

5 Tecidos para uma suposta *antimoda* modernista

O subtítulo deste capítulo poderia vir acompanhado de um ponto de interrogação, pois acreditamos que precisaríamos responder à questão, se de fato, houve uma produção de designs de tecidos pelas vanguardas, destinados ao suprimento de uma moda – uma *antimoda* – com características diferentes, da que estava sendo projetada, a partir de Paris, e que na década de 1920, era onipresente nas vitrines de lojas de varejo do mundo, estabelecendo assim um internacionalismo, tal como hoje se emprega o termo globalização, no intuito de caracterizar a concretização de um mercado mundial de *commodities*.

Com algumas exceções, de determinados designers-artistas modernistas integrados ao circuito comercial e que associaram às indústrias têxteis ou casas da alta costura, as roupas projetadas por eles nunca foram amplamente comercializadas e, basicamente, eram usadas por parentes próximos, amigos e outros membros das elites culturais (Crane, 2005). Estes indivíduos em suas atividades laborativas, no contexto de suas produções plásticas, geralmente preferiam produzir peças únicas, para uso pessoal e não possuíam as habilidades necessárias para a criação de projetos adequados para a produção comercial. A falta de compreensão do gosto popular, foi outro empecilho para a difusão de suas concepções de moda. Conseqüentemente, seus projetos, praticamente, não tiveram nenhum impacto sobre o que usava uma pessoa, por exemplo de classe média. Portanto, seus projetos se constituíram verdadeiramente, em vez de designs de moda, eram mais roupas de artistas, ou como categorizamos no Capítulo 2 desta pesquisa, de *art-wear*. Seus sonhos de um uso generalizado de roupas, “design-arte,” como um meio de contornar os limites da “arte pura” e agir diretamente na vida diária, não chegaram a ser realizados.

Existem atualmente um número considerável de informações sobre a influência das artes na atuação dos designers de moda (dos costureiros) ao longo do século passado, inclusive é comum encontrar em livros que relatam a história do design de moda – Mendes e la Haye (2003), Prado e Braga (2011), Laver (2003), – um tratamento desta relação como conteúdo à parte e de forma destacada. Talvez seja pela razão de se tentar conectar a prática com uma espécie de arte considerada de maior prestígio que era a pintura, mas isso não é a questão que estamos

trabalhando aqui. Por outro lado, relativamente pouco tem sido escrito sobre artistas de vanguardas que criaram designs de moda.

Atualmente três livros têm sido frequentemente requisitados quando a questão é o trabalho, nas primeiras décadas do século XX, das vanguardas artísticas com roupas, – talvez seja até pela falta de oferta. A primeira dessas obras consiste de uma publicação que ocorreu em paralelo à exibição *Europe 1910-1939, quand l'art habillait le vêtement*¹, em Paris no Musée de la Mode et du Costume, em 1997. O outro livro, trata-se de *A Contre-Courant*², do diretor de educação do Musée d'Elysée em Lausanne, Suíça, Radu Stern. Em 1992, o livro foi publicado em língua inglesa pela editora do Massachusetts Institute of Technology (MIT), com o título de *Against Fashion* alcançando uma grande distribuição e visibilidade. Mais recente, em 2010, o Victoria & Albert Museum, em paralelo a exibição *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes, 1909-1929*³ desenvolveu um excelente panorama sobre a atuação das vanguardas no desenvolvimento de roupas na época, mas neste caso, trata-se, especificamente, de figurinos para espetáculos de palco.

Em *Europe, 1910-1939, quand l'art habillait le vêtement*, um conjunto de ensaios tenta construir uma argumentação de que houve uma primazia inglesa e francesa durante um longo período no campo da moda europeia e no Novo Mundo. A elegância e a moda tinham seus endereços, ou era inglesa ou francesa. O nascimento da alta costura e seu extraordinário desenvolvimento fez com que a capital francesa assumisse mais um novo papel, o de centro de lançamento e de difusão da moda. Além de ser a capital cultural do mundo, Paris exercia uma atração irresistível sobre os criadores de vestuário e tecidos e muitos deles, a partir do século XIX, lá se estabeleceram.

No início do século XX, a multiplicação das grifes e sua reputação, tanto na França e no estrangeiro, transformaram a alta-costura em referência obrigatória até mesmo para as costureiras mais simples. No entanto, desde as últimas décadas do século XIX a moda parisiense já estava sendo contestada na Inglaterra e em muitos outros países europeus a exemplo da Bélgica, Alemanha. Ao contrário de médicos e higienistas que criticavam os excessos da moda – especialmente os modelos

¹ Tradução livre do autor: Europa 1910-1939, quando a arte trajou a roupa.

² Talvez o melhor termo que se aplica em português seja *antimoda*.

³ Tradução livre do autor: Diaghilev e a Era de Ouro dos *Ballets Russes*, 1909-1929.

apertados, calças masculinas extremamente justas – William Morris e o movimento *Arts & Crafts* e, na virada para o século XX, Henry Van de Veld, propuseram modas que abandonaram estes excessos, mas estes desenvolvimentos continuaram limitados aos círculos de artistas ou excêntricos.⁴

A publicação do Galliera, a partir dos escritos nela contido, tenta fazer uma conexão entre a atuação de muitos dos designers-artistas modernistas, apaixonados pela modernidade a partir de 1910, com este período anterior de denegação da moda. E assim, entre outros, lista os futuristas, os construtivistas e os membros da Bauhaus devido aos projetos de novos trajes mais adequados, em suas visões, ao homem moderno e, desta forma, os tecidos para a produção deste “guarda-roupa”. Suas abordagens, afirmadas nessas páginas, eram revolucionárias, o homem que eles visualizavam deveria ser diferente e, por vezes os designs eram percebidos como uma forma de emancipação e meios como muitos países europeus, utilizaram para exaltar seus projetos de cunho nacionalistas. Mas, no entanto, por razões tanto políticas e históricas, muitos artistas, em maior quantidade russos e italianos, se estabeleceram na capital francesa, pois Paris, era ainda o centro da moda.

Talvez os autores destas obras tenham negligenciado ou até mesmo não tenham compreendido a extensão do papel da capital francesa como centro estratégico do modernismo, ao invés de um lugar para refugiados com propostas modernistas, um lugar onde os artistas gostavam de se encontrar. Relembrando Gertrude Stein novamente, “havia Paris”, onde, segundo ela, “estava o século vinte. O ponto geográfico, o lugar certo, explicaria, para aqueles entre nós destinados a criar a arte e a literatura do século vinte”. Pois, para Stein, foram os estrangeiros que fizeram o século XX na França, imersos nela, mas de fora da tradição francesa e precisavam dela como “pano de fundo do século; um pano de fundo de irrealidade”. Pois “se o século dezenove sabia exatamente o que fazer com cada homem”, diz ela, “o século vinte inevitavelmente não deveria saber” (Stein, 2007).

No intuito de se criar ou formular um enunciado para afirmar que havia uma *antimoda* no seio dos modernistas, a publicação tenta isolar, em alguns momentos, a França desta mobilização contra a moda estabelecida. Defendem que a supremacia da alta-costura era o resultado do tom de elegância que a França soube respirar, de sua capacidade de renovar-se nos anos 1920 e 1930, o que também explica de certa

⁴ Sobre esta questão o livro de Radu Stern (2004) é acompanhado de um conjunto de ensaios sobre os reformistas do vestuário.

forma a notoriedade de estilistas como Coco Chanel e Madeleine Vionnet. E acima de tudo da capacidade dos franceses de apoiarem, sem, no entanto contestar, os modos e procedimentos da alta-costura e, paradoxalmente, a forma natural com que era considerada a moda no país. Certamente foi por todas essas razões, portanto, que mantiveram a França longe destas preocupações, quase sempre de natureza ideológica. Mas o tom neutro dos acontecimentos em Paris em relação às manifestações das vanguardas no campo da moda, proposto nestes livros, não se sustenta ao longo do decorrer dos ensaios, pois, em várias situações, é revelada uma aproximação, ou mesmo até apropriações, da alta-costura do trabalho e das estratégias das vanguardas no design de roupas e tecidos.

O livro de Radu Stern, *Against Fashion*, segue a mesma linha de construção. Defende a noção de que havia uma oposição a moda francesa, cujo princípio se deu ao longo da segunda metade do século XIX e tomou conta dos processos criativos da vanguarda modernista em termos de roupas e tecidos. A perspectiva do autor se concentra nas atividades dos designers-artistas, mas não tenta relacioná-las com as mudanças que estavam ocorrendo na oferta de roupa para as mulheres durante este período. No entanto, a obra reúne um interessante conjunto de materiais sobre diversos designers-artistas europeus, os quais estiveram projetando roupas no fim do século XIX e início do século XX, além de numerosas reproduções de croquis de moda destes indivíduos, bem como, fotos de roupas.

A hipótese que atravessa a obra de Radu Stern, é também a aventura no design de moda dos designers-artistas, motivados por uma enorme antipatia pela moda comercial. Para Stern, muitos deles, representavam a moda comercial de forma insalubre, excessivamente ornamentada e efêmera no intuito de estimular vendas. Desde que a moda comercial era inspirada pela *haute couture* francesa, havia também um elemento de nacionalismo em suas denegações e um desejo de criar centros concorrentes de moda, mas em outros países. Em geral, estes projetistas acreditavam que os seus modelos iriam melhorar o nível estético da vida cotidiana e alguns esperavam elevar a roupa ao *status* de uma arte aplicada, as quais poderiam complementar exposições em museus.

Segundo Stern, enquanto as opiniões formuladas por estes artistas sobre a moda comercial eram bastantes semelhantes, suas alternativas para a moda comercial diferiam consideravelmente, dependendo de suas origens nacionais.

O título do livro *Against Fashion* ressoa como um *slogan* político, sugerindo que havia (e era) um claro conflito entre os designers-artistas e a moda estabelecida, em especial em relação aos princípios do *marketing* do vestuário moderno. Baseando-se na argumentação de Gilles Lipovetsky, em seu livro “O Império do Efêmero”, Stern reconhece a moda como “um tipo especial de mudança indissolavelmente ligada à modernidade e à busca do novo” (Stern, 2004: 02). Portanto, os artistas, em sua perspectiva, foram inspirados pela arte contemporânea, no final do século XIX, para rejeitar formas historicistas anacrônicas e redirecionar o design e a arte rumo ao presente. Desta forma, diferentes artistas reconheciam que, por meio do design de roupas, era possível determinar novas normas estéticas e até mesmo influenciar a sociedade moderna a partir de uma *antimoda*. A interpretação de moda de Stern parece estar presa à retórica da *persona artística* e da abordagem de artistas como Oscar Wilde, William Morris, Edward William Godwin, Henry van de Velde, Josef Hoffmann, Gustav Klimt, Giacomo Balla, Filippo Marinetti, Ernesto Thyat, Varvara Stepanova, Liubov Popopova, Vladimir Tatlin e Sonia Delaunay. O resultado é a falta de uma análise crítica da retórica *avant-garde* e das agendas políticas que esses designers-artistas projetaram sobre as propostas de seu vestuários artísticos e seus designs de têxteis.

5.1 Internacionalismo versus regionalismo

Em toda a Europa surgiram manifestações que visavam transcender a marca da origem geográfica da moda e de um ciclo temporal, a estação, mas não necessariamente de cunho nacionalista, ou em oposição a moda parisiense. Atividades complementares se desenvolveram na Alemanha, Rússia e ainda na Suíça, e os artistas não dissociam seu trabalhos artesanais ou industriais do ensino que tiveram na Bauhaus, na Vkhutemas, ou até mesmo na Escola de Artes Aplicadas de Zurique, onde estudou e atuava Sophie Taeuber. Assim, a produção dos ateliês, das fábricas soviéticas ou das Casas de Arte italianas, novos laboratórios experimentais, não poderiam ficar de fora de uma reflexão teórica, técnica ou poética

Em uma época, onde novos sistemas de transporte e de comunicação facilitaram e fortaleceram a cooperação e a meada do internacionalismo, ao mesmo tempo que nações com pretensões imperiais se chocavam numa série de crises (Hobsbawm, 2004), a complexa geografia histórica do modernismo fica difícil de se

interpretar com exatidão. Para Harvey (2010: 33) as tensões entre internacionalismo e nacionalismo, globalismo e etnocentrismo, universalismo e privilégios de classe sempre tiveram presente ao longo do processo. Mas em sua visão, embora o movimento como um todo tivesse uma atitude internacionalista e universalista definida, muitas vezes buscada e concebida deliberadamente, também havia um forte apego à noção de uma arte de vanguarda internacional de elite mantida numa frutífera relação com um forte sentido de lugar. Para ele, isto acontecia devido às condições sociais, econômicas, políticas e ambientais, deveras distintas que prevaleciam em seus diversos centros de irradiação e que, por conseguinte, deixaram uma marca distintiva na diversidade do esforço modernista. Segundo ele, seria errôneo considerar apartadas essas duas tendências de pensamento – o universalismo e o particularismo – e sugeria que deveríamos observá-las, em vez disso, como duas correntes de sensibilidade paralelas, presentes, muitas vezes, na mesma pessoa, mesmo quando uma ou outra se tornava dominante num lugar e num momento específico.

Sendo assim, podemos observar a atuação no design de moda e de têxtil das vanguardas em diferentes espaços geográficos numa perspectiva que Harvey (2010: 253) denomina de modernismo "heroico" pós-1920. Neste sentido, as ações podem ser interpretadas como um combate obstinado entre a sensibilidade universalista e a regionalista na arena da produção cultural. O heroísmo derivava da extraordinária tentativa intelectual e artística de chegar a um acordo com a crise da experiência do espaço e do tempo, dominando-a. Para ele, os modernistas heroicos buscavam mostrar que as acelerações, fragmentações e a centralização implosiva (em particular na vida urbana) podiam ser representadas e, portanto, contidas numa imagem singular. Os modernistas ansiavam mostrar que o regionalismo e o nacionalismo podiam ser superados e, um sentimento de aperfeiçoamento do bem-estar humano como projeto global, poderia ser restaurado. Isso envolvia uma mudança definitiva da perspectiva diante do espaço e do tempo.

Uma analogia que ilustra a questão universal-regional é evidenciada por Harvey na modificação ocorrida entre 1914 e 1930 no estilo das pinturas de Kandinsky (Figuras 70 e 71). Antes da guerra, Kandinsky pintava telas onde redemoinhos violentos de cores acentuadas e brilhantes pareciam implodir e expandir para além das extremidades da moldura que dava a impressão de não conseguir dar conta de contê-los. Dez anos mais tarde, encontramos Kandinsky

atuando na Bauhaus (um dos centros-chave do pensamento e da prática modernista) pintando quadros submetidos a espaços claramente organizados e, em alguns casos, usando de modo evidente, formas de plantas de cidades diagramadas vistas de uma perspectiva espacial.



Figura 70 – Kandinsk. *Julgamento final*, 1912. Figura 71 – Kandinsk. *Os dois*, 1924.

Segundo Argan (2005: 9) quanto à questão do internacionalismo, pensava-se, na realidade, numa nação supra histórica ou coletiva, a "nação europeia". De igual modo, sempre que se falava de racionalismo, pensava-se num pragmatismo generalizado e normativo a ser contraposto à dramática concretude dos problemas sociais. Em sua opinião, a guerra havia gerado problemas nascentes de entendimento e reerguido barreiras ideológicas entre as tradições culturais francesas e alemãs, e tais barreiras já não separavam dois nacionalismos, mas duas concepções diferentes e duas maneiras diferentes da vida europeia.

Cristopher Green (2006: 81) no ensaio para o catálogo da exibição *Modernism Design a New World*, que aconteceu no Victoria & Albert Museum, em Londres, em 2006, chama o imperativo internacionalista de “máquina modernista europeia”, que na sua visão respondia de certa forma à imagem divulgada tanto pelo consumismo da idade da máquina americana quanto ao utopismo soviético representando a si mesmos, como ativistas de um movimento internacional, certamente por volta de 1921. Como tal, ficaram maravilhados com engenharia e a alta produção industrial americana, otimizadas pelo taylorismo e fordismo, mas alinharam-se muito mais a visão coletivista de um mundo mecanizado exportado pelos construtivistas russos, como máquina modernista operando como internacionalista.

Entre as ações que pode servir de exemplo das máquinas modernistas de cunho internacionalistas, na década de XX, estava a cultura da saúde do corpo. Este empreendimento gerou todo um desenvolvimento em vários países de tecidos e

roupas voltadas para a prática dos esportes e, de forma alguma, foi uma resposta às modas de Paris. Na agenda social do modernismo – entre seus elementos definidores – incluía uma resposta direta aos problemas inter-relacionados com a saúde e a habitação precária, afetando grandes segmentos da população no início do século XX. A este nível, assim como em outros, a saúde estava no cerne do Modernismo (Wilk, 2006: 250)



Figura 72 – Max Burchartz. Pôster do 2º Congresso Alemão de Dança, 1928. Figura 73 – Stepanova, abertura do espetáculo “A noite do livro”, 1924. Acervo Alexandre Lavrentiev.

A saúde foi discutida e escrita em termos literais (por exemplo, projetar espaços que facilitassem a entrada de luz, ar fresco e não acumulassem sujeira e poeira), mas também como uma metáfora (de um futuro brilhante utópico), como uma ideologia (de engenharia social) e como uma noção que poderia (por vezes secretamente) apoiar posições estéticas (como uma preferência por um vestuário sem ornamentos). A ligação entre a saúde e o corpo foi vista explicitamente nos meios de comunicação da época, bem como nas artes visuais: imagens de esportistas homens e mulheres, dançarinos e ginastas, nadadores e banhistas estiveram por toda parte, mostrado em grande circulação em revistas e noticiários, em publicações de design, em galerias de arte e espaços de exposições públicas.

A aparência do novo homem e a nova mulher, da década de 1920, assumiram conotações diferentes das gerações anteriores: corpo mais magro, bronzeado, cabelo mais curto (para mulheres) e, às vezes, roupas que revelavam o corpo, tornaram-se sinais exteriores de modernidade. O corpo da mulher foi

percebido e revelado como nunca antes na vida diária e, significativamente, em revistas e filmes. Na participação generalizada da prática de exercícios e esportes (seja olímpicos ou em espaços públicos), viu-se homens e, mais ainda, as mulheres, vestirem-se tanto em roupas para a prática de esportes, quanto em roupas esportivas de moda, que ofereciam destaque para seus corpos.

Durante os anos 1920, a natação tinha se desenvolvido como uma atividade de lazer, envolvendo ambos os sexos, se banhando juntos e vestindo trajes radicalmente diferente da década anterior (Wilk, 2006: 264). Roupas de banho femininas tornaram-se menores, próximas à aparência das masculinas, com seus braços nus (Mendes e La Haye, 2003: 60-61). Na década de 1930, os homens começaram a descobrir seus corpos acima da cintura. O mergulho foi considerado uma atividade, particularmente, fotogênica e oferecia a oportunidade de se capturar, visualmente, o corpo em poses como se voando através do espaço.

Em vista de toda a argumentação acima apresentada, é inconsistente reduzir a ação das vanguardas modernistas no design de moda e têxtil, em diferentes países, ao contexto de uma oposição nacionalista a moda oficial de Paris. É não compreender as tensões inerentes às condições que distinguiram a produção em massa da criação artística e da arte aplicada na época do modernismo. Sendo assim o estudo dos tecidos das vanguardas não apenas é fascinante, mas também necessário para uma melhor compreensão do movimento. Os tecidos forneceram aos artistas e teóricos o meio ideal, o formato e o processo para se envolverem com noções contemporâneas sobre o papel da máquina, o uso de expressões não-pictóricas e a mistura de arte e a utilidade na era moderna. Talvez mais do que qualquer outro meio de comunicação, julgo que os têxteis explicam uma era de grande transição, em que estes objetos poderiam ser simultaneamente artísticos, utilitários e acessíveis a uma grande parcela da



Figura 74 – Gustavs Klucis – Cartões Postais da Spartakiada de Moscou, 1928.

população que, anteriormente não eram consideradas conhecedoras ou produtoras de arte. Como têxteis envolveram novos consumidores, também envolveram novos artistas, homens e mulheres, além de servir de portais para abstração, protótipos para a indústria e também – e não só – portadores de agendas nacionalistas e visões pessoais. Portanto, através dos tecidos, pode-se compreender aspectos da época em que foram criados e as motivações de quem os criou.

5.2

O design de moda e têxtil e imagens no cotidiano

Em “A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica”, Walter Benjamin (2012) observou que as pinturas, tradicionalmente, eram feitas para serem vistas por poucos indivíduos. A contemplação simultânea de quadros por parte de um grande público, como passou a ocorrer no século XIX, já era um sintoma precoce da crise da pintura, que não foi provocada somente pela fotografia, mas aconteceu de maneira relativamente independente desta, por causa do apelo que a obra de arte dirigiu às massas. Foi nesta época que a reprodução técnica atingiu tal grau, que não só abarcou o conjunto das obras de arte existentes e transformou profundamente o modo como elas podiam ser percebidas, mas conquistou para si um lugar entre os processos artísticos. Para ele a pintura não foi capaz de oferecer um objeto próprio para a recepção coletiva, como sempre foi o caso da arquitetura e da epopeia no passado, e esse foi o posto assumido pelo cinema em seus dias.

Neste sentido, Benjamin observara que não nos permitia tirar conclusões sobre o papel social da pintura, mas das circunstâncias, de certa forma contra a sua natureza, a pintura ao ser confrontada diretamente com as massas tornou-se um problema sério. Voltando ao fim do século XVIII, ele relata que nas igrejas e nos conventos da Idade Média ou nas cortes principescas, a recepção coletiva das pinturas não ocorria de forma simultânea, pois estava sujeita a mediações de hierarquia e de classe. Por último, como observou Paul Valéry⁵, quando as inovações tão colossais, que alteram o conjunto das técnicas artísticas, acabaram por influenciar a própria invenção e, talvez, tenha terminado por modificar de forma

⁵ Esta reflexão de Paul Valéry é encontrada em sua obra *Pièces sur l'art*. O texto se constitui da epígrafe do ensaio de Walter Benjamin: *A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica*. Rio de Janeiro, Contraponto, 2012.

mais extraordinária o próprio conceito de arte, a pintura se viu em conflito com a reprodutibilidade técnica da imagem.

A expansão industrial nas primeiras décadas do século XX foi também a expansão igualmente exponencial da publicidade: a profissionalização da cópia escrita, a chegada de executivos de conta de publicidade, o surgimento de departamentos de arte de publicidade. O desejo de Ford em produzir para satisfazer aquilo que ele entendia ser necessidade dos consumidores, o levou a preferir publicidade que demonstrasse a eficiência e utilidade: o que foi chamado de publicidade "razão para qual" (fotografias de Sheeler exaltavam a eficiência inovadora da empresa) (Green, 2006: 78). As imagens publicitárias para ressaltar o utilitário, eram submersas por imagens que associavam as marcas com o desejos das pessoas (sobretudo mulheres) e modos de vida (Green, 2006: 78). O discurso não estava no cliente Ford, auto-suficiente, idealizado de forma sensata comprando o seu Modelo T como uma "necessidade", mas no intuito de influenciar as escolhas feitas por indivíduos "livres", mais interessados no prazer e *status* do que na utilidade. A noção de Marx do fetiche da mercadoria foi abertamente utilizada em campanhas que elevavam produtos a um mundo de desejos, a certa aura, longe do valor de uso. Por consequência, para além da presença do cinema, o cotidiano foi "inundado" pelas imagens empregadas pela publicidade.

Diante deste novo cotidiano dominado pelas imagens, a nova roupa feminina de corte reto, "mais adequada à reprodução em grandes quantidades e em consonância com as novas velocidades" (Mendes e La Haye, 2003), passara a funcionar como opção de um suporte dinâmico de pinturas que poderiam sair dos espaços confinados dos salões e galerias e ganhar as ruas. Em roupas fáceis de se vestir, a exemplo das blusas sem abotoamento, geralmente feitas de algodão ou seda, usadas sobre saias, a nova forma de vestuário eram incomum para as mulheres, pelo fato de serem vestidas pela cabeça e confeccionadas sem nenhum tipo de abotoamento, possuindo como elemento ornamental gola de marinheiro, um cinto ou uma faixa, e constituiu-se em elemento importante na moda da década de 1920. Por outro lado, o vestido *chemise*, de corte reto, tornar-se-ia a forma dominante para os trajes de dia e noite. Era a simplicidade que caracteriza o visual *garçonne*. Os trajes pendiam dos ombros, enquanto a cintura poderia não existir, ou descia ao nível dos quadris (Mendes e La Haye, 2003).

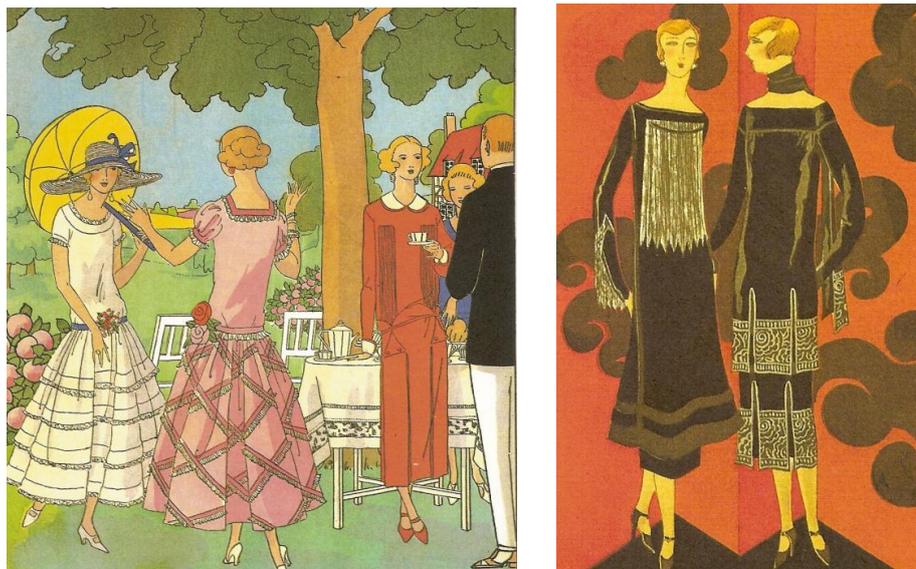


Figura 75 – Transição de estilos românticos, caracterizados por peças cinturadas, saias amplas, altamente decoradas (Patou), para os estilos mais retos e curtos (Doucet) predominantes nos anos 1920. Figura 76 – Modelos de Jacques Doucet, linhas retas, 1924-1925.

De outra forma, a moda consistia também das imagens em anúncios publicitários em revistas, cinemas, hipodrômos, corridas de carros etc., todos estes espaços de mídias que passaram a existir onipresentes no cotidiano. Para os futuristas, o novo vestuário “futurista” deveria dinamizar e alegrar a multidão ao passear como elementos decorativos pela nova arquitetura futurista. Sônia Delaunay em sua conferência na Sorbonne, sobre a relação da arte com a moda em 1927 (Stern, 2004), chamou a atenção, nesta ocasião, sobre a importância da moda, e defendeu que a mesma não deveria ser só responsabilidade dos costureiros.

Os designers-artistas das vanguardas passaram a ver na roupa, em suas formas retangulares, possibilidades de se constituírem em suportes para uma arte reprodutiva. Portanto, o que podemos perceber, a partir da aplicação do conceito de campo de Pierre Bourdieu, é toda uma luta dentro do espaço social, o campo da cultura, pelo controle da produção destas imagens. De um lado os costureiros, se sentido os legítimos porta-vozes do gosto, do outro lado os designers-artistas utilizando do campo da arte, considerado com maior capital simbólico para adentrar ao universo dos tecidos, das máquinas de costura e dos salões da alta-moda. É importante observar, que entender a atuação destes indivíduos sobre o suporte roupa, é olhar de dentro do campo da arte, pois só assim nos levará a compreensão real desta investida no suporte construído por fios de tramas e de urdumes.



Figura 77 –Final de tarde em Copacabana, 1925. Vestidos lisos, em estrutura geométrica, prontas para serem apropriadas como suportes de uma arte modernista. In: Prado e Braga (2011).

5.3 Roupas de artistas

Em seus escritos sobre a moda, divulgados e revisados, mais ou menos, ao longo do período abordado por esta pesquisa, Simmel (2008) sugere que as condições de existência da Moda como um fenômeno corrente na história de nossa espécie, estavam circunscritas na imitação de um modelo dado. Para ele, o fenômeno levava o singular a ser seguido por todos e indicava uma universalidade que reduzia o comportamento de cada à um a um mero exemplo. A invenção da moda, em sua perspectiva, estava cada vez mais ligada à situação objetiva do trabalho na economia. Não era o caso de um artigo produzido em algum lugar pudesse virar moda e sim da produção de artigos com a finalidade de se tornar moda. Em determinados intervalos de tempo, exigia-se *a priori* uma nova moda e, por isso, havia criadores e indústrias que trabalhavam exclusivamente na execução dessa tarefa. Para ele a relação entre a abstração em geral e uma organização social objetiva, se manifestava na indiferença da moda enquanto forma, diante de qualquer significado de seus conteúdos particulares e, em sua transformação, cada vez mais decisiva em configurações econômicas produtivas e sociais.

Segundo Simmel a essência da moda consistia no ato de que apenas uma parte do grupo social a exercia e que a coletividade se encontrava a caminho. Assim que ela se impunha totalmente, ou seja, uma vez que aquilo que apenas poucos faziam anteriormente era praticado de forma mais ampla por todos, sem exceção, como é o caso de certos elementos do vestuário e do trato social, então não era mais moda. Qualquer crescimento a levava em direção a seu fim, exatamente por anular a diferença. Em sua visão, a moda pertencia, portanto, a um tipo de fenômeno cuja intenção era de ampliação da expansão cada vez mais sem limites e de realização cada vez mais completa, mas quando alcançava esses objetivos, caíria em autocontradição e destruição.

Entusiasmados pela vontade de sistematizar as diferentes etapas dos processos de concepção das “coleções”, alguns designers-artistas, paralelamente, propuseram os fundamentos de uma nova tipologia de vestuário, já que a tipologia de moda predominante se desenvolvia a partir de ciclos (da vida, das estações, do dia, da noite etc.), principalmente em relação com as atividades de lazer, no entanto, são estes ciclos que são utilizados como estratégias para realização de mudanças estilísticas. Por isso, que a redução do consumo de roupas, ou a inspiração para um vestuário uniforme – similar aos uniformes de trabalho em fábricas – surgiu como alternativas ideais a moda. Na *Utopia* de Thomas More, o homem não tinha motivos para desejar sempre mais roupas:

[...] você irá perceber o quão pouco é o custo utópico para se vestir [...] Enquanto de outra forma, necessitamos de quatro ou cinco conjuntos de roupas em diferentes cores, outros tantas roupas de sedas, e outras mais para ocasiões especiais, pelo menos uma dúzia. Os utopistas não tem nenhuma razão para estarem elegantemente vestidos com a posse de tanta variedade de roupas (Thomas More, 1997).

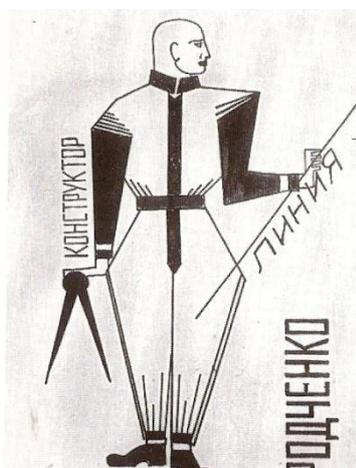
Foi esta perspectiva, utópica, que levou o futurista Thayaht em sua empreitada pioneira a lançar a sua *Tuta* (uma espécie de macacão), além de outros adeptos a uma uniformização das roupas modernistas. Sua forma é semelhante às roupas de trabalhadores norte-americanos, que revestiam todo o corpo, os *overalls*, produzidos por empresas como a Lee, Levi's etc. (Figura 78 e 79), e são a evidência de que ele compartilhava de uma visão fordista de padronização, mas no sentido de socialização e não de ampliação da oferta (Pratesi, 2008).

Antes de ser comumente referido como "design de moda", o interesse verdadeiro, comum a todas as combinações que poderíamos identificar nas peças

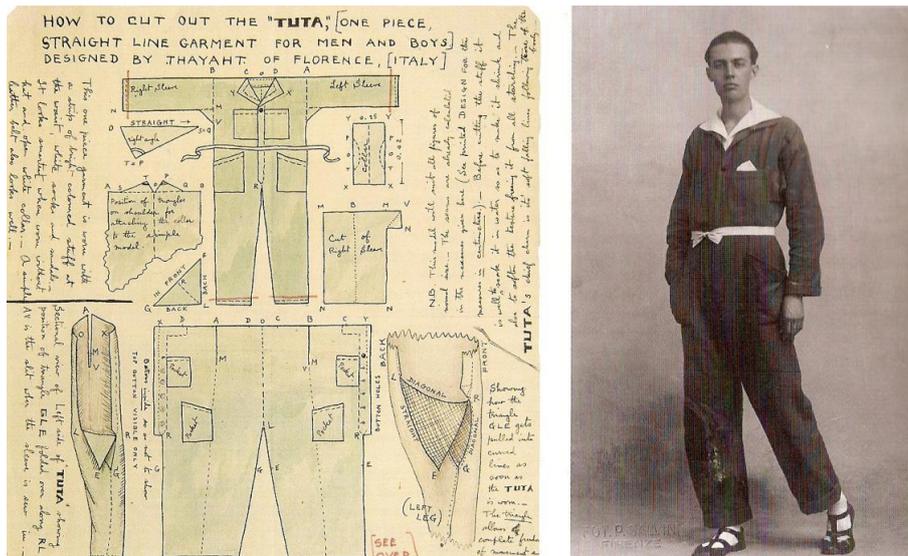
únicas, a *Tuta* de Thayaht, o macacão uniforme de trabalho projetado por Rodchenko, os modelos de Tatlin, os trajes Moholy-Nagy (Figuras 80 a 86), era, propositamente deixar à mostra costuras, bolsos, botoneiras, todos elementos aparentes funcionais, o que nos leva a uma compreensão imediata da peça de vestuário em conexão com seu uso. Na verdade a roupa funcional, utilitária, é aquela que responde plenamente às normas de projeto e sua primeira característica – como roupa funcional – vem do ambiente mecânico, modulada a partir de um estudo ergonômico funcionalista e extremamente preciso, não uma *antimoda*, no sentido da moda simmeliana, conforme foi evidenciado anteriormente.



Figura 78 – Trabalhadoras da Harter Candy Co, em *overalls* Lee, 1917. Mulheres em seus uniformes de trabalho integradas a “máquina modernismo”. Figura 79 – Anúncio da Lee Jeans no The Saturday Evening Post, 1917. Na utopia de que a máquina e a produção poderiam mudar o mundo para melhor, o macacão tradicional utilizado por trabalhadores americanos era visto pelos construtivistas e futuristas como a roupa universal modernista.



Figuras 80, 81, 82 – Rodchenko, projeto de roupas masculinas construtivistas.



Figuras 83 e 84 – Thayat. Tuta. Peça de roupa para o homem moderno.



Figura 85 – Vladimir Tatlin. Figura 86 - Moholy-Nagy. Ambas propostas de um vestuário masculino universal construtivista.

A utopia no vestuário teorizava alguns novos tipos de utilização universal, sem ser uma planfetação nacionalista, sem realmente fazer uma tipologia sintética ou fornecia uma garantia de reprodutibilidade em grande escala na fabricação das peças. Outro paradoxo, foi a associação da roupa ao seu inventor que ia de contra à universalidade e dá origem a uma espécie de retrato fotográfico original de características redundante: o artista posando com uma roupa projetada e fabricada por ele mesmo. Exemplos destas "roupas de artistas" estiveram presente nas ações dos designers-artistas ao atuarem com o suporte roupa, como foi o caso do secessionista Klimt, os futuristas italianos Balla, Depero, Thayat e dos construtivistas russos, Tatlin, Rodchenko, Stepanova e do educador da Bauhaus,

Moholy-Nagy. Este recorte inclui, por semelhança, a ação de um poeta "fazedor" ou "fabricante" de palavras, quando, em Paris, no círculo formado por Tzara, Iliadz, Sonia Delaunay e muitos outros artistas, a roupa servia como um suporte material para um novo campo de investigação poética, ao invés de produtos para a produção em massa.⁶

Entre os objetos de uso cotidiano na Rússia após a Revolução de Outubro, as roupas foram consideradas de interesse prioritário. Abordadas ideologicamente por se constituírem de grande carga simbólica, eram chamadas a desempenhar um importante papel social, que deveria refletir os novos valores igualitários e atuando diretamente sobre o comportamento do usuário, reforçando ativamente a coesão social. Artisticamente, na visão dos construtivistas-produtivistas⁷, pela sua própria natureza, a roupa era um objeto construído ao invés de desenhado (Kiaer, 2009: 143). A reprodução insistente das modelagens prontas de Tatlin na *Krasnai'a Panorama* (Figura 87), nem de longe, uma revista de moda, comprova a nossa opinião da diferença de sua abordagem, diante da abordagem de um designer de moda tradicional. A partir de várias partes, a peça era montada, como uma máquina, a partir de componentes avulsos que poderiam ser repostos. Critérios de eficiência que regem as máquinas também deveriam ser aplicadas à roupa.

⁶ Etienne, René. *Higiène des lettres IV : poètes ou faiseurs*. Paris, Gallimard, 1966. Apud Guillaume, 1997, p. 13.

⁷ Para Luiz Renato Martins em *O Debate entre Construtivismo e Produtivismo segundo Nikolay Tarabukin*, São Paulo, ARS, vol.1, nº 2, dez. 2003, quanto à designação do movimento referido como construtivista e, ao termo distintivo, produtivismo, cumpre ter em vista, que a última designação corresponde à segunda fase do construtivismo. Costuma-se então falar, às vezes, de construtivismo utilitarista. Para Martins quando se menciona o termo construtivismo, nos países ocidentais, é comum que ele seja entendido como sinônimo de estilos artísticos pautados pela abstração e geometrização, e, neste sentido, denomina correntemente de construtivistas entre outro, certos produtos da Bauhaus alemã, o neoplasticismo holandês, o grupo francês, Abstração-Criação. Em sua visão, todos estes grupos desdobraram-se, segundo graus variados, a partir de ecos do construtivismo russo, mas, a rigor, eles pouco têm a ver com os princípios e objetivos originais do movimento na Rússia. Deste modo, ele define o produtivismo, em termos de uma contraposição entre os princípios do construtivismo russo e os ocidentais, como um processo de afirmação crescente, ao longo de certos eixos, que funcionam inter-relacionados, segundo as seguintes diretrizes: primeiro, ao invés de se assumir a geometria como modelo contemplativo, de linguagem abstrata, a partir de pressupostos idealistas, tal como fizera o suprematismo e se faria recorrentemente no construtivismo ocidental, imbuído, em certos casos de doutrinas espiritualistas e místicas. No caso russo, o que é determinante é a consideração da inter-relação fundamental e efetiva entre a estrutura da obra, por assim dizer, o *tratamento dos seus materiais* próprios ou o *processo de sua produção*, e sua *forma e função* finais, buscando objetivar um regime de experiência estética não contemplativa ou passiva, mas radicalmente ativa e *interessada*, na acepção kantiana, vale dizer, como produto vinculado à mudança dos costumes e valores sociais.

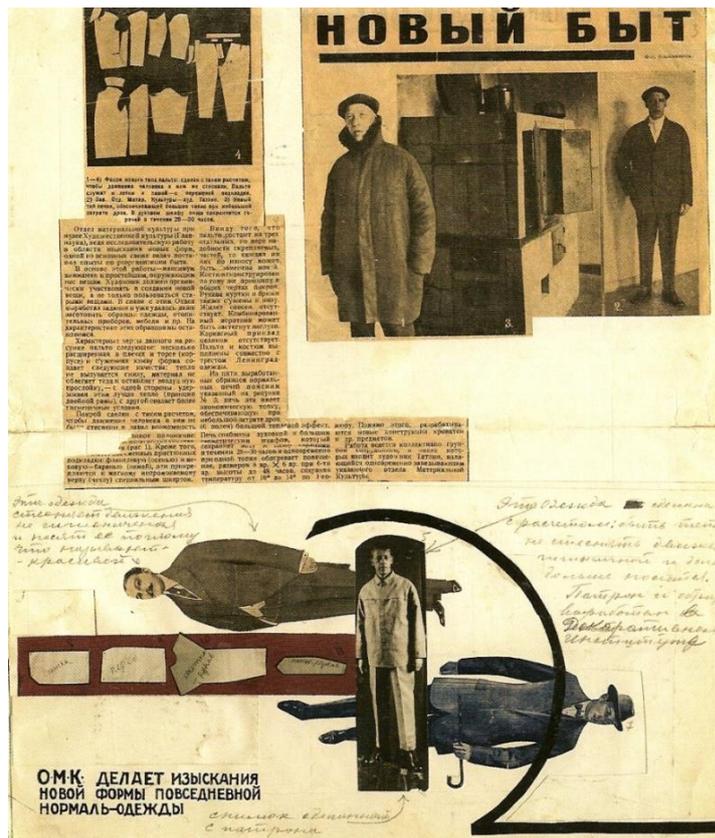


Figura 87 – Vladimir Tatlin – “Novi Byt” (nova forma de vida), 1924. Recortes da Krasnai'a Panorama. Fonte: WILK (2006)

A legenda *normal odieжды* (roupas normais), indica claramente a relação entre os vestuário de Tatlin – supostamente protótipos – com a indústria, a normatização e a padronização, conceitos-chave tayloristas tomados por Bogdanov, o teórico do *Proletkult* (Grupo Cultura Proletária) (Stern 1997: 67). Portanto, nada de estético, pois a função do vestuário deveria ser estritamente utilitária. Para o sarcasmo de um crítico contemporâneo, Konstantine Miklachevski, que acusa de ser seus modelos de "linhas grosseiras e rudes" longe de ter a qualidade dos trajes dos alfaiates ingleses (Stern 1997: 67), Tatlin replicou com fotomontagens, hoje bem conhecidas, onde reuniu dois cavalheiros elegantes e ele mesmo, de pé, vestido com sua "roupa normal" (Figura 87). Uma vez que os únicos critérios para o projeto seriam efeitos práticos, econômicos ou higiênicos, todo excesso era excluído da criação, já que o processo só poderia ser absolutamente objetivo. Roupas concebidas desta forma era, portanto, racional, atemporal e invalidava a noção de moda. No entanto, longe escapar da temporalidade, eles evocam de tal modo o espírito dos anos vinte e o fato de não terem ido além da fase de protótipo, ou como o seu Monumento à Terceira Internacional, incansavelmente, foi chamado, de insucesso da utopia.

A inspiração característica da ação desses artistas visuais, novos “confeccionistas” pode ser observada até mesmo como uma metáfora. Eles simplesmente não procuravam posicionar seus designs em uma reorganização geral das formas de vida e nem desejavam dominar todo o processo de desenvolvimento do produto/arte. Esta abordagem sintética era inovadora em relação à criação de vestuário altamente fragmentado, desde o corte de tecido ao seu desenvolvimento em três dimensões.



Figuras 88, 89 – Stepanova – O design da ornamentação para estampagem antes mesmo da concepção do modelo do vestuário, 1924. Técnica de raportagem.

Duas designers-artistas russas, Varvara Stepanova em Moscou e Sonia Delaunay em Paris, refletindo principalmente sobre estapa de transformação do tecido em vestuário, propuseram de forma inversamente intervir no processo, submetendo, por exemplo, a concepção da decoração têxtil (impressa ou bordada) ao corte (das partes da modelagem) do vestuário. Sonia, ao observar que as junções das partes de têxteis estampadas ou bordados levavam a perdas significativas, propôs a invenção chamada por ela de *étouffe-patron* (tecido padrão) o que limitava a estampagem ou aplicação de bordados ao *layout* das peças de vestuário componentes da peça final (costas, frentes, mangas etc.) (Giordano, 2003). Varvara Stepanova, por sua vez declarou:

Não devemos mais falar de tecidos para combinar com o modelo de roupa, é hora de partir da concepção do vestuário com base na concepção da estrutura do tecido, o que permitirá de uma só vez a indústria têxtil se livrar de uma quantidade formidável de tecidos variados que são disponibilizados por elas atualmente, com isso oferecerão possibilidade de uma real padronização, a possibilidade de melhorar enfim a qualidade de sua produção (Guillaume, 1997).

5.4

Antimoda ou antiarte em roupas futuristas

O sentimento de excitação que tomou conta das pessoas produzido por todos os acontecimentos, econômicos, políticos, sociais a partir da segunda década do século passado também se refletiu nos futuristas italianos. Eles referenciaram suas abordagens de arte, no poder potencial da tecnologia e comemoraram a energia, a violência e o dinamismo inerente à vida urbana contemporânea. Suas respostas, essencialmente emocionais e sensuais, podem ser classificadas como dionísicas.

Além de se alimentar da excitação pelo progresso e pela busca constante de uma maior conexão entre a arte e a vida, os futuristas estiveram interessados em moda como um sinônimo. A moda, também, que é por definição constituída de valores do efêmero, mantinha uma relação de amor e ódio com a melancolia, objetivada na rejeição de Marinetti a qualquer direito da melancolia sobre a arte e a vida, contra a "paixão pelas coisas eternas," o que levava ao culto da beleza imutável como é a arte no museu, contra a arte das "lembranças nostálgicas" simbolistas. Marinetti definia a nova tarefa da arte futurista: "Somos contra a concepção do imperecível e imortal na arte, cujo devir é o perecível, o transitório e o efêmero".⁸ É a partir desta estética da transitoriedade que sustenta os designs de moda e têxtil dos futuristas.

A pesquisa futurista no campo da moda e têxtil, assim como no domínio mais amplo das chamadas "artes aplicadas", não nos parece se desenvolver de uma maneira coerente e unitária. Mas, para além das diferentes posições teóricas ou várias soluções formais propostas, o projeto de uma moda futurista correspondia unicamente a dois princípios, aparentemente, opostos, mas, no entanto, complementares: a imaginação e a funcionalidade. Por um lado, a demanda da urgência de uma liberdade criativa que não aceitava a incompetência estética do mundo, a exemplo dos projetos de roupas artísticas de Giacomo Balla. Do outro lado, o desejo de associar à universalidade produzida pelos valores da modernidade científica e tecnológica, que tem como exemplo os *overalls* de Thayhat. Em ambos os casos, há uma rejeição radical das tradições normativas e convenções sociais da sociedade burguesa.

Em suas peças de roupas inusitadas, os designers-artistas futuristas trabalharam com dois princípios construtivos básicos: a assimetria e o brilho das

⁸ In: Aurora Fornoni Bernardini (org.). *O Futurismo Italiano*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

cores. Em outras palavras, utilizaram do dinamismo e vitalidade festiva de cores e formas, claramente definindo um rompimento com os códigos do vestuário burguês. Igualmente, ficava claro nos gestos ostensivos, que esta intervenção se releva de uma plena consciência ideológica. Era um programa que tinha em sua essência ambos, a provocação e a implicação. Na verdade, “o Futurismo não foi uma simples escola de pintura, mas um impulso revolucionário que preconizava a arte-ação no propósito de mudar o homem e o mundo (Lista, 1997).



Figura 90 – Ternos de Balla, detalhes dos padrões de estampa. In: Radu Stern, 2004.

Giacomo Balla e Fortunato Depero – posteriormente Thyat – foram os dois membros mais atuantes do grupo que usaram têxteis para subverter o *status quo* entre os futuristas. Seus experimentos representam um complexo entrelaçamento de ideais utópicas, machismo e um movimento em direção à abstração, que culminou em têxteis, tapeçarias e desenhos de moda produzidos desde antes da Primeira Guerra até a década de 1930. Depois de ter passado algum tempo em Düsseldorf, em 1912, Balla manteve contatos com o movimento da reforma das artes aplicadas, o *Jugendstil*, ao mesmo tempo em que trabalhava para produzir relações cinéticas entre cor e forma através da arte (Troy, 2006: 76). Estas experiências, naturalmente, o levaram a trabalhar com várias mídias, incluindo a possibilidade de explorar o design de roupas, em um esforço para inventar a sua própria *gesamtkunstwerk*, viva, dinâmica, espacial, através de tecidos e roupas.

Balla assumiu a moda como um catalisador de mudança, uma noção que ele articulou em seu manifesto de 1914, "O Vestuário Anti-Neuro" e em seu manifesto

de 1916, "A Reconstrução Futurista do Universo", escrito em associação com Fortunio Depero, cujos princípios foram demonstrados por meio de uma prolífica produção de desenhos têxteis e de moda.⁹ Têxteis, de fato, foram fundamentais na conversão de Balla à abstração futurista, um ponto de viragem na sua carreira em que ele denunciou o "velho" e pictorialista Balla em favor de um novo Balla abstracionista, ou *FuturBalla*, como ele se referia a si mesmo (Troy, 2006: 77). Seus projetos de tecidos, principalmente os de 1913 (Figuras 90, 91), foram concebidos no intuito de expressar seu desejo de movimento e transformação, onde a roupa poderia refletir e até mesmo mudar a sociedade.



Quanto à forma da nova moda futurista que Balla propusera, seria construída em linhas simples, alegres, insolentes e, sobretudo, dinâmicas, projetadas para durar um curto espaço de tempo, a fim de aumentar a atividade industrial e para dar um sabor de novidade ao corpo do homem futurista. Suas cores seria "musculares"¹⁰: vermelho intenso, turquesa, amarelo, laranja, tons violentos acentuados com "detalhes" em branco, cinza e preto. A modelagem seria dinâmica pelo efeito de "assimetria", se a manga esquerda tivesse acabamento em uma forma redonda, a manga direita seria de forma quadrada, o mesmo para os coletes, casacos ou calças. O vestuário futurista seria dinamizado, energizado, através de cores fosforescentes ou com adaptações de luz elétrica e, finalmente, espaciais e aéreas.¹¹

O decorativismo cromático abstrato dos tecidos das roupas de Balla, como o primeiro campo operacional da pesquisa futurista, foi a objetivação da realização teórica da estética futurista do efêmero e preconizava, uma propagação das novas

⁹ Todos estes manifestos estão em sua íntegra no livro de Radu Stern, *Against Fashion*, da página 155 a 163.

¹⁰ Aqui no sentido de cores fortes e intensas, no entanto, não deixa de revelar a forma machista como os futuristas se viam no mundo.

¹¹ Para uma visão mais ampla do conceito de moda futurista, consultar o ensaio "*La mode futuriste*", de Giovanni Lista, no catálogo da exibição do Palais Galliera, "*Europe 1910-1939, quand l'art habillait Le vêtement*", 1997.

formas de designs-arte *avant-garde*. Ele acreditava ser possível, através da renovação do objeto cotidiano, construir um nível mais coletivo da sensibilidade moderna. O ateliê de Balla – na época ele era o mentor de toda uma geração de novos artistas *avant-garde* – se transformou em referência em Roma, como centro de "artes aplicadas" de uma proposta de moda utópica futurista (Lista, 1997: 22).



Figura 92 – Design de Fortunato Depero, 1924. Figura 93 e 94 – Projetos de Crali, 1930.
Fonte: Radu Stern, 2004.

O futurista Fortunato Depero, também explorou alternativas a pintura, tais como o design gráfico, figurino para teatro, escultura e as artes aplicadas. Em 1918, ele havia projetado suas primeiras "pinturas em tecidos". Tratava-se de roupas em tecidos obtidos com técnica de aplique, mosaicos construídos a partir de formas cortadas de feltro de lã, tomando como base, desenhos preliminares (Figura 92). Ele utilizava na montagem desse tecidos mosaicos, uma equipe de trabalhadores qualificado para o processo. As partes devidamente cortadas eram encaixadas e costuradas em manta aberta, em espaços pré-determinados pelo projeto para formar a padronagem. Depero visava, em sua perspectiva, animar a vida diária com uma arte que incorporava padrões e esquemas de cores dinâmicos. No entanto, apesar da seriedade de sua busca, muitas vezes, em relação ao reconhecimento, sua empreitada, para ele, foi frustrante, tendo em conta o espectro do aparecimento do fascismo (Troy, 2006: 67).



Figura 95 – Marinetti e Depero. Congresso Futurista em Milão, 1924. Figura 96 – Fortunato Depero. Colete usado por Marinetti, no Congresso Futurista em Milão, 1924.

Seguindo os passos de Balla, a tendência dos futuristas em utilizar o vestuário como suporte para a suas produções plásticas, conseguiu angariar vários adeptos na Itália. Em Florença, entre eles, estava Ernesto Thyat. Thyat, seguindo o ideal de uma peça de roupa única de uso universal, lançou em 1918 uma espécie de macacão denominado por ele de *Tuta* já citado anteriormente. Como pré-requisito a peça de vestuário chamava atenção pela sua praticidade, uma nova estética para roupas, de baixo custo e que podia ser produzida pelo próprio usuário. De grande simplicidade, a roupa poderia ser usada em atividade que exigiam movimentos, sem camisa, com cinto e sandálias. Concebida ao contrário dos modelos semelhantes do construtivista Rodchenko e de Nagy na Bauhaus, sua peça não foi projetada como roupa de trabalho, nem como roupa com conotações ideológicas em função de uma classe social, mas em uma visão de uniformização de todo espaço social.

Thyat, filho de pai americano, foi estudar em Harvard, e quando de volta à Europa, assinou um contrato de exclusividade com Madeleine Vionnet em 1921. Exemplos desta fase, ao longo de quatro anos são as pranchas publicadas na *Gazette du bonton*. Mas a atuação mais determinante de Thyat, foi a sua luta para o desenvolvimento de uma moda *Made in Italy*, a partir de seus escritos e croquis publicados no semanário *L'Industria Della Moda* a partir de 1929 (Figuras 97 e 98).¹²

¹² In: GUARINI, Filippo (org.). *Thyath, um artista alle origini Del Made in Italy*. Museo del Tesuto. Prato, 2008. A obra faz parte de uma exposição que aconteceu sobre o trabalho do designer-

Todo primeiro período de uma proposta de moda futurista¹³ é marcada pelas abordagens individuais dos designers-artistas. Seus projetos se restringiram aos próprios artistas, familiares e a membros companheiros de atividades artísticas-políticas. De fato, peças únicas, produzidas artesanalmente e que, na realidade, era o reflexo da real situação da produção de roupas na Itália, na época uma indústria artesanal, doméstica, resultante de uma situação histórica peculiar de um país ainda em processo de industrialização. O fenômeno da moda industrializada desenvolveu lentamente na Península. Foi apenas, após a *Esposizione Internazionale d'Arti decorativa* de Monza, em 1923, seguido da exposição de Paris em 1925, é que se iniciou uma real estruturação da indústria de moda italiana (Lista, 1997: 36). A partir daí, os futuristas passaram, então, a realizar projetos que visavam a produção industrial. As iniciativas maiores vieram de Thayaht que possuía já alguma experiência por ter trabalhado anteriormente, em Paris, na Maison Vionnet.

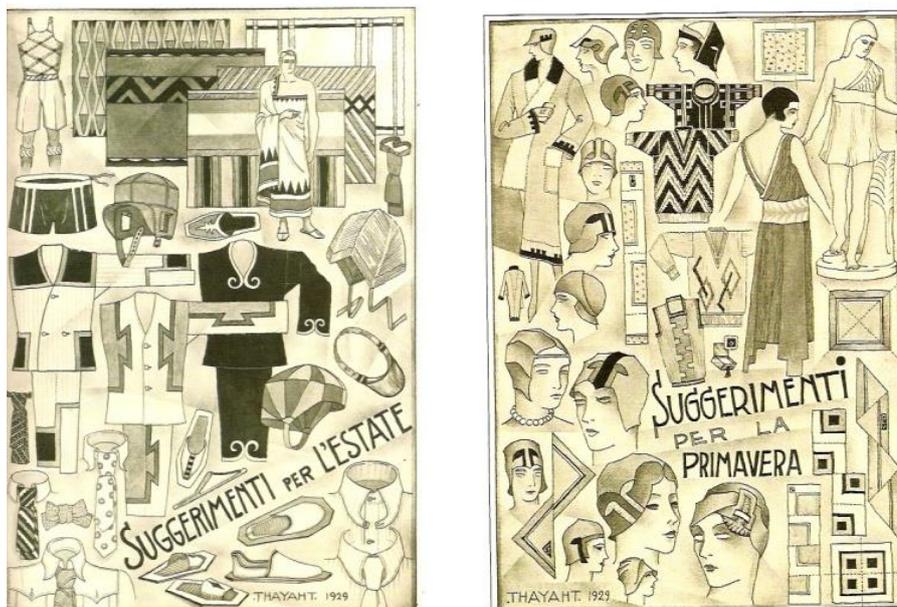


Figura 97 e 98 – Thayaht – L'Industria della moda, janeiro, 1929, Ano XI n.1, p. 16-17

Avaliando as ações de Balla, Depero e o uso do grupo ligado a Marinetti das roupas projetadas por seus companheiros de atividade laborativa no campo da plástica, pode-se concluir que a moda futurista não se destinava a remodelar quadris, enfatizar o corte, valorizar os ombros ou silhueta. Pelo contrário, era uma

artista, entre dezembro de 2007 a abril 2008. Em um catálogo ilustrado, vários ensaios apresentam a vida e obra de Thayaht e acima de tudo a sua atuação associada aos futuristas.

¹³ Chamamos de primeiro período da atuação dos futuristas no design de roupas e tecidos, relativo aos anos anteriores a década de 1930, quando eles não haviam ainda assumido a postura de produzir para a indústria.

real proposta de despersonalização futurista, fazendo de cada indivíduo um tipo de obra de arte móvel para uma celebração coletiva de cores e formas. Contra a dimensão aristocrática, individualista ou burguesa da moda tradicional, concebida como um desfile social e como afirmação de classe, os futuristas defendiam um compromisso total com os valores coletivos, que tomava forma com a modernidade urbana do início do século (Bernardini, 1980). Eles estavam mais interessados no espaço do cotidiano e a rua considerada como o lugar privilegiado da vida social moderna.

Em seu artigo "A Moda", publicado em 1895, no jornal semanal vienense *Die Zeit*, o filósofo e sociólogo Georg Simmel havia afirmado que o fenômeno moderno da moda correspondia aos requisitos tanto de uma coesão social quanto de singularização individual. Já os futuristas exaltavam o anonimato da grande cidade e reagiram aos fenômenos de massificação a partir da arte, entre eles os seus projetos de roupas. Eles, de certa forma e de maneira pontual, tentaram – em suas identidades de designers-artistas – levar a arte para as ruas no intuito de intensificar as possibilidades de comunicação social, pois identificavam com a dimensão coletiva da civilização urbana e “com as novas formas sociais da modernidade, no sentido da internacionalização, da universalização” (Lista, 1997: 41).

Precisamente era o problema da artificialidade da moda que os futuristas tentaram resolver em uma época da comunicação de massa e, por sua vez, da urbanização triunfante do início do século. E assim fizeram atuando em uma dupla vertente: a recusa de todas as conotações de classe de uma parte e levando em consideração o mundo moderno do outro. Em outras palavras, “eles pensaram numa forma de inflamar as ruas da cidade moderna que refletiria em um utópico futuro feliz” (Lista, 1997: 41).

5.5 **O negócio de tecidos da Wiener Werkstätte**

Em Viena, 1903, quando a Art Nouveau tinha se estabelecido como corrente de arte, o arquiteto Josef Hoffmann, o pintor Koloman Moser e o industrial Fritz Waerndorfer fundaram a Wiener Werkstätte, uma associação de artistas e artesãos que trabalhavam com vários tipos de materiais: ourives, especialistas em couro e fundição, além de oficinas de pintura e mobiliário. Em 1910, quando o departamento de moda e tecelagem foi criado, o projeto idealístico de associação

originalmente concebido, chegou ao fim, a diversidade inicialmente proposta ficou impossível de administrar.

Especializada na criação de moda e de tecidos a Wiener abriu em 1907 um suntuoso *show-room* no centro de Viena, com várias expansões subsequentes e aí funcionou até 1932. No entanto, a atividade de produção de roupas de moda foi pequena em comparação com a de tecidos. As diversas tendências temáticas no design de têxtil, anterior a Primeira Guerra Mundial, em Viena, é comprovada por centenas de fragmentos de tecidos sobreviventes, além de ilustrações e artigos em revistas da época e acervos de museus. Assim, é possível nomear cerca de trinta artistas que projetaram tecido até 1913, o que, certamente, foi o ano mais produtivo antes da eclosão da guerra. Pode presumir-se que só em 1913, o cliente poderia escolher, estatisticamente calculável, por volta de 280 designs, além das variantes de esquemas de cores (Völker, 2004: 51).

As atividades do departamento têxtil da Wiener Werkstätte, durante os anos de guerra, mantiveram-se vivas e foi amplamente documentado a partir de vários artigos em revistas de arte, alguns catálogos de exposições, fotografias de moda e de interiores do arquivo da associação, além de atas de reuniões dos associados. Nas reuniões realizadas entre 1915 e 1916, são salientados a queda de vendas em geral, principalmente de artigo de luxos, da dificuldade de se manter o quadro de trabalhadores – muitos convocados para o *front* – e a tentativa de expansão dos negócios com a abertura de um departamento inglês-americano em regime de comissão.

Após a guerra os departamento de têxteis da Wiener Werkstätte continuou fazendo parte do negócio, mas a maior parte do *Altösterreich* (antigo Império Austro-Húngaro) estava perdido como mercado, mas foi compensado por oportunidades de vendas nos países da Entente (Tchecoslováquia, Romênia e Iugoslávia). Mas o principal destino da produção manteve-se para Alemanha, onde a associação de designers-artistas esteve participando das Feiras em Leipzig, em 1918 (Figura 101), Frankfurt em 1920 a 1922, Stuttgart em 1920 e Munique em 1922. A estratégia de ampliação internacional dos negócios significou a abertura de um ponto de venda da associação em Zurique (1917) (Figura 99) e o seu próprio *show-room* em Nova York em 1922 (Figura 100), além de ter participado em Paris da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, de 1925 (Völker, 2004: 103).

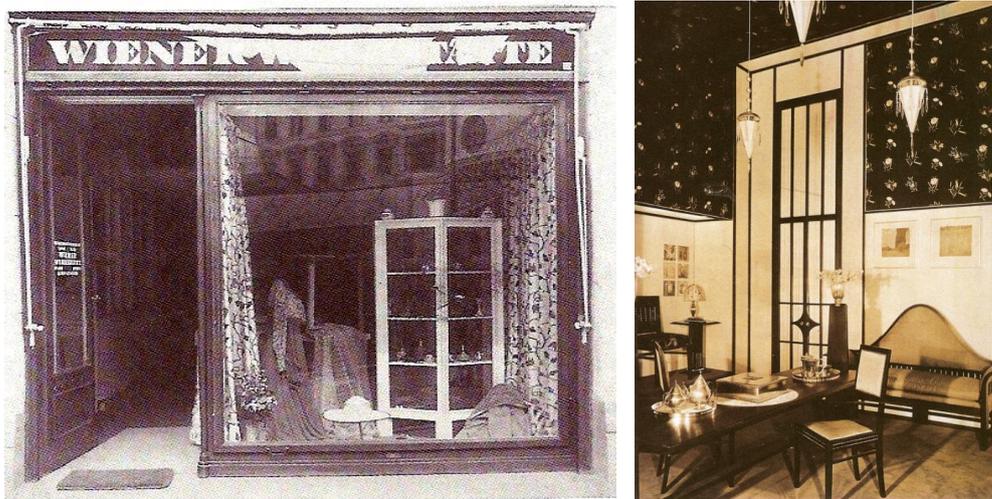


Figura 99 – Wiener Werkstätte. Fachada da filial em Zurique, 1917. Figura 100 – Wiener Werkstätte, show-room em Nova York, 1923.

Em 1926, havia nos registros da associação um total de 63 funcionários de apoio, criação e vendas e 93 trabalhadores nos processos de fabricação, além de cerca de 40 trabalhadores (em média) fornecedores de mão-de-obra domiciliar (Völker, 2004: 120). No entanto, diferentemente da Bauhaus na Alemanha, lugar de formação, a Wiener mantinha dentro de suas oficinas colaboradores estudantes da Escola de Artes e Ofícios de Viena, a *Kunstgewerbeschule*, mas sem a menor intenção específica de treiná-los. A associação de designers-artistas ofereciam aos estudantes a oportunidade de trabalhar, talvez até mesmo de aprendizagem, mas certamente, não uma formação em sentido tradicional. Apesar do alto nível do artesanato e de seu valor artístico, a associação produzia objetos e tecidos, em primeiro lugar, com o objetivo de vendê-los.



Figura 101 – Wiener Werkstätte – Stand na Feira de Leipzig, 1918.

5.6

Os ateliês de moda das vanguardas russas em Paris

A Revolução de Outubro de 1917 levou um grande grupo de designers-artistas russos a migrar para outros países. Paris foi o principal destino deste grupo de exilados, onde encontraram apoio de colegas franceses, intelectuais e de criadores de moda. Muitos deles trouxeram em suas bagagens diferentes técnicas de impressão em tecidos e de bordados, pois, na Rússia, já estava acontecendo uma aproximação de artistas para com os ofícios tradicionais das tramas, agulhas e linhas. Alguns associaram diretamente a criadores de moda, outros encontraram no próprio negócio o caminho para se estabelecer em um mercado em ampla ascensão. No registro comercial parisiense constam os ateliês artísticos de Nathalie Davydoff, Natalia Gontcharova e Sonia Delaunay.

Nathalie Davydova era proprietária de uma pequena indústria têxtil e de oficinas de bordados artesanais em Verbovka na Ucrânia. Com a intermediação da designer-artista Alexandra Ekster, ela aproximou dos suprematistas e intermediou a transferência dos designs de superfícies¹⁴ de Kasimir Malevich, Olga Rozanova, Nadezhda Udaltsova, Ivan Puni e Liubov Popova para as técnicas de bordados tradicionais.



Figuras 102, 103 - Natalia Davydova. Bordados apropriados de técnicas tradicionais de bordadeiras mulheres camponesas ucranianas, 1900.¹⁵

Além do grupo ligado a Malevich, as designers-artistas Alexandra Ekster, Natalia Goncharova, assim como Davydova, em paralelo com o trabalho de outros modernistas de seus círculos, buscavam alternativas para a pintura e trabalharam outros suportes e outras mídias para definir suas novas noções estéticas. Sendo assim, projetaram e trabalharam com bordados já em 1908, como forma de reviver as tradições folclóricas e de realizar, simultaneamente, experimentos com abstração.

¹⁴ Na realidade, era a transferência do meio pictórico para as técnicas de bordados tradicionais.

¹⁵ In: EFIMOVA, L. e BELOGORKAYA, R. *Russian Embroidery and Lace*. Londres, Thames & Hudson; 1ª edição, 1987.

Mais tarde, em 1915 e 1917, nas exposições de arte decorativa moderna em Moscou, muitos dos membros da vanguarda russa, incluindo o suprematista Kasimir Malevich e suas colegas Liubov Popova e Nadezhda Udaltsova, exibiram designs modernistas bordados em tecidos com formas e arranjos decididamente geométricos e não figurativos (figuras 104 e 105).

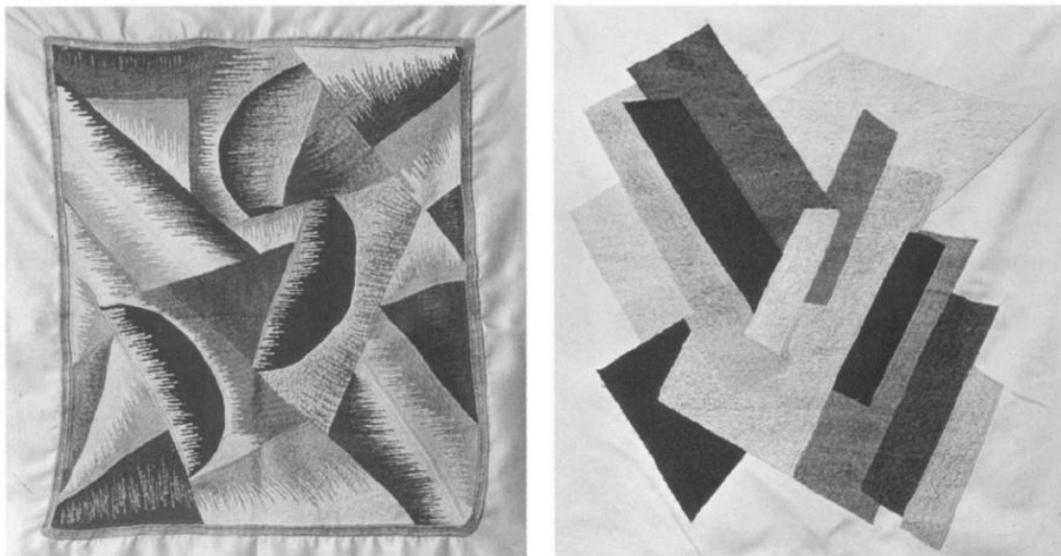


Figura 104 – Liubov Popova. - Bordado em fronhas, oficinas Vertel - Verbovka, 1916-17. Figura 105 – N. Udaltsova. *Design appliqué*, oficinas Vertel - Verbovka, 1916-17 projetos suprematistas de bordados trabalhados em técnicas tradicionais por bordadeiras artesãs em Verbovka.¹⁶

Por volta de 1923, com endurecimento político, assim como fizeram muitos de seus compatriotas, Nathalie Davydova foi para Paris, onde abriu um negócio de bordados e costura, levando para a capital francesa a tradição das bordadeiras de aldeias ucranianas.¹⁷ No registo comercial da cidade a razão social *Davydoff*, em 1914, designava sua atividade de bordados à Rue Massenet, 6, no XVI^o distrito de Paris (RC 281 585, Arquivos de Paris). Entre os grandes clientes de Davydoff, estavam diversas Maisons da Alta-Costura. Sobre o ateliê, em 15 de maio de 1925, a *Jardin des Modes* divulgou a seguinte nota:

[...] no ateliê de arte composto de senhoras russas [...] O ponto utilizado é sempre o mesmo: é o ponto antigo que é encontrado nos paramentos dos sacerdotes e nos ornamentos da Igreja Ortodoxa Russa, uma espécie de ponto muito apertado que dá um bordando plano e em relevo. Sobre os tecidos mais diferentes, seda, lã, tule,

¹⁶ Charlotte Douglas, em: *Suprematist Embroidered Ornament*. Art Journal, Vol. 54, No. 1, p. 42-45, College Art Association. URL: <http://www.jstor.org/stable/777505> Acesso: 28/05/2013 11:33.

¹⁷ Para um conhecimento mais amplo desta relação dos Suprematistas com as bordadeiras de Verbovka, consultar: Natalia Adaskina, *Constructivist Fabrics and Dress Design*. In: The Journal of Decorative and Propaganda Arts, Miami, Florida International University. Vol. 5, 1987, pp. 144-159.

este bordado, feito de lã fina ou seda muito brilhante sempre dá resultados decorativos muito interessantes (Guillaume, 1997).¹⁸



Figura 106 – Vestido de Goncharova para o Salon Myrbor, 1924. Figura 107 – Roupão de banho de Goncharova para o Salon Myrbor, 1924. Figura 108 – Vestidos de Goncharova para o Salon Myrbor, 1925. Peças do acervo do V&A Museum.

Natalia Gontcharova, pintora, figurinista, designer de roupas e tecidos, entre 1912 e 1915, trabalhou para a costureira moscovita Nadezhda Lamanova e produziu figurinos para os *Ballets Russes*. Em 1917, já exilada em Paris, continuou sua carreira de figurinista na companhia de Diaghilev e investiu no campo da moda. Em 1922, ela passou a trabalhar como designer para o Salon Myrbor no Boulevard de Montparnasse, onde ela associava estamparia com bordados inspirados em motivos tradicionais russos. Os projetos de Goncharova, junto com outros designs da Myrbor, eram publicados em intervalos regulares na imprensa especializada na França e, em dezembro 1922, ela, pela primeira vez, teve um modelo publicado na *Vogue*. No entanto a partir de 1925 seus designs apareceram constante na mesma publicação, inclusive com recepção positiva nos editoriais (Guillaume, 1997).

Sonia Delaunay nascida Sarah Stern, pintora, figurinista, cenógrafa, designer têxtil, criadora de moda e de objetos “simultâneos”, foi incontestavelmente a figura mais célebre entre os designers-artistas russos, que atuaram em Paris, nas primeiras décadas do século passado. Em Paris, em 1910, já casada com o pintor Robert Delaunay, suas preocupações artísticas desviaram-se da pintura, centrando-se nos

¹⁸Matéria publicada no Jornal *Jardin des Modes*, em 15 de Maio de 1925, apud Valerie Guillaume. *Les artistes russes à Paris et la mode*, in: Musée de la Mode et du Costume. *Europe 1910-1939, quand l'art habillait le vêtement*. Paris, Paris Musées. 1997, p. 96.

trabalhos de moda, tecidos e bordados, transformando a residência do casal num vasto cenário experimental. Ela desenvolveu uma maneira ímpar de expressão que reunia experiências do Cubismo, trabalhando com colagens em papéis e tecidos para capas de livros, almofadas e mantas, além de seus vestidos “simultâneos”, caracterizados por uma orquestração de cores desprendidas de qualquer representação, sugerindo movimento por meio dos fortes contrastes.

Os Delaunay estiveram no centro de uma vibrante comunidade artística, na dinâmica Paris do pré-guerra. Em 1913, Sonia criou seu célebre *Robe Simultanée* (Figura. 109), em retalhos de tecidos costurados em cores contrastante e forma modelada, que remetem às colagens, o qual ela usou em um evento de artistas no clube noturno parisiense o *Bal Bullier*. Ela não estava interessada na produção de roupas em si, mas na elaboração de um suporte tridimensional cinético para suas colagens, nas quais a cor, a forma e o movimento fossem percebidos simultaneamente. Estas investigações sobre as possibilidades cinéticas de têxteis, naturalmente levou Sonia para o reino do teatro, em 1917, com a encomenda do diretor dos *Ballets Russes* Serguei Diaghilev a ela e Robert Delaunay do desenvolvimento dos figurinos e cenários para o balé Cleópatra, quando o casal estava residindo em Madrid (Troy, 2006: 69), permitindo assim que ela participasse da criação de uma *gesamtkunswerk avant-garde* que associava o corpo, têxteis, palco e música.

A primeira grande guerra obrigou o casal a se ausentar de Paris, foram para Portugal, período este em que Sonia se dedicou à pintura. Em 1918, já residindo em Madrid, além dos desenvolvimentos de figurinos para os *Ballets Russes*, os Delaunay investiram no comércio de moda ao abrir a Casa Sonia com sucursais em Bilbao, San Sebastian e Barcelona. Em 1920, de retorno à Paris, Sonia deu continuidade à sua carreira no domínio dos têxteis e moda. Ela revolucionou a arte em estamparia têxtil substituindo as ornamentações tradicionais por motivos geométricos, combinações de planos coloridos, gamas de tons que chamava atenção



Figura 109 – *Robe Simultanée*, usado por Sonia no *Ball Bullier*, 1923.

pelos contrastes e pelas variações ritmadas. A abertura de sua *Boutique Simultanée* no Champs-Élysées junto com o costureiro Jacques Heim, assinalou o crescente prestígio da designer-artista. O não estabelecimento de uma hierarquia entre produção artística e as artes ditas “aplicadas” fica patente nesta sua produção, como por exemplo, a inserção de seus projetos de têxteis e moda no cotidiano, tornando-os artísticos.



Figuras 110, 111 – Sonia Delaunay. Projetos para vestidos, 1925.
Fonte: STERN (2004).



Figuras 112 – Sonia Delaunay. Projetos para maiôs vestidos, 1926.
Fonte: DAMASE (1991).

Por problemas operacionais e financeiros, a razão social *Boutique Simultanée*, foi alterada para *Tissus Simultanées*, em 1927, voltada para vendas dos tecidos de Sonia. A atividade empresarial-artística passou a contar dos serviços de acessórios profissionais especializados em comércio, como foi o caso do conselheiro jurídico, financeiro e amigo Jean Coutrot.¹⁹ Dados revelados no relatório do

¹⁹ Coutrot era um dos gestores da empresa do grupo familiar Gautblancan, proprietários da Linel, fabricante de tintas para se pintar quadros e da Binant fornecedores de telas. O grupo era o principal fornecedor de tintas e telas para artistas na capital francesa.

inventário quando da mudança da razão social para *Tissus Simultanées*, dão conta de que havia 10 trabalhadores voltados exclusivamente para os processos de estamperia (Guillaume, 1997: 84), o que nos dias de hoje é um número, para um empreendimento deste tipo, utilizando de tecnologias similares, considerado de porte médio.

Sonia foi convidada pelo arquiteto Robert Mallet Stevens para que participasse com um *stand* no *Salon d'Automne* com a grife *Simultané*, em 1924, em um espaço reservado para *boutiques* ultramodernas, acompanhada de outros convidados, personalidades das artes decorativas, como Madeleine Vionet e Paul Poiret e os *Ateliers Primavera* (Buckberroug, 1997: 100). Na mesma época a distribuição de seus tecidos tinha chegado ao exterior, inclusive com ponto de venda no Rio de Janeiro sendo representada pela Casa Aladin à Rua 13 de Maio, número 52 (Prado e Braga, 2011).



Figura 113 – S. Delaunay. *Boutiques Silmultanée*, Paris, 1925. Figura 114 – S. Delaunay. *Boutiques Silmultanées*. Cartão de visita, 1925

Todo o conjunto de ações protagonizadas por Sonia Delaunay, a partir de seu negócio, sinaliza a operação de produção de seus tecidos em grande escala, não se tratando de uma atividade de produção de peças de arte únicas no suporte têxtil, uma *antimoda*, tal como normalmente se associa à *antiarte*, mas sim, dentro de um contexto comercial e operacional de vendas do mercado de moda da alta-costura parisiense.

5.7 Roupas transgressoras de Sophie Taeuber

Na época de suas famosas *soirées*, os dadaístas do Cabaret Voltaire de Zurique se opuseram à roupa de moda com figurinos de uma fantasia extraordinária. Deste modo Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Jean Arp e Sophie Taeuber, Hans Richter e Marcel Janco dançavam e declamavam poemas, mascarados, vestidos com túnicas, saias ou ainda roupas de papelão, inspirados em sociedades “primitivas” ou em civilizações antigas. Eles certamente veiculavam um novo imaginário sobre o vestuário, uma roupa anticonformista, ligada ao seu próprio processo artístico. Entre eles, Sophie Taeuber tinha formação em tecelegem além de ser professora de cursos de design de têxteis. Profissionalmente, ela atuou como designer de tecidos nos anos 1920, em um contexto comercial voltado para a produção em grande escala, para a Naef & Cia e Altherr & Guex, fabricantes suíços de tecidos em Flawil, Saint Gall (Mahn, 1997: 114). Suas padronagens em processo industrial seguiam próximas as linhas decorativas vienenses da Wiener ou ornamentação etnográfica.



Figura 115 – Sophie Taeuber-Arp, Roupas para Sophie e Erika Taeuber, Zürich 1922, Acervo Museu Bellerive, Zurique. Figuras 116 e 117 - Sophie Taeuber-Arp, Roupas inspiradas no vestuário dos Índios Hopis, 1922.

A natureza efêmera e *status* de "arte menor" do meio têxtil é parte do que atraiu a dupla Jean Arp e Sophie Taeuber para trabalhar o suporte em suas produções plásticas. Ainda em Zurique, juntos, eles executaram bordados e colagens para subverter as hierarquias tradicionais da arte e encontrar um caminho em direção a abstração. O trabalho independente de Taeuber com têxteis no início,

incluindo figurinos de 1915 (Figuras 115, 116 e 117) e colagens em composição abstrata que incluía tecidos entre outros materiais, desenvolveu-se a partir de uma busca de alternativas para a pintura de cavalete, consideradas durante o período de guerra na neutra Zurique, elitista e obsoleta (Mahn, 1997: 114). Como membros centrais do movimento *Zurich Dada*, Arp e Taeuber transitavam claramente entre a *avant-garde* internacional, em suas tentativas de redefinir os processos e os propósitos da arte. Fora do contexto industrial que Sophie atuava, os tecidos e roupas, praticamente, foram tratados por ela como objetos de arte e não projetos para a reprodução, por isso, não podem ser considerados como moda no sentido simeliano.

5.8

A Bauhaus e os princípios que norteavam sua produção de tecidos

Rejeitando a industrialização e a mecanização que estavam sendo associadas com a guerra, a Bauhaus parecia adotar os ideais de Morris e voltou-se, no caso da oficina de tecelagem, para a produção artesanal. A Escola, inicialmente, procurou transferir as inquietações plásticas para o suporte têxtil, desenvolvidas a partir de habilidades manuais. Morris foi o fundador do Movimento *Arts and Crafts* e, em 1888 apresentou os princípios que norteavam sua atuação. Para ele, só uma sociedade de iguais, que unisse todas as classes, poderia apoiar e sustentar um renascimento do artesanato e, assim, restaurar a capacidade de apreciar a verdadeira beleza das coisas simples bem trabalhadas. Ele acreditava que o gosto estético do público em geral continuariam a declinar e reduzir seu nível, se permitissem que objetos mal concebidos, feito a máquina, tomassem o lugar dos objetos finamente projetados e trabalhados (Troy, 2006: 20).

A restauração nos têxteis de suas qualidades estéticas e artesanais, promovendo a unidade do design artístico e artesanato, em um perspectiva romântica morissiana foi assumida posteriormente pela Bauhaus. Esta perspectiva de forma mais ampla constituiu-se da pedagogia da escola.²⁰ A formação no ofício era a base de todo o ensino da Bauhaus, acompanhado de instruções em pintura e desenho, teoria da cor, ciência dos materiais, estudos básicos de negócios e da história das técnicas artísticas. A referência ao sistema medieval de oficinas era

²⁰ Sobre o processo pedagógico da Bauhaus, Argan (2005) dedica um capítulo inteiro sobre o título “A pedagogia formal da Bauhaus”, p. 29.

explícito na organização e na nomenclatura de mestre e aprendiz. Após o curso preliminar de seis meses, os alunos eram matriculados por três anos como aprendizes nas oficinas, onde recebiam a instrução de um mestre (responsável pelos aspectos artísticos) e um mestre de ofício (responsável pelos aspectos técnicos) (Lodder, 2006: 27).

Para Argan (2005: 15) o empreendimento de Walter Gropius consistia de uma comovente defesa da indústria, mas não tinha nada de uma apologia da técnica moderna contra o tradicionalismo do artesanato. Segundo ele, a abordagem da Bauhaus, no plano teórico, era a defesa de uma indústria entendida humanisticamente como potencialização do engenho contra o "fordismo" ou aviltamento da personalidade no mecanicismo da produção; no plano social, era a defesa de uma austera tradição de operosidade produtiva. Neste sentido, Argan viu na didática de Gropius, uma inflexível disciplina racional, com um método rígido de esquemas teóricos exatos, em oposição o artesanato e a indústria como antítese interna ainda não resolvida na produção, na sociedade moderna, onde a arte poderia concorrer para eliminar essa contradição se soubesse apropriar-se dos meios da indústria e passar, também ela, da fase histórica do artesanato à fase industrial.

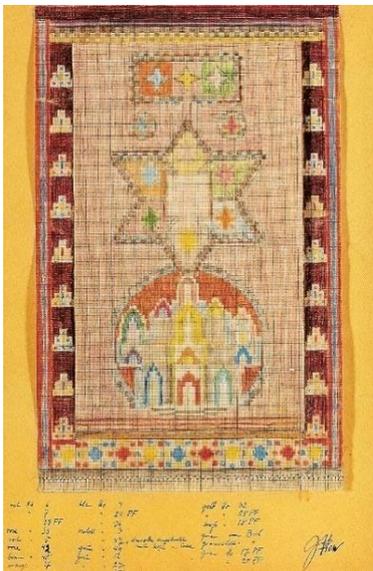


Figura 118 – Johannes Itten. Projeto de tapete pictórico. Figura 119 – Gunta Stözl. *Gado e paisagem*. Tapete pictórico, técnica Gobelin. 1920. Ambos dos primeiros anos da Bauhaus, em Weimar, tranferencia da expressão pictórica para os tecidos.

Uma nova abordagem ideológica do design que permitia a possibilidade de padronização e introduzia uma estética que focasse a atenção na produção industrial, além dos debates acalorados que ressoavam por toda a Europa, chegaram

a uma solução viável na Bauhaus nos anos 1920, através de investigações voltadas para as propriedades construtivas de têxteis de tessituras. Certamente parte fundamental do debate, feito à mão *versus* feito à máquina, design expressivo *versus* objetivo e arte *versus* objeto utilitário, tivera seu eco mais diretamente nos têxteis obtidos por tessitura, desde que tecidos e fios – a não ser os fiados e tecidos de forma artesanal – estavam integralmente ligados à indústria, através de processos de produção mecânica. No entanto, designs têxteis poderiam ser objetos, por um lado, artísticos, assim como, bordados, tapeçaria, apliques e *batik*, entre outros. Esta ambígua, mas fluida relação entre à mão e à máquina colocaram os têxteis na vanguarda das formulações narrativas que envolvem noções de originalidade e de produção em massa, gerando uma troca de ideias que adentraram o século e fizera parte dos questionamentos da Escola de Gropius.

Para Argan arquitetura era o vértice para o qual concorriam em todas as experiências artísticas da Bauhaus: “é construção absoluta, forma da construtividade intrínseca do espírito” (2005: 75). Portanto, era para fins de soluções do espaço arquitetônicos que eram pensados inicialmente os tecidos da Bauhaus. Uma nova modulação foi dada no período de Dessau, entre 1926 e 1930, quando Gunta Stölzl tornou-se responsável pela tecelagem. O foco estivera na produção industrial. A oficina estava interessada nas inovações na área dos corantes, em colaboração com as empresas I. G. Farben (futura Bayer) e Hoechst (Bonito Fanelli, 1997: 138). A presença de Hannes Meyer que sucedeu Walter Gropius como diretor, em 1928, fortaleceu esta abordagem. Imediatamente, ele partiu para fazer das oficinas comercialmente produtivas evitando luxo e contribuindo para a formação de uma linguagem material contemporânea. "Vamos comparar a Bauhaus com uma fábrica", disse Meyer em seu primeiro discurso para alunos e funcionários (Wingler: 1969).²¹ Ele solicitou da oficina de tecelagem desenvolvimentos de protótipos para produção, em vez das experimentações artesanais pictóricas anteriores. Essa demanda levou à criação da marca *Bauhausstoffe* (Tecidos Bauhaus). Os desenvolvimentos comerciais de Stölzl e Otti Berger mostraram novas possibilidades que se abriram, tanto por meio do uso de novas máquinas e através da influência das experimentações artísticas com materiais sintéticos,

²¹ Wingler, H.M. *The Bauhaus*. Cambridge, MA, 1969. *Apud* BENTON, Tim. *Buiding Utopia*, ensaio publicado no catálogo da Exibição: *Modernism: Designing a New World, 1914-1939*, do Victoria & Albers Museum, Londres, 2007, p. 218.

incluindo o celofane. A combinação de fibras com diferentes propriedades refletia a ênfase no tátil, que os professores do Vorkurs (curso preliminar) transmitiam para seus alunos, mas também garantiam que os novos tecidos fossem de tingimento mais fácil, rápido e resistentes. Os alunos da Bauhaus teciam à mão as amostras, em seguida estas amostras eram enviadas para as fábricas em via de uma produção industrial. Estes tecidos eram projetados sobretudo para móveis e decoração de interiores.



Figura 120 – Otti Berger. Tecidos para mobiliário, 1929. Protótipos para industrialização. Segunda Fase da Bauhaus já em Dessau.

Afora algumas peças de roupas e alguns xales e capas, a produção de vestuário foi insignificante na Bauhaus, já que não havia oficinas para isso, somente para a produção de tecidos. A oficina de tecelagem, entre 1919 a 1925, durante o período de Weimar, visava antes de tudo o completo desenvolvimento artístico dos alunos, em sua maioria mulheres, que deveriam comunicar um estado emocional ou mental através das fibras têxteis coloridas. O trabalho era centrado no respeito pelos materiais e no valor expressivo da cor, o que era evidenciado nas tapeçarias, tratadas como expressão artística em suporte têxtil, peças únicas (Exemplos nas figuras 118 e 119). Foi apenas no último ano da Bauhaus em Berlim, entre 1932-1933, que os tecidos para vestuário e o design de moda, ainda sem muita expressão, passaram a fazer parte do programa da oficina de tecelagem, sob a direção de Lily Reich (Bonito-Faneli, 1997: 138). Quanto à existência de um regionalismo ou se

desejarmos um nacionalismo e oposição a qualquer influência externa sobre os seus designs de tecidos, Argan nos ajuda a esclarecer esta questão:

A didática da Bauhaus nasce justamente da constatação de que, pela primeira vez, um ideal internacional assumiu uma consistência histórica precisa. Assim como a nova consciência da realidade reivindica um campo de experiência infinitamente mais vasto do que a “natureza”, a vida moderna se explica numa esfera infinitamente mais vasta do que a “nação” (Argan, 2005: 43).

5.9

Seleções de materiais e cores

Um comentário do poeta francês, Apollinaire, sobre os tecidos e moda de Sonia Delaunay é relevante para os projetos da maioria dos designers-artistas, que, “supostamente,” estavam desenvolvendo uma *antimoda* e oferece mais combustível à indagação que sugerimos no início deste capítulo: “suas inovações eram principalmente na seleção de materiais e cores, em vez da modelagem” (Stern, 2004: 181). Já os *overalls* de Rodchenko, Moholy-Nagy, Thayaht e Tatlin, podem ser incluídos também no que chamamos de roupas de artistas, afinal foram peças únicas, usadas por eles como forma de afirmação de suas posturas ideológicas. Nos detalhes construtivos dessas peças de vestuário e na sua própria concepção, não havia nenhuma oposição declarada contra uma moda parisiense e sim uma proposta de uma roupa universal, de igualdade entre os homens. Por outro lado esses *overalls* era a incorporação, mesmo que simbólica, da noção de que a máquina e a produção industrial iria resolver os problemas da humanidade. Observando dentro do contexto do campo da arte e do design, era uma adesão ao que foi nomeado por Christopher Green em seu ensaio para a exibição do V&A Museum, *Modernism design a new world* (Wilk, 2006) de “máquina modernista”.

A roupas e os tecidos de Sophie Taeuber para além dos tecidos convencionais – motivos florais por exemplo – que ela projetava para empresas suíças, também podem ser classificadas como roupas de artistas, sem pretensões de industrialização, usadas nos palcos, em suas ações transgressivas, como membro dos Dadaístas. Da mesma forma, são os projetos do grupo Omega em Londres, peças únicas, tratadas como objeto de arte, feito sob encomenda para clientes especiais.

Na Bauhaus, projetos de vestuário praticamente não existiram, já que não havia nenhum ateliê destinado a esta prática. Os tecidos projetados pela escola alemã de design, praticamente ao longo de toda sua existência, foram pensados como complementos arquitetônicos. Somente no penúltimo ano, em Dessau, anterior ao seu fechamento, foi que a Escola passou a produzir protótipos de tecidos para empresas do ramo têxtil, mas focados nas novas tecnologias de materiais.

Tanto o empreendimento das designers-artistas russas Natalia Gontcharova e Natalia Davydova, apesar de possuírem seus próprios ateliês em Paris, foram absorvidos pela alta-costura. Já o “negócio” de Sonia Delaunay, em sua prática industrial e comercial, para além de ser liderado por uma artista, ela própria, operava com as mesmas práticas das casas de alta-costura, inclusive com representações em cidades fora do continente europeu, como por exemplo, Nova York e Rio de Janeiro.

A Wiener Werkstätte era um grande negócio de design têxtil, em forma associativa, funcionava como intermediária de um consistente grupo de designers-artistas. Apesar de alguns de seus associados terem projetado também vestuário, o forte da associação era a sua gama de têxteis. Eles forneciam para alta-costura parisiense, além de possuir uma rede de *show-rooms* na Europa e Estados Unidos, e em alguns lugares até lojas próprias. Portanto diante da argumentação ao longo destas explanações deste capítulo, só podemos aceitar, supostamente, a existência de uma real *antimoda*, na União Soviética revolucionária liderada por Lenin e em seguida por Stalin. Mas a moda pensada pelos “camaradas” designers-artistas, de certa forma, não tinha nenhuma aversão especificamente direcionada a moda parisiense e sim, de uma forma geral, à qualquer forma de manutenção do *status quo* burguês capitalista e de produção de mais-valia e possuía como grande objetivo ajudar a moldar o novo homem soviético, de acordo com os ideais da Revolução.