas tecnologias e da influência do consumismo.

Apesar das evidências de um papel significativo dos tecidos na história da arte e do design moderno, a negligência e marginalização observada na maioria dos estudos críticos de arte e design desta época, são prova cabal de que esta prática de design não alcançou a valorização proporcional ao seu papel. Talvez seja consequência de uma série de razões, mas o preconceito de gênero e da natureza do meio são em grande parte, responsáveis por posicionar esses objetos em um “estado de ambiguidade perpétua que lhes negam um lugar à altura do papel que representaram nos discursos críticos e históricos” (Troy, 2006).

Norma Broude em *Feminism and Art History* (1982) também vê a desvalorização dos designs de têxteis, em parte, pela questão de gênero. Neste

²¹ O capítulo 6 aborda com maior propriedade a questão da utilização de bordados nas propostas de uma moda modernista revolucionária soviética, realizada por Nadezhda Lamanova.

sentido, ela observa que tradicionalmente os tecidos estiveram associados ao trabalho das mulheres, uma arte “menor”, produzida no ambiente doméstico de forma anônima e amadora.²² Mais tarde, tornaram-se associados à industrialização e produção em massa. Todos esses fatores ajudaram a desqualificar os têxteis do domínio das artes “maiores” (pintura, escultura e arquitetura), tradicionalmente consideradas trabalho de homens, produzido por profissionais para o ambiente de museu. Para Broude, se de fato, mesmo entre as diversas áreas que compõem as artes aplicadas ou utilitárias, incluindo aí, os vitrais, marcenaria, joias, cerâmica e vidro, os têxteis sempre foram colocados em situação inferior em termos de atenção da crítica e do mundo acadêmico, é a constatação, mais uma vez, de que o preconceito de gênero é, em parte, o culpado.

Ao longo da história do modernismo, artesanato doméstico e decoração sempre foram tratados, literalmente, como trabalho de caráter feminino, chamado de arte popular, distanciado espiritualmente das belas artes. Historicamente, as mulheres que atuavam no setor dos têxteis não tinham pronto acesso aos programas de formação acadêmicos ou profissionais e nem tiveram oportunidade de patrocinar grandes *workshops*, abrir *showrooms* etc., o que teria contribuído para um maior reconhecimento, e com isso, a possibilidade de visibilidade de suas produções plásticas. Mesmo a rica tradição europeia da estampanaria e do bordado e que elevou têxteis para a esfera pública, aristocrática e real, estivera associada a uma desconexão entre o designer e o produtor, em uma divisão de trabalho onde, para as mulheres, eram tipicamente atribuídas o papel de trabalhador, enquanto os homens era quem cuidavam dos projetos.

O fato de servirem como complemento para outros tipos de expressão plástica, a exemplo de manifestações de arte conceitual ou elemento ornamental de uma pintura, ou participarem como componentes de projetos de design de interiores, móveis ou moda, que, às vezes, mascaram suas propriedades visuais, levam ao tratamento dado ao substrato têxtil a possuidores de menor valor artístico. Mesmo no período modernista e, eventualmente até nossos dias, os têxteis vivem um processo categorização inconstante, ou como arte ou artesanato, para ser exibidos em museus como obra de arte (objeto único) ou como objeto utilitário,

²² In: BROUDE, Norma. *Feminism and Art History*. New York, Harper & Row, 1982. CHADWICK, Whitney. *Women, art, and society*. New York, Thames & Hudson, 2007.

produzidos em massa. Muitas vezes esta categorização depende das diferentes técnicas de sua produção, produto industrial ou atividade artesanal, trabalho de artista, categorizado como *artwear*.²³ Essa inconstância fez com que, muitas vezes, os têxteis passassem a ser negligenciados, sem o reconhecimento de seus valores de design ou arte e, com isso, levando ao desinteresse pela sua conservação. Felizmente, este desinteresse está caminhando para o passado, pois têm surgido em especial na área do design, estudos consistentes, em que os tecidos, em suas padronagens, estão sendo abordados em contextos artísticos, sociais e históricos.

3.5.1

Reavaliação dos designs de têxteis modernistas na história do design e arte

Tradicionalmente, as discussões sobre arte e design do final do século XIX e início do XX concentram no papel que o decorativismo e as artes aplicadas desempenhavam na formação da estética modernista. Mas esta foi a primeira grande oportunidade que se abriu aos tecidos, a partir das experimentações e das mudanças em relação à prática laborativa no campo da arte, realizadas pela vanguarda modernista, em que o tecido se transformou em meio ou tema e instrumento ativo na construção de uma nova arte, “a arte moderna”. O principal protagonista realizador desta operação trata-se de nada menos que Henri Matisse. Matisse viu no processo de planificação da pintura uma qualidade inovadora e o tecido foi um dos meios que ele utilizou para realizar esta operação.

Matisse cresceu no seio de sua família, na pequena Bohain-en-Vermandois, onde viveu até os 21 anos. A cidade, cuja atividade econômica principal era a indústria têxtil, ficou conhecida pelos tecidos luxuosos de alta qualidade produzidos para a alta costura parisiense até os anos 1950. Seus ancestrais foram tecelões por várias gerações, sua mãe era uma especialista em seleção e preparação de cores e administrava um pequeno comércio que atendia as pequenas indústrias locais.

A população da vila onde habitava a família Matisse, na sua grande maioria, era formada por trabalhadores das indústrias têxteis locais. Tecelões, bordadores, estampadores faziam parte do círculo de relacionamentos. Nas conversas, nas quais o futuro pintor participava ativamente, predominavam assuntos como: combinação e exploração de cores, criação de texturas e padronagens, técnicas de tingimento. Foram os tecidos aqueles que primeiramente despertaram na criança e no

²³ Sobre a definição de *artwear*, vide o capítulo 2.

adolescente Henri, a sensibilidade visual, transformando-se em parceiros no desenvolvimento de seu rompimento com os cânones através do meio pictórico.

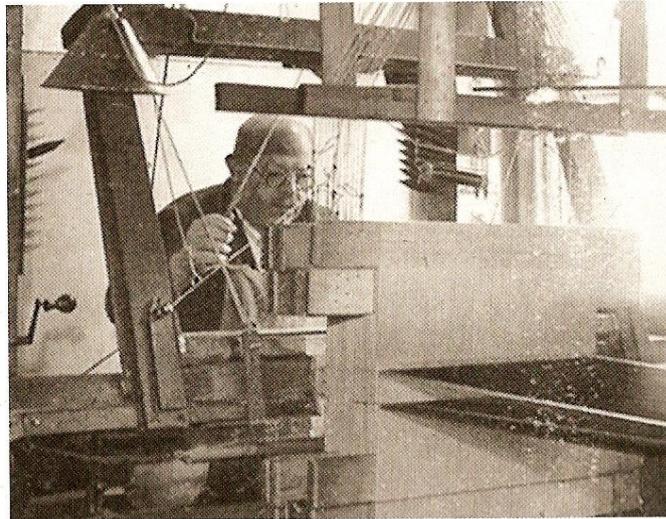


Figura 27 – Fotografia de Matisse trabalhando em seu tear, 1940. Catálogo da Exibição *Matisse his art and his textiles*. MET, Nova York, 2005.

A arte de Matisse, uma “arte têxtil”,²⁴ era parte do *habitus*²⁵ adquiridos com as práticas que lhes foram inculcadas em sua infância e adolescência. Desde o dia em que resolveu abandonar a carreira de advogado para se dedicar à pintura, ele levou por toda sua vida este *habitus* que se evidencia pela atração visual dos tecidos e os conhecimentos de construção de padronagens têxteis, adquiridos na convivência diária com seus conterrâneos. Nos seus últimos anos de vida, ele retornou ao ponto de partida, quando realizou seus últimos trabalhos de “*papier découpé*”²⁶ em colagens, atuando como se fosse um padronista têxtil.

Não existiam galerias, museus ou exposições de arte, ou até mesmo estátuas em lugares públicos nesta cidade poluída pelas indústrias. Para uma criança inquieta, que sonhava com uma fuga deste cenário, a única possibilidade existente era a nascente imaginação visual vinda do brilho da suntuosidade e do colorido das

²⁴ Aqui é uma categorização por mim pensada, em função da trajetória de vida do artista.

²⁵ O conceito de *habitus* faz parte do corpo teórico de Bourdieu, aqui conforme definido por ele como um sistema de “disposições duráveis e transponíveis” (1996: 71), isto é, que podem gerar práticas em esferas alheias àquela de origem, adquiridas pelo indivíduo no curso de processo de socialização que engendra e organiza as práticas e as representações de indivíduos e grupos.

²⁶ Os “*papiers découpés*” são pedaços de papéis pintados, coloridos a guache, cortados em formas e colados sobre uma superfície para criar um espaço pictural, diferente dos “*papiers collés*” dos cubistas, em que o espaço é criado por uma realidade física do papel ou objeto aplicado sobre a superfície.

*sedas, produzidas nos teares das residências e das fábricas de Bohain. (Henri Matisse)*²⁷

Na produção plástica de Matisse, os tecidos foram apropriados e levados para os quadros em diferentes formas e estágios, primeiramente como um agente revolucionário, para libertar a pintura dos preceitos clássicos que dominavam o campo. Essas questões plásticas somaram-se aos anseios das vanguardas artísticas na luta que se travou a partir da arte moderna por uma maior autonomia do artista, em relação aos preceitos da pintura Acadêmica e do sistema de consagração vigente. “Florido, listrado, estampado de arabescos ou em estampas geométricas inspiradas na arte islâmica, surfando sobre a superfície pictórica, ou cortado em diferentes formas e fixado sobre um suporte, os tecidos transformaram, especialmente nas mãos de Matisse, como forte instrumento para desestabilizar as leis da ilusão tridimensional” (Souza, 2008).²⁸

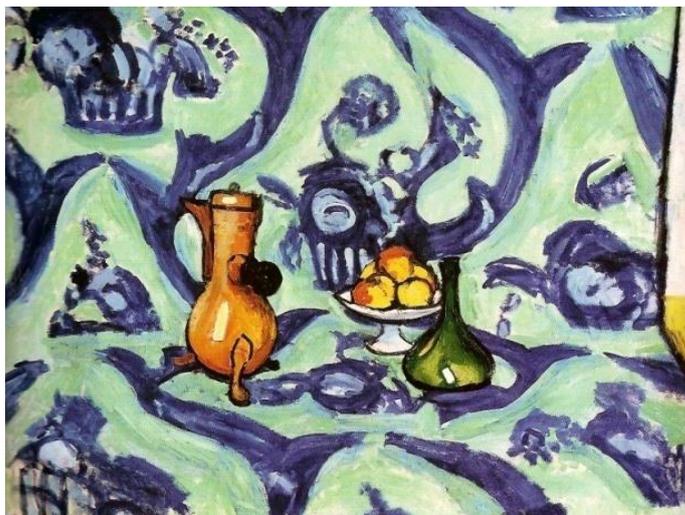


Figura 28 – Henri, Matisse, *Natureza morta em toalha de mesa azul*, 1909. Museu Hermitage, São Petersburgo, Rússia.

Para Argan (1992), a virada para o século XX, foi um momento de transição, em que as correntes *modernistas*, muitas vezes de maneira confusa, mesclaram motivos materialistas e espiritualistas, técnico-científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais, ou seja, uma nova ordem cultural. Portanto, o estudo dos designs em tecidos das vanguardas pode revelar uma nova perspectiva sobre o

²⁷ SPURLING, Hilary, *Matisse his art and his textiles*. Nova York: Metropolitan Museum of Arts, New York, 2005, p. 15. Tradução livre do autor.

²⁸ Sobre utilização dos tecidos e o processo de “planaridade” da arte moderna veja: HARRISON, Charles. *Primitivismo, Cubismo, Abstração*. São Paulo, Cosac & Naif, 1998. FOURCADE, Dominique (org.). *Henri Matisse, Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo, Cosac Naif, 2008. SOUZA, Rui. *Do tecido para a tela: padrões e padronagens têxteis nas obras de arte*, 2008.

desenvolvimento cultural que teve lugar na Europa, ao se constituírem em contribuição única, quando esses designers-artistas desafiaram as hierarquias artísticas e ao instigarem não só mudanças visuais no campo da arte e do design, mas também seus pressupostos teóricos.

A história do processo de criação dos *designs-arte* em têxteis, em especial das padronagens têxteis modernistas, conectada intimamente à história da vida e da arte moderna, nos revela as experimentações resultantes das transformações sociais, políticas e econômicas que também proporcionaram mudanças radicais no processo como estes artefatos foram produzidos, usados e percebidos como *designs-arte*. Na verdade, ao olhar mais de perto esses objetos, muitas vezes negligenciados pelo seu caráter utilitário, podemos traçar não só as principais influências culturais, mas também os importantes movimentos artísticos que tomaram forma durante o período modernista. Estes designs, na verdade, podem ser tomados como documentos sociais e estéticos que refletem as condições de sua criação e encarnam o espírito da sua época. Portanto, esses artefatos podem ser considerados, de fato, como marcos históricos para identificar um momento crucial de uma época em transição.

Nas primeiras décadas do século passado os tecidos estiveram no centro do diálogo e dos debates teóricos modernistas, já que começaram a encarnar as formas em que arte, artesanato e arquitetura se fundiram em projetos arquitetônicos e decorativos. O conceito novo e revolucionário da "obra de arte total"²⁹ que colocou os têxteis em pé de igualdade com as outras artes, começou a permear as práticas artísticas e neste sentido influenciou todas as facetas do design têxtil, desde sua criação, comercialização e consumo. Os têxteis passaram a fazer parte de todos os aspectos da vida moderna, no lar, na fábrica, no ateliê do artista etc., e em cada um desses espaços assumia diferentes implicações econômicas e artísticas.

²⁹ A noção de obra de "arte total" (*gesamtkunstwerk*) passou a fazer parte central do debate no campo da arte e do design deste período. O pensamento original de uma síntese da arte e da vida como uma condição da modernidade foi apresentada em 1849 por Richard Wagner (2003) em seu ensaio "o trabalho de arte do futuro" (*das Kunstwerk der Zukunft*), "mas o termo não foi amplamente utilizado até o final do século XIX, quando passou a representar uma nova atitude sobre classe, meio ambiente, o consumo e arte" (Harrison et Wood: 1998). Wagner visualizou a unificação das artes em direção a um objetivo comum, neste caso da ópera dramática. Para ele o drama seria um produto da colaboração de todas as artes e, através desta comunhão, a *gesamtkunstwerk*, poderia, assim, ser apreendida e compreendida pelo público em geral, não apenas por uma elite dotada do "amor pela arte" de que fala Bourdieu (2003).

O século XIX representa uma era em que as noções tradicionais de expressão artística deram de frente com a realidade da produção em massa, que surgiu com a Revolução Industrial, levando a um maior abismo entre as artes alheias à indústria, tais como pintura de cavalete e escultura e aquelas que, de certa forma, são afetadas ou dependem de processos industriais, tais como a gravura e utilização de metais, e os tecidos ocupando aí, uma posição intermediária. Esta divisão de trabalho se intensificou durante o século XIX, com as inovações tecnológicas provindas da Revolução Industrial e da crescente ênfase no produto feito a máquina, quando os tecidos não só começaram a ser produzidos em escala industrial, mas passaram a ser também consumido em massa, intensificando o conflito entre arte, artesanato e produção em massa.

Na segunda metade do século XIX, na Inglaterra, William Morris junto com seus seguidores, procurou conciliar o design e produção, ao procurar uma alternativa ao processo industrial, revivendo a tradição artesanal medieval, através do desenvolvimento de objetos para uso diário. Ele acreditava que a atividade artesanal era parte integrante do processo artístico e da experiência. Morris entendia que os materiais e processos têxteis estavam diretamente conectados à Revolução Industrial, agora que todos os processos, anteriormente feitos a mão – fiação, tinturaria, tecelagem – tornaram-se mecanizados; e assim os têxteis tornaram-se, em sua visão, a ponte que preencheria a lacuna que se formou entre arte e artesanato, ou "arte intelectual" e "artes decorativas" (Wood e Harrisson, 1998). Já na virada para o século XX, o decorativismo tornou-se sinônimo da noção de modernidade, e os tecidos passaram a servir de exemplos de designs da vida moderna. Para Baudelaire a moda, inclui-se aí também a matéria-prima, os tecidos, seria o espaço privilegiado por onde o belo moderno poderia se manifestar, por ser ela reveladora de um dinamismo próprio da vida moderna.

Assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado (Baudelaire, 1997: 27).

Os designs-arte em tecidos, por assumirem diferentes funções, tais como meio decorativo, matéria-prima para vestuário, na arquitetura, tiveram a facilidade de engajamento na vida moderna e ser incorporados ao cotidiano. Estiveram

presentes nos lares, na galeria de arte, no *showroom* ou ateliê dos designers-artistas, criaram novas formas de perceber o corpo humano e mudaram a face da indústria. Foi o meio pelo qual, parte das vanguardas modernistas, atenta para erradicar as fronteiras visuais e sociais que separavam arte de artesanato, cultura de elite e cultura popular, arte de design industrial, utilizara para este fim.

A noção de que o objeto utilitário seria o suporte ideal para exprimir teorias estéticas modernas e formas – começou a se cristalizar na virada para o século XX, num período de revolução política, reforma social e de mudanças radicais de atitudes em direção a uma nova arte. Os novos designers-artistas de *fin de siècle*, na Europa, desafiaram as convenções artísticas tradicionais, ao mesmo tempo questionavam a relevância das classificações artísticas e hierarquias, alinhando-se a movimentos de reforma social. Neste sentido, os teóricos modernistas acreditavam que a tradicional classificação que distinguia as belas artes (pintura, escultura, arquitetura) e discriminavam as artes consideradas menores (cerâmica, vidraçaria, trabalhos em metais, tecelagem), deveria ser rejeitada em nome de uma arte unificada e que tivesse uma relevância social, onde o design de objetos também seria tratado como arte. Para Troy (2006) esta era uma tarefa complicada, pois significava repensar a definição e finalidade ou a própria arte, bem como o papel do artista. Desta forma, a grande questão daquele momento era encontrar uma saída para diversas indagações, tais como: Poderia a arte também ser utilitária? Uma padronagem têxtil teria um valor artístico tão significativo quanto uma pintura? Seria o artesão também um artista? Os Reformistas tentaram, na medida do possível responder a estas perguntas, mas a dificuldade inerente a impossibilidades de definir o que é uma obra de arte, acompanhou teóricos, artistas, negociantes de arte, consumidores ao longo das décadas seguintes e este dilema foi uma das questões centrais do modernismo.

Morris rejeitava as categorias que dividiam as expressões plásticas, ao incluir, em sua maneira de pensar, o artesanato e o design de produtos utilitários como obras de arte, ampliando o conceito para além das fronteiras, até então, em uma concepção kantiana, aceitos pelo campo da arte. Se a proposta da arte modernista era refletir a vida moderna, arte e vida, necessariamente haveriam de se cruzar para além do processo de visualização ou produção da pintura de cavalete. Para os designers-artistas a arte ao incorporar a aceleração do fluxo da vida moderna, só poderia ser concebida pela fusão arte e produtos utilitários no contexto

da vida moderna. Têxteis em todas as formas – estampados, em padronagens tecidas, bordados, aplicados – foram cruciais para essa ideologia, porque eles funcionavam simultaneamente como expressões pictóricas e objetos utilitários. “Eles exemplificaram a arte viva, arte que tinha ambas as aplicações, utilitárias e artísticas na vida diária. Por estas razões, muitos artistas, mesmo aqueles sem formação em tecelagem, começaram a trabalhar este meio, a fim de participar plenamente de uma atitude modernista” (Troy, 2006).

Para a “comunhão artística” morissiana os têxteis foram percebidos como possuidores de um papel central neste diálogo, uma vez que ocupavam posição única como a mais industrializada das artes. Historicamente, tecidos artesanais, como tapetes e sedas bordadas, foram categorizados entre as artes nobres, cobiçados por suas suntuosidades naturais e porque eram produtos que demandavam intensas horas de trabalho de mão de obra qualificada. Com a mecanização dos processos têxteis e a divisão do trabalho em micro operações, passou a não haver necessidade de trabalhadores qualificados e os têxteis desejosos de terem o *status* de arte, viram suas pretensões minarem. A solução de Morris para este problema foi restaurar suas qualidades estéticas e artesanais, promovendo neles o encontro da arte e do artesanato.³⁰

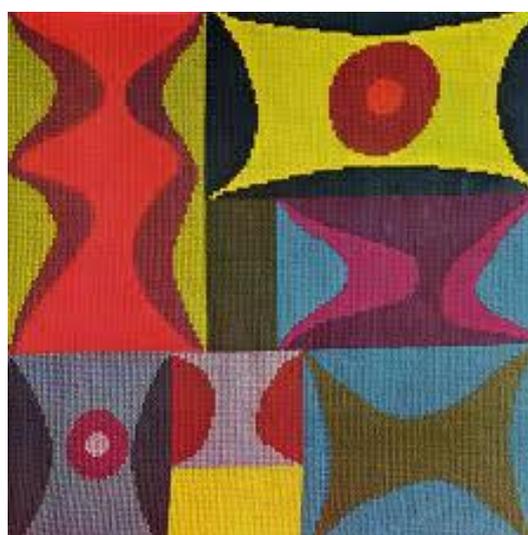


Figura 29 – Gunta Stözl. Tapeçaria em Técnica Gobelin. 1927. Arquivo Bauhaus Berlim.
Figura 30 – Sophie Taeuber-Arp. *Formas elementares*. Tapeçaria, 1917. Zürich Kunstmuseen. Exemplos do encontro arte e artesanato via suporte têxtil.

³⁰ Sobre a comunhão artística proposta por Morris, ver: HARRISON, Charles e WOOD, Paul. *Art in theory, 1815-1900: an anthology of changing ideas*, Boston, Blackwell, 1998.

As teorias da “obra de arte total” de Wagner e da “comunhão artística” de Morris foram absorvidas por gerações sucessivas, filtradas e traduzidas e mudou de endereço, foi da casa de ópera para os lares, do museu para o *showroom* de arte. “O interior doméstico passou a ser o local ideal para a unificação das artes e a arte decorativa se constitui em suporte cujos arranjos e formas produziram um novo paradigma estético” (Troy, 2006: 10). A tapeçaria de parede, por exemplo, passou a ser entendida como meio apropriado, onde os designers-artistas poderiam objetivar os esforços que estavam perseguindo na construção do ambiente moderno (Figuras 29 e 30).

O design, assim como a arte nova, demandou um novo discurso artístico e muitas vezes esses novos designers-artistas foram também os teóricos, professores e fabricantes que transitavam entre o *showroom*, o ateliê, a oficina, a escola e o ponto de venda. Se uma pretensão de unidade da arte levou estes profissionais a atuarem em áreas que demandassem uma comunhão entre arte e atividade industrial, a exemplo da ilustração de livros, papéis de parede e outros tratamentos de superfícies, isso ocorria verdadeiramente com os têxteis, onde aconteceu uma integração entre pintura associada ao padrão e padronagem. A partir do *Art Nouveau*, na Europa, as experimentações artísticas que incorporaram as artes decorativas, assumiram diferentes facetas, dependendo da nacionalidade ou ideologia, mas em geral foi caracterizada pelo desenvolvimento em direção a abstração e pela rejeição da tridimensionalidade clássica em prol de uma superfície plana e ornamentada – assim como fizera Matisse em sua pintura. A aplicação destas características em todas as produções plásticas, com característica planar, assumiram os tecidos como proposta de uma arte que fosse ao encontro das práxis e da vida moderna e que fosse acessível a população em geral e não somente aos consumidores de arte. Para tal, os tecidos em suas padronagens obtidas por tessitura ou bordados passaram se constituírem em exemplos de modernidade.

Quando o estilo *Art Nouveau* – ao aproximar do ano de 1910 – vivia o seu declínio (Troy, 2006), entre os designers-artistas já estava despertando a consciência das limitações das linhas ondulantes do estilo como tratamentos de superfícies decorativos no objetivo da produção de itens fabricados em escala industrial. Sendo assim, uma nova geração de reformadores que atuavam nas artes e no design foram em busca de soluções que integrassem às tendências que envolviam a produção mecânica e a abstração geométrica, elementos estes que

deveriam constituir a “arte total” e, para tal, o design de tecidos foi o meio convocado.

Apesar dos questionamentos realizados pelos designers-artistas – através de suas plásticas – da divisão de classe entre as artes, das questões de gênero e dos avanços que ocorreram em décadas anteriores, as hierarquias, ainda persistiam entre as “belas artes” e as artes taxadas como “menores” o artesanato e também produtos industriais. Foi somente nos anos 1920, quando o caos gerado pela Primeira Grande Guerra tinha-se acomodado e o movimento modernista alcançava um grau maior de complexidade, com o fortalecimento da posição do artista, concomitante com o fortalecimento do campo da arte, é que houve maiores avanços no intuito de reduzir os impactos destas distinções. Portanto, foi a partir daí que passaram a conviver elementos do primitivismo³¹ da abstração, junto com as novas experimentações, tanto no campo da arte como na atividade do design e em especial do design de têxteis.

3.5.2

Padronagens têxteis modernistas e os tecidos do “outro”

Assim como os têxteis foram meios de transição ideal para os modernistas, na tentativa de apagar as fronteiras sociais e visuais que separam a arte do artesanato, arte de design industrial, cultura de elite e cultura popular, eles também ofereceram possibilidades de novas abordagens da forma e conteúdo artístico, especialmente porque foram utilizados para investigar alternativas as convenções estabelecidas e para explorar mundos fora da esfera ocidental. Desta forma, foram também meios para incrementar o crescente fascínio ocidental pela arte de sociedades não ocidentais; quimonos bordados japoneses, *batiks* javaneses, *tie-dyed* africanos, ponchos de sociedade incaicas foram apenas alguns dos muitos exemplos de têxteis não-ocidentais que serviram de temáticas e proveram soluções para que os designers-artistas pudessem oferecer a uma elite ocidental, fascinada pela arte do “outro”, o “exótico” como forma de distinção. Diante da facilidade oferecidas pela expansão do comércio, das práticas coloniais e até mesmo os conflitos internacionais, os têxteis de todas as partes do mundo, a partir daí, tornaram-se mais

³¹ Na virada do século XIX, o termo primitivismo se relaciona as culturas e sociedades consideradas mais próximas da natureza, e tem o seu alcance ampliado referindo às antigas culturas, egípcia, persa, indiana, islâmica, javanesa, peruana, arte tribal africana e da Oceania.

acessíveis ao Ocidente, resultado de melhores condições de transporte e também pela facilidade de transporte do meio têxtil.

Ao questionarem o papel da arte na vida e sua autenticidade artística, os designers-artistas e teóricos também questionaram o cânone vigente no campo, no mundo ocidental. Na virada para o século XX, já havia um fascínio pela arte asiática (Goldwater, 1986) e, seguindo esta voga, eles foram ao encontro da arte do “outro” a procura de soluções para suas plásticas em sociedades nas quais a arte era percebida como sendo integralmente ligada à vida. Isto significava que a arte era percebida, por eles, como sendo funcional e culturalmente simbólica, como nas sociedades africanas, antigas sociedades americanas e da Oceania, sociedades ditas "primitivas", como os colonizadores europeus frequentemente se referiam a elas. Esta arte, que inclui os têxteis, foi percebida como sendo intimamente ligada às práticas da vida diária, uma relação que muitos artistas modernos tentaram reviver em seu próprio trabalho. Além disso, as formas visuais desta arte foram entendidas como sendo fundamentalmente abstratas, em vez de ilusionistas e buscavam a sua legitimidade a partir de um corpo teórico, o qual foi concebido pelo historiador de arte e crítico Alois Riegl.

Alois Riegl e seu aluno Wilhelm Worringer avançaram as teorias que conectavam as origens da expressão criativa regidos por uma vontade humana inata para a abstração (a noção de *Kunstwollen*)³² bem como por uma unidade humana inata para decorar e adornar o ambiente da pessoa e os objetos dentro desses ambientes. Essas noções levaram muitos artistas a concluírem que as origens da arte, o que eles procuraram redescobrir, eram, portanto, tanto abstratas na forma e na função utilitária. Mas é bom estar ciente, de que as teorias de Riegl parte de uma atitude formalista, de valorização da expressão abstrata para escapar e distanciar esta expressão plástica da categorização de uma moda da ornamentação excessiva, criticada como francamente anti-moderna na época e foi sintetizada na acusação de delito protagonizada pelo arquiteto austríaco e teórico, Adolf Loos.

Loos em seu ensaio de 1908, *Ornamento e Crime (Ornament und Verbrechen)*, argumenta que a era moderna deveria estar livre da "doença do ouro" que desperdiçava trabalho e materiais, uma doença que ele acreditava ter infectado

³² In: RIEGL, Alois. *Problemas de estilo: fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona, Editorial Gustavo Gill, 1980. (1ª ed., Berlim, 1893).

os artistas do *Art Nouveau* e *Jugendstil*. Em sua perspectiva "a evolução da cultura é sinônimo da remoção do ornamento dos objetos utilitários"³³, dando a entender que as artes decorativas não eram nem arte nem deveriam ser decorativas ou decoradas, desmantelando assim o termo completamente. Já em Paris, havia um outro grupo que estava lutando para que a ênfase na decoração fosse tratada no mesmo nível hierárquico de todas as expressões plásticas, tratava-se dos *Fauves*, grupo liderado por Matisse e que tivera Raoul Dufy, no campo do design têxtil, o seu grande expoente.

Em seu famoso ensaio de 1908, *Notes d'un peintre* (Notas de um pintor), Matisse equiparava a decoração com expressão, enquanto argumentava que o artista deveria trabalhar de acordo com as leis dos materiais dados (Matisse, 2007). Arte decorativa, em suas palavras, era o resultado de uma resposta intuitiva e expressiva de conteúdo, composição e meio. Não era um termo pejorativo ou obsoleto, como Loos teria afirmado, mas um moderno que correspondia às noções atuais sobre a relação integral entre arte e vida. Esta noção de expressão direta, ao mesmo tempo em que os praticantes do cubismo estavam explorando as possibilidades da abstração geométrica, fornecia uma nova fonte de inspiração para aqueles que trabalhavam para a indústria têxtil.

Foi neste embate entre decorativo e abstração que, diferentemente de artistas que buscavam o exotismo em voga no século XIX, “para a vanguarda parisiense, a África (e em menor grau a Oceania e América) fornecia uma reserva de outras formas e outras crenças” (Clifford, 1998: 136). Natureza, forma de vida e manifestações culturais, em todas as suas configurações mágicas, constituíram em matéria-prima potencial para atuação plástica dos designs das vanguardas modernistas, a exemplo da arte islâmica cujo princípio estético intrínseco em geral é a decoração e a superfície plana é inerente a realização destes preceitos.³⁴ Esta arte abstém da representação e do espaço tridimensional em favor de uma expressão plástica através da organização de elementos geométricos no plano. Estes princípios encontraram afinidades com o projeto da arte moderna e por consequência do design moderno, tais como: independência da representação e a produção de uma arte em que sua força se caracteriza pela expressão de linhas e cores, solução esta

³³ LOOS, Adolf. *Ornamento e Delito*. Tradução, Anja Pratschke, (www.eesc.sc.usp.br/babel, acesso em 15/06/2014).

³⁴ Sobre os princípios da arte islâmica ver: Gabriele Mandel, 1985.

que também foi levada para o universo dos tecidos. A arte do “outro” em tecidos como sendo intimamente ligada às práticas da vida diária, se constituíram em uma relação que muitos designers-artistas modernos buscaram reviver em seus próprios trabalhos.

Tendo as estampas japonesas desobstruído, limpando meu olhar, eu estava em condições de verdadeiramente perceber as cores em função de seu poder emotivo. Admiravam-se instintivamente os primitivos do Louvre, e depois a arte oriental, era por aí mais uma confirmação. As miniaturas persas, por exemplo, me mostravam toda a possibilidade de minhas sensações. A revelação, portanto, veio do Oriente (Matisse, 2007: 227).

3.5.3 Padronagens modernistas estampadas

Os tecidos estampados, a partir da Primeira Grande Guerra, assumiram temáticas que traduziam, no sentido iconográfico, regiões geográficas, aspectos culturais e a arte de diferentes culturas e também a utopia e virtudes da vida na modernidade. Os designers-artistas passaram a explorar dessas novas fontes artísticas e novas formas visuais ao projetar suas padronagens, assim como, utilizaram das novas tecnologias em suas atividade projetuais. As fontes vieram de uma variedade de lugares, desde uma iconografia proveniente de culturas africanas, a motivos que exaltavam novas tecnologias, passando pelos esportes e por valores de exaltação ligados a revoluções que mudaram regimes políticos, entre outros. Neste mesmo momento em que esses designers-artistas ganhavam uma maior compreensão do que se constituiu o processo de mecanização industrial, começaram a explorar suas possibilidades, e isto aconteceu não somente no campo da representação, onde maquinários e o visual *streamline* em materiais como o aço e o cromo foram parar nos quadros e nas padronagens têxteis, mas sobretudo nestes próprios objetos, as máquinas passaram a ser projetadas e admiradas em atenção a nova estética.

A indústria têxtil respondeu a este novo processo, através da invenção de novos corantes e fibras sintéticas e atuando também no “chão de fábrica” ao simplificar os processos de tecelagem e estamparia. O aumento do comércio, resultou no crescimento da demanda de produtos que atendessem a uma elite que consumia alta-costura e design de interiores, mas também o consumo de massa, gerou, em proporção, a necessidade de uma oferta, que implicaram na aceleração do ritmo dos lançamentos dos projetos. Troy (2006: 83) observou que nenhum estilo artístico, em particular, sobressaiu no design têxtil durante a década de 1920, os

têxteis, no sentido do papel que lhes reservava o discurso modernista, deslocava-se continuamente entre o ateliê e a loja de departamento, entre o *showroom* e a fábrica, transcendendo as fronteiras entre arte e design popular.

Embora a nomenclatura *Art Déco* seja comumente usada hoje para descrever a arte da década de 1920, este estilo refere-se especificamente ao estilo decorativo que emergiram na exposição de 1925, em Paris, a partir do qual o termo foi derivado (Troy (2006)). Nem todos os produtos têxteis da década de 1920 podem ser categorizados como *Art Déco*. A produção têxtil, que ocorreu na Bauhaus, por exemplo, protagonizada pelos designers-artistas soviéticos, tiveram uma abordagem construtiva em termos de design. Os tecidos foram concebidos sob um conjunto de condições inteiramente diferentes. Muitos dos designs de têxteis deste período evoluiu a partir de preocupações que não estavam diretamente ligados a simplificação estética do *Art Déco*, mas sim sob a égide de processos mais idiossincráticos e motivações pictóricas e são estes os designs de têxteis objetos de estudo desta pesquisa.

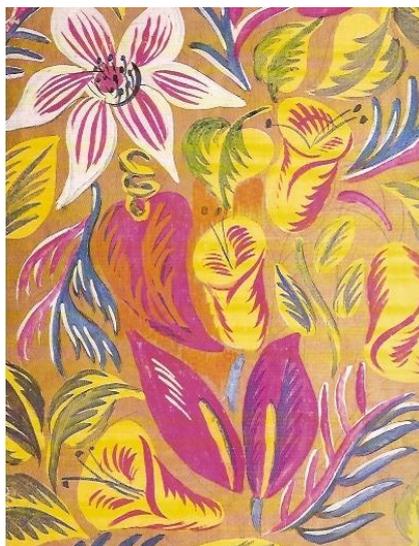


Figura 31 – Raoul Dufy. *Composition de fleurs*, estampado em cetim de seda, 1923.

Figura 32 – Designer desconhecido. *A largada*. Algodão estampado, fabricação em Ivanovo-Voznesenks, União Soviética, 1928.

Com os altos investimentos realizados em seus parques industriais, a indústria têxtil, na década de 1920, viveu o fortalecimento de grandes fabricantes, a exemplo das norte-americanas F. Schumacher & Co e Stehli Silks Corporation. Ambas participaram da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs e Industriels Modernes*, de 1925, em Paris, e de volta para casa, foram as primeiras indústrias a levar a bandeira do modernismo para o mercado de suprimentos de têxteis nos

Estados Unidos. Na França, a Bianchini Férier, com sede em Lyon, ficou conhecida pela qualidade de seus produtos estampados em seda (Hardy, 2006). Estes fabricantes passaram a ter uma forte participação na produção e no mercado de vendas de têxteis, a ponto de influenciar fortemente o mercado de moda. Se constituíram nos referenciais de qualidade e variedade, com isso puderam satisfazer uma clientela em expansão. Essa variedade levou inevitavelmente a um aumento nos projetos e, em muitas destas empreitadas, o designer-artista ficava no anonimato, em favor da etiqueta do fabricante. Essas empresas optavam por não cultivar um único estilo e sim, produzir designs em diversos estilos, a fim de não limitar a encomenda e, com isso, permanecer ativas no mercado.

Houve casos em que o designer-artista já era possuidor de maior capital simbólico por ocupar o espaço dos consagrados dentro do campo da arte e do design, portanto, já possuidor da autoridade de legitimador, e desta forma o fabricante procurava explorar o seu nome. Ao associar o tecido ao nome de um designer-artista consagrado, os fabricantes poderiam, com isso, atender uma clientela em busca de distinção, desejosa de possuir produtos de moda, cuja matéria-prima fosse desenvolvida por um consagrado. Raoul Dufy quem atuava como designer da Bianchini-Férier, Sonia Delaunay quem criava para Metz Co, lojas de departamento em Amsterdam, são situações que exemplificam essa relação.

A função dos designs-arte em têxteis modernistas possuía uma dinâmica própria, a cada momento eram chamados para novos desafios, como por exemplo, projetos para estofamento de automóveis, matéria-prima da alta-costura etc., mas mesmo com a existência de uma demanda específica de diferentes segmentos, os designers-artistas continuaram a projetar tecidos que funcionavam, independente, como designs-arte.

Os tecidos ao assumirem múltiplas finalidades, ajudaram a formar uma rede de



Figura 34 – Sonia Delaunay, sobretudo e estofamento de automóvel em padronagem abstrata. 1931. Acervo, Cooper Hewitt Museum, Nova York.

colaboradores em torno de seus projetistas, portanto, uma produção coletiva, uma espécie de mundo do design têxtil, comparativamente ao que Howard Becker conceituou de *Art World*. A expansão comercial da indústria com seus *workshops*, o consumismo, as inovações tecnológicas, novos corantes sintéticos, novas fibras têxteis, tecidos tecnológicos a exemplo do *rayon*³⁵, ampliaram as possibilidades do design de tecidos. A velocidade dos lançamentos e o aumento da variedade, passou a ser as condições mercadológicas, com isso, exigiu um suprimento contínuo de projetos inovadores e que ficaram a cargo dos designers-artistas.

A ampla gama de estilos e de temas que constituíram em fontes de padrões que compuseram as padronagens dos tecidos modernistas na década de 1920, podem ser categorizadas, pela sobreposição de temas: o *cross-cultural*, o geométrico e o pictórico. Como tal, o designer-artista modernista se apropriou de "outros mundos" para relacionar com o seu próprio mundo, investigou a abstração geométrica, desenhou motivos para as superfícies tecidas que exaltavam o desenvolvimento protagonizado pela ciência, mas independente de imagens representacionais, essas imagens tiveram a pretensão de criar uma linguagem universal.

3.5.4 Padronagens modernistas construídas e produção de massa

As padronagens têxteis são geralmente obtidas em processo de tessitura. O padrão, elemento repetitivo da composição de uma padronagem, é o desenho que se obtém através de diferentes técnicas de entrelaçamento dos fios de urdume³⁶ e dos fios de trama.³⁷ A padronagem é o arranjo espacial desses elementos, do padrão, que se repete na superfície tecida. Os outros processos de construção de

³⁵ O *rayon* é uma fibra sintetizada a partir da celulose da madeira, e que surgiu nos anos de 1920. A fibra por possuir qualidades próximas da seda pura, foi uma alternativa para a produção em massa de matéria prima para a moda vestuário, já que sua produção industrial se dava de forma contínua, ao contrário da seda, sazonal e dependente de condições naturais. Sua excelente capacidade de absorção de corantes criou as condições para que a indústria pudesse oferecer ao mercado, de forma rápida, uma infinidade de tons em cores intensas.

³⁶ Urdumes é disposição plana dos fios de forma paralelizada, por onde passara a lançadeira com o fio de trama para a formação do tecido. Através de diferentes técnicas e cores de fios variadas, podem-se obter tecidos lisos, listrados, xadrezes, ou desenhos obtidos em técnicas de *jacguard*, estes desenhos podem ser de uma só cor, a exemplo, do adamascado, ou de diferentes cores, como por exemplo, o *chevron*, padronagem de losangos eduardianos obtidos em técnica de *jacguard*.

³⁷ A trama é o fio que faz o percurso transversal pelos fios de urdumes. Enquanto os fios de urdumes, normalmente, ficam paralelos uns aos outros, mais ou menos em posição estática, é a trama através de uma peça chamada lançadeira, que constrói os desenhos chamados de padrão.

padronagens se constituem de tratamentos das superfícies, que podem ser lisas ou mesmo formadas por uma composição de padrões tecidos. Esses tratamentos de superfícies podem usar técnicas de estamparias, efeitos de pigmentação, processo de corrosão química ou tratamentos especiais de lavanderias. A outra forma de beneficiamento e tratamento de superfícies têxteis são os bordados e os apliques, por exemplo, os apliques de lantejoulas.

O tecido foi o suporte ideal para objetivar as teorias construtivistas, filosofia estética que se desenvolveu durante os anos de 1920 e que se constituiu em uma das vertentes do modernismo nas artes. Entre as questões centrais do Construtivismo, estava a noção da verdade dos materiais, ou seja, explorar as propriedades inerentes aos materiais e dos processos através dos quais eles são formados. Uma outra forma de denominar a base das teorias construtivistas, é de elementarismo, já que o processo propõe uma atividade construtiva, obtido pela associação de componentes básicos, elementares, como em uma linha de produção industrial, ou como na tecelagem, onde o tecido é obtido de forma construída, pela associação de cada entrelaçamento das tramas com os urdumes.

Na tecelagem, o Construtivismo ganhou forma em direção a padrões racionalmente produzidos, determinados pelas estruturas horizontais e verticais da tecelagem, bem como pelos tons e texturas naturais das fibras, ou em representações de um universo construído por formas geométricas como foram os motivos para tecidos estampados. A ideologia construtivista e sua associação com atemporalidade, neutralidade e universalidade, bem como a adaptabilidade dos produtos para com o processo de industrialização, ofereceu uma alternativa racional e pictórica para o embelezamento das superfícies têxteis.

Os designers-artistas, aqueles que assumiram os preceitos construtivistas, atuaram como verdadeiros tecelões-artesões ao criarem peças únicas, a exemplo da maioria da produção do *workshop* de têxtil da Bauhaus, mas também eles começaram a ampliar as possibilidades do design de têxtil ao explorar a tecelagem em meio industrial, na arquitetura e também como prática pedagógica, a exemplo do que aconteceu nas Vkhutemas (Escola Superior de Oficinas Técnicas e Artísticas), aberta na Rússia após a Revolução de 1917 e 1919 na própria

Bauhaus.³⁸ A prática do design têxtil entre os construtivistas não significou o abandono da atividade pictórica em favor de um novo meio, na realidade tratava de construção representações visuais, aos moldes das pinturas em abstração geométrica, onde a tinta e pincel agora fora substituído pela lançadeira e os entrelaçamentos de tramas e urdumes. No entanto, a interpretação da filosofia construtivista não se reduziu somente aos processos de tecelagem, formas geométricas em representações metafóricas de construções, fizeram parte da plástica objetivada em processo de estamparia têxtil, as quais foram realizadas pelos construtivistas russos, Alexander Rodtchenko, Liubov Popova, mas acima de tudo por Varvara Stepanova.



Figura 35 – Varvara Stepanova, projeto de padronagem abstrata geométrica para estamparia, 1924. A justaposição de formas geométricas para a construção de um todo, um modo dinâmico de agir a partir dos materiais, que é o princípio da proposta construtivista de Tarabukin em sua obra de 1923, *Do Cavalete à Máquina*. Figura 36 – Gunta Stözl. *Composição construtivista*, 1925. Cobre leito desenvolvido para as alcovas do dormitório do novo prédio da Bauhaus em Dessau. Provavelmente, 1923.

A aplicação da filosofia construtivista no design de tecidos, ganhou certo impulso, em parte, no momento do surgimento de uma nova categoria de profissional, o designer industrial. Este profissional, assim como o multifacetado designer-artista de décadas precedentes, assumiu uma posição ideológica que se sustentava pela relação de colaboração e reciprocidade entre arte e design.

³⁸ Sobre a utilização de oficinas de tecelagem como prática pedagógica, veja: “A pedagogia da Bauhaus”, in: ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2005.

Possuidor de conhecimentos técnicos e habilidades artísticas, que lhes proporcionavam as condições de projetar objetos para produção em massa através da criação de protótipos.

A proposta de utilização da noção construtivista na tecelagem, se tem um endereço onde ela realmente aconteceu, foi na Bauhaus na Alemanha, fundada por Walter Gropius (1883-1969) em 1919. A Escola empreendeu através do seu plano pedagógico uma visão integrada de artes e ofícios, onde um número de designers tutores trabalharam e inovaram até a escola ser fechada sob pressão nazista em 1933.

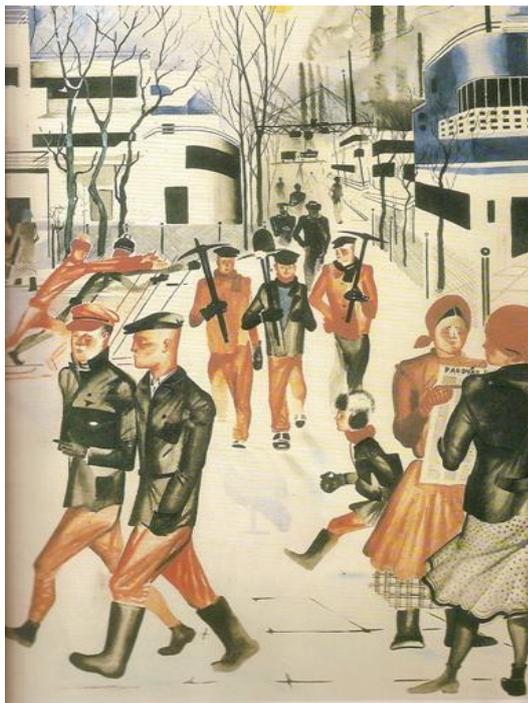


Figura 37 – Pimenov Yu. *Estamos construindo*. 1920. A ilustração exalta o espírito construtivista, na Rússia, pós Revolução de 1917.

Embora a Alemanha já era reconhecida por suas escolas especializada em têxteis, a Bauhaus não foi projetada para funcionar apenas como uma escola técnica, mas sim como um laboratório no qual os alunos pudessem aprender a essência dos materiais e, com isso, criar objetos no sentido estético “belos”, simples e utilitários.

Quando vistos juntos, documentados dentro de um *continuum*, onde seus fundamentos teóricos são trabalhados associados ao contexto social, os designs de têxteis modernistas se tornam um assunto extremamente interessante e importante. É neste sentido que vamos entender a nova perspectiva que despontou para estes artefatos-arte, quando os designers-artistas começaram a considerar que os novos procedimentos na arte que eles estavam propondo, os designs-arte, inclusive pelo seu caráter utilitário, poderia ser comercializado e produzido, não só para os conhecedores de uma elite, mas também para a crescente classe média, levando às novas considerações do papel da produção em massa dentro do contexto da arte e do design, assunto que tratamos nos próximos capítulos.

Assim como os designers-artistas começaram a procurar alternativas às formas do *Art Nouveau* e mais adequadas as suas ideologias, eles também começaram a considerar novas oportunidades financeiras no campo da arte, o que resultou em um período de intensa experimentação. Este novo processo pode ser

observado na *Wiener Werkstätte*, cooperativa de artistas aberta na primeira década do século passado, em Viena, quando a produção interna e a comercialização de tecidos desta associação de designers-artistas vienenses ganhou fôlego e a noção de *gesamtkunstwerk*, tomou corpo expandindo ao ponto de incluir todos os componentes que organizam a prática do consumo: *showrooms*, participação em feiras internacionais, vendedores conhecedores de arte, designers-artistas contratados, catálogos, estoques, controle de estoques, resultado financeiro, *marketing* e distribuição internacional.

Para realizar a mudança da pintura de cavalete para os têxteis, no momento em que o designer-artista se engajou na missão de projetar bens associados à introdução de valor simbólico (estético) na produção de riquezas, mais precisamente nos artefatos industriais, imprescindivelmente, houve uma necessidade de desenvolvimento de materiais que atendessem a esta nova demanda, cujo florescimento, veio a partir de novos processos sociais que se instalaram com a modernidade.³⁹ Ao mesmo tempo, os designers-artistas passaram a perceber que não haveria necessidade de limitar-se a trabalhar com um só suporte, surgiu com isso um novo tipo de praticante de arte e design: o designer multifacetado, que além de atuar desde a fase de projeto até sua concepção final, mas também ele poderia optar somente pela atividade de projetista.

³⁹ Modernidade, entendida aqui como sendo o estilo, o costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII (BERMAN, 2001, Le GOFF, 1990) e que posteriormente tornaram-se mais ou menos mundiais em sua influência.