

UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE – UNESC

CURSO DE ARTES VISUAIS – BACHARELADO

CAMILA MACARINI

REFLEXÕES SOBRE A ESTAMPARIA E SERIGRAFIA NA ARTE E NA MODA

CRICIÚMA, JUNHO DE 2012

CAMILA MACARINI

REFLEXÕES SOBRE A ESTAMPARIA E SERIGRAFIA NA ARTE E NA MODA

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de Bacharel, no curso de Arte Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Orientadora: Prof^a Angélica Neumaier

CRICIÚMA, JUNHO DE 2012

CAMILA MACARINI

ARTE E MODA. UMA RELAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de Bacharel no Curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, com Linha de Pesquisa em Processos e Poéticas.

Criciúma, 26 de junho de 2012

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Angélica Neumaier - Especialista - UNESC - Orientadora

Prof^a. Aurélio Regina de Souza Honorato – Mestre - UNESC

Prof^a. Maria Marlene Milaneze Just - Especialista - UNESC

Dedico esta pesquisa a mim mesma, pela dedicação, empenho e força. Porque tenho fé e Deus no coração.

AGRADECIMENTOS

São tantos agradecimentos a fazer que, falarei inúmeras vezes aqui às pessoas que amo.

Primeiramente agradecer ao Senhor bom Deus, por me dar forças para não desistir, quando a desistência me era forte. Obrigado Senhor.

As minhas duas mães, luzes da minha vida. Por terem acima de tudo acreditado na minha total capacidade de chegar até aqui, aturando meus defeitos, erros e meus acertos ao longo desta caminhada. Por não terem me deixado desistir. Por me ajudarem nas horas mais impróprias das quais me vinham pensamentos negativos de desistência de tudo. Pela paciência que tiveram comigo, e acima de tudo ainda me amaram de tal forma que me deixaram confortavelmente disposta a continuar.

Ao meu pai, querido. Homem talvez um pouco distante, mas presente.

Aos meus amigos mais que queridos Daniele e Thiago, que por inúmeras vezes me compreenderam, deixando de lado suas vontades e me ajudando para eu não cair no esquecimento dos livros que tinha que ler.

À minha amiga/irmã de coração Mayra pela caminhada ao meu lado. Desde o início de tudo, por me aturar nos dias de angústia e de quase enlouquecimento por ter que ler tantos livros.

À minha orientadora Angélica pela paciência, pela enorme ajuda acima de tudo, quando eu tinha mil dúvidas sobre tudo. Obrigado.

Às pessoas que diretamente ou indiretamente estiveram ao meu lado nesta jornada, fazendo parte dela ou não. O meu muito Obrigado.

"Por si só, nem o mais sincero sentimento é capaz de criar arte. Para tanto não lhe falta apenas técnica e maestria, porque nem o sentimento expresso em técnica jamais consegue produzir uma obra lírica ou uma sinfonia; para ambas as coisas se faz necessário ainda o ato criador de superação desse sentimento, da sua solução, da vitória sobre ele, e só então esse ato aparece, só então a arte se realiza"

VYGOTSKY, 1998

RESUMO

Questionamentos surgem a todo momento em relação a arte. Além disso, resultam na falta de contato com a arte e a dificuldade de compreensão das artes contemporâneas de hoje. Ligada ainda com a moda, a arte toma um espaço também nas coleções de estilista e em museus. A proposta deste trabalho de conclusão de curso foi realizar uma breve reflexão sobre os conceitos de estamparia e serigrafia na arte e na moda. Foi então abordado um problema proposto: Serigrafia e Estamparia, podem ser considerados uma linguagem na arte e na moda? Foi feito um levantamento bibliográfico a fim de definir tal questão dentro da arte, arte contemporânea e na moda. Ainda dentro da proposta desta pesquisa, foi feito um estudo sobre artistas e estilistas para inspiração, para uma futura produção artística. A presente pesquisa apresentou-se na linha de pesquisa de Processos e Poéticas do Curso de Artes Visuais – Bacharelado – UNESC. Sua abordagem do problema foi qualitativa, e classifico a minha pesquisa, como pesquisa exploratória e objetiva. E em busca por definições dos temas, uma pesquisa bibliográfica foi necessária, pois trouxe referências teóricas de documentos publicados por outros autores dos respectivos temas propostos.

PALAVRAS-CHAVE: Arte. Moda. Estamparia. Instalação.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Algodão estampado, 1971	22
Figura 2 - Erre, Uno, Milão, 1999. Combinação entre floral e geométrico.....	23
Figura 3 – Estampa Liberty Roxa	24
Figura 4 - Autor Desconhecido.....	25
Figura 5 - Estêncil Japonês.....	28
Figura 6 - Rede Serigráfica	29
Figura 7 - Vestidos feitos em papel que se propunham a ser itens descartáveis, Pop Art inspirados em Andy Warhol e Hussein Chalayan – Coleção primavera/verão de 2001	33
Figura 08 - John Galiano – Inspirados pelas qualidades geométricas, de construtivismo russo – Coleção Primavera/Verão 1999.....	34
Figura 9 - Oceano, 1999 – Amélia Toledo.....	38
Figura 10 - Untitled Noren de 2006, índigo tingido cânhamo Kibira, 72 "x 72"	39
Figura 11 - "For the Love of God".....	40
Figura 12 - Disneylândia – Coleção Verão 2010 – Ronaldo Fraga	41
Figura 13 - Disneylândia – Coleção Verão 2010 – Ronaldo Fraga	41
Figura 14 - Suéter de Caveira – Inverno 2012 - Alexandre Herchcovitch	42
Figura 15 - Bolsa de Caveira – Inverno 2012 - Alexandre Herchcovitch	42
Figura 16 – Painel Semântico – Caveiras	44
Figura 17 – Desenvolvimento do desenho da estampa The Beatiful Face	44
Figura 18 – Estampagem do tecido com The Beatiful Face	45
Figura 19 – Estampagem do tecido com The Beatiful Face	45
Figura 20 – Estampagem do tecido com The Beatiful Face	46
Figura 21 – Construção da Obra The Beautiful Face	47
Figura 22 - Construção da Obra The Beautiful Face.....	48

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 METODOLOGIA	12
3 CONCEITO ARTE.....	14
4 ARTE CONTEMPORÂNEA	17
5 CONCEITO ESTAMPARIA.....	21
5.1 História e questões atuais	21
5.2 Estamparia e suas superfícies: novas fronteiras	25
5.3 Serigrafia.....	27
6 A MODA COMO ARTE	30
6.1 Moda é linguagem?	32
7 INSTALAÇÃO	35
8 THE BEAUTIFUL FACE	37
8.1 Descrição	37
8.2 Fonte de inspiração	37
8.3 Materiais.....	43
8.4 Processo de Construção	43
8.5 Exposição da obra	46
8.6 Conceito	46
9 CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS.....	51

1 INTRODUÇÃO

Desde a minha infância tive grande habilidade para o desenho em si. Qualquer papel que tinha na mão e uma caneta ou lápis já estava a desenhar. Sempre tive um interesse enorme por esta área, mas como qualquer criança ficava fascinada por cores, luzes e desenhos dos mais estranhos possíveis.

Entre o ensino fundamental e o médio, introduzi em meu conhecimento um pouco mais sobre Arte. Histórias, materiais, e diversas técnicas de desenho. Nada muito aprofundado, mas o suficiente para apreciar um pouco mais a arte.

Ao ingressar no curso de Artes Visuais, de início na Licenciatura, percebi que o mundo das artes era bem mais amplo do que eu imaginava. Logo na segunda fase troquei para o curso de Bacharelado, pois achava que esta formação era a que mais me interessava. Ainda não entendendo tão bem sobre arte, passei a estudar e entender o que a arte poderia causar. As grandes oportunidades de ver artes vieram com viagens às bienais e exposições de artistas renomados e conhecidos neste ramo ou mesmo de artistas anônimos. Tudo era muito diferente e foi se tornando cada vez mais importante em minha vida. Mas cada vez me perguntava: mas isso realmente é Arte? Pergunta por muitas vezes não respondida, por não entender muito bem sobre o assunto, ainda.

Ao longo das fases da faculdade fui conhecendo e procurando entender mais da arte, mas meu olhar crítico nem sempre apreciava todas elas, e sempre me indagava. Foi um período no qual experimentei variados tipos de artes, desde escultura, pintura, desenho a mão livre, desenho 3D, design, xilogravura, estamperia.

Então veio a sétima fase da faculdade, e com ela o projeto de TCC. E agora, sobre o que fazer? Difícil escolha no início, pois ao mesmo tempo em que algumas artes me fascinavam, outras não. Mas como escolher aquela que eu mais me identificava?

Ao longo do curso me identifiquei muito com a disciplina que tratava de serigrafia e estamperia têxtil. Meu interesse ainda foi maior pelo fato de estar trabalhando nesse ramo de estamperia.

Na época trabalhava como Designer Industrial nas Indústrias e Confecções Damyller LTDA. Lá aprendi o que era a estamperia, suas técnicas, a

forma como se usava as cores corretas e texturas para se obter um resultado realmente bom.

Sempre tive um interesse pela moda e pela roupa em geral, então essa parte das estampas sempre me fascinou muito. Buscava fazer pesquisas, mais focadas na moda e na estamparia, me deixando muito mais ligada e atenta no que as pessoas gostavam de usar. E entre pesquisas fui conhecendo os vários elementos usados para obter certas texturas novas. E como eram utilizadas.

Na disciplina de estamparia e serigrafia têxtil, nossa professora fez com que os alunos interagissem diretamente com as técnicas básicas de aprendizagem nesse ramo. Trazendo-nos o seu conhecimento nessa área. Ensinando-nos desde a confecção do desenho, da tela de serigrafia e sua forma de usar.

Veio então a ideia de usar este tema para iniciar meu projeto de pesquisa.

Serigrafia e estamparia, podem ser consideradas uma linguagem na arte e na moda?

Nesta busca, me via diante de muitas perguntas que motivaram a pesquisa: como a arte contemporânea utiliza a serigrafia e a estamparia têxtil? A estamparia e a serigrafia têxtil podem ser aplicadas, utilizando-se da arte contemporânea? Quais os artistas da arte contemporânea que utilizam a estamparia e a serigrafia na sua produção.

A partir disso busco respostas e relações que possam me trazer maior conhecimento sobre arte, moda, estamparia, serigrafia.

Tenho como objetivo principal nesta pesquisa conhecer e compreender, as linguagens da serigrafia e da estamparia na arte e na moda.

Para a sua construção inicio conceituando arte e arte contemporânea, logo após faço um breve relato sobre o que é moda, e moda e arte. Não esquecendo de falar de estamparia e sua história e questões atuais, e também sobre a serigrafia.

Um diálogo entre os autores Bosi (2000), Coli (1990), Cocchiarale (2006), Cauquelin (2006) sobre arte e arte contemporânea e seus conceitos e conhecimentos. Já os autores Matharu (2011), Pezzolo (2007), Chataignier (2006) nos contam uma relação entre a moda e a arte. E uma breve historia contada por Kinsey (1979) sobre serigrafia.

Espero por meio desta pesquisa, ampliar meu conhecimento sobre arte e moda e as suas relações com a serigrafia e estamparia têxtil.

2 METODOLOGIA

Busco através desta pesquisa esclarecer uma inquietação onde me propôs a pesquisar se: a estamperia e serigrafia podem ser consideradas uma linguagem na arte e na moda?. Além disso no decorrer da pesquisa, me surgiram outros questionamentos, tais como, a estamperia e a serigrafia têxtil podem ser aplicadas, utilizando-se da arte contemporânea? Quais o artistas da arte contemporânea que utilizam a serigrafia e estamperia em sua arte? Como a arte contemporânea utiliza da serigrafia e estamperia têxtil? E pensando, me perguntei ainda como conceber uma instalação no qual eu consiga mostrar tais linguagens da estamperia e serigrafia.

Assim o objetivo geral desta pesquisa é conhecer e compreender uma linguagem da serigrafia e estamperia na arte e na moda. Além de desenvolver uma produção artística que possa constatar a ideia de uma linguagem.

A presente pesquisa apresenta-se na linha de pesquisa de Processos e Poéticas do Curso de Artes Visuais – Bacharelado – UNESC, pois traz os fundamentos históricos e tecnológicos de criação, a reflexão e a poética das Artes Visuais.

A pesquisa foi fundamentada nas áreas de arte, moda, estamperia e serigrafia e a sua forma de abordagem do problema é qualitativa, conforme, Denzin e Lincoln (2006, p. 17):

[...] a pesquisa qualitativa é, em si mesma um campo de investigação. Essa pesquisa localiza o observador no mundo. Consiste em um conjunto de práticas materiais e interpretativas que dão visibilidade ao mundo. Essas práticas transformam o mundo em uma série de representações, incluindo as notas de campo, as entrevistas, as conversas, as fotografias, as gravações e os lembretes. Nesse nível, a pesquisa qualitativa envolve uma abordagem naturalista, interpretativa, para mundo, o que significa que seus pesquisadores estudam as coisas em seus cenários naturais, tentando entender, ou interpretar, os fenômenos em termos dos significados que as pessoas a elas conferem.

Será então, feito um levantamento bibliográfico em busca de assuntos que envolvam arte, moda, estamperia com o intuito de ampliar dados do tema pesquisado.

Assim, classifico minha pesquisa, como pesquisa Exploratória. Em busca por definições dos temas, uma pesquisa bibliográfica será necessária, pois trará

referências teóricas de documentos publicados por outros autores dos respectivos temas propostos. Para Gil (1991, p. 48) “pesquisa bibliográfica é desenvolvida a partir de materiais que estão elaborados, constituídos principalmente de livros e artigos científicos”.

A pesquisa exploratória objetiva uma maior intimidade com o problema, portanto esta pesquisa, Gil (1991, p. 45):

[...] tem como objetivo proporcionar maior familiaridade com o problema, com vistas a torná-lo mais explícito ou a construir hipóteses. Pode se dizer que estas pesquisas tem como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições.

Além de uma busca de autores com informações somente sobre os respectivos assuntos de meu tema, buscarei os assuntos abordados em páginas ou artigos científicos, de alta confiabilidade. Buscando conceituar também estamperia e serigrafia. Ao final a construção de uma produção artística relacionados com o meu tema proposto nesta pesquisa.

Por ser uma pesquisa relacionada com arte, será elaborada no final uma produção artística como resultado final desta pesquisa. Segundo Zamboni (1998, p. 6) [...] o artista também se assume como pesquisador e busca, com essa dupla face, obter trabalhos artísticos como resultado de suas pesquisas.

3 CONCEITO ARTE

Entendo que arte é construção, está relacionada com o belo, arte lembra objetos, conceitos consagrados pelo tempo, que provocam os sentimentos variados do sujeito. A palavra arte deriva-se do latim *ars*, que significa ordenar ou fazer ordem. Se transforma, muda a forma da matéria oferecida pela natureza e pela cultura. Qualquer atividade humana com um fim pode se chamar artística, pode ser considerada artística. Quando se fala em arte, logo se lembra em produção, que lembra trabalho. O conceito de arte como produção de um ser novo, que se acrescenta aos fenômenos da natureza conheceu alguns momentos fortes na cultura ocidental. (BOSI, 2000).

A arte é um fazer. Movimento que arranca o ser do não ser, o ato da potência, o cosmos, o caos. (BOSI, 2000). No século XX, as correntes estéticas que se seguiram ao Impressionismo levaram ao extremo a convicção de que um objeto artístico obedece a princípios estruturais que lhe dão um grande estatuto de um ser construído. Coli (1990, p.8) diz: “Somos capazes de identificar algumas produções da cultura em que vivemos sendo como arte. Além disso, a nossa atitude diante da ideia de “arte” é de admiração”.

“É possível então dizer que arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo, nossa cultura possui uma noção que domina solidamente suas atividades e as privilegia”. (COLI, 1990).

Existe uma ideia da arte como um jogo, que foi proposta na Crítica do juízo de Immanuel Kant (1724- 1804), em termo de atividade. O prazer estético que anima esse jogo de criação é afinal para Kant, puramente subjetivo, pois se exerce com representações e não com a realidade do objeto.

Mas já dizia (COLI, 1990, p.24), “[...] que a história da arte e a crítica não se contentavam em determinar, sem justificações a qualidade do objeto artístico. Os discursos sobre as artes aparecem com frequência, à vontade de atingir uma objetividade de análise que lhes garanta uma conclusão mais fácil [...]”. Porque a ideia de estilo está ligada à ideia de recorrência. Mas a crítica, tem o poder não só de atribuir um estatuto de arte a um objeto, mas de também classificar em uma

ordem de excelências, segundo alguns critérios próprios. Existe uma noção que designa a posição máxima de uma obra de arte: o conceito de obra-prima.

A obra-prima era aquela que coroava o aprendizado de um artista. Não se tratava de uma realização forçosamente inovadora, original. Todo artista tinha que mostrar uma obra que pudesse ser considerada perfeita, demonstrando assim um domínio de todas as técnicas necessárias.

Em algumas obras-primas existiam certo número de construções, de expressões, alguns até com sistemas musicais empregados pelo artista com certa frequência. Assim nos deixando claro que o estilo da arte repousa sobre o princípio de uma inter-relação de constantes formais no interior de obra de arte. Sendo que um mesmo criador pode desenvolver em sua produção tendências estilísticas diferentes que, se sucedem no tempo. Mas se um grupo de obra anônimas apresentam algumas ou muitas afinidades estilísticas, criam-se a hipótese de um autor comum (COLI, 1990).

Lembro-me ainda que Coli (1990) indaga que por mais diferentes que sejam as obras, nas diversas épocas elas construíram uma espécie de pano de fundo estilístico comum entre elas. Mas mesmo assim, um mesmo criador pode desenvolver em sua produção diferenças que se sucedem no tempo, constituindo as tais fases do artista. E, contudo, elas não são lógicas, são históricas, viveram no tempo e tiveram caminhos e funções diferentes. Algumas evoluíram.

Ainda há a relação entre os denominadores e as obras, mas nunca se dá da mesma maneira. A ideia de romantismo refere-se a uma renovação das técnicas artísticas, na medida em que compreendem uma ruptura e uma oposição com um passado clássico, mas encaminha a uma visão global do mundo da sensibilidade a uma atitude diante da sociedade, enfim, um conjunto de elementos do fazer artístico.

Referindo-se a arte, nos referimos a impressionismo, surrealismo, romantismo, rococó, a um estilo cretense, helenístico ou egípcio. Na maior parte das vezes, atribuímos a essas palavras um poder excessivo: o de encarnarem uma espécie de essência à qual a obra se refere. Enquanto não classificamos as produções, não sossegamos. Isso nos tranquiliza, pois supomos conhecer o essencial sobre a obra, supomos saber o que significam as classificações e que a obra corresponde a uma delas (COLI, 1990).

Essas constantes transcendem as obras. Quando conhecemos suficientemente o estilo de um artista, reconhecemos com facilidade sua produção.

Coli (1990) diz:

Não é preciso termos ouvido e memorizado as composições, não precisamos, num museu, ler a etiqueta para descobriremos que tal obra foi pintada por tal artista, desde que estejamos familiarizados com o estilo desses artistas. O estilo pode até levar à constatação da existência de autores sobre o qual ignoramos tudo. (COLI, 1990, p.27).

Essa atitude pode ser pacificadora, mas não era muito satisfatória. Pois ainda assim as obras eram complexas, e era de sua natureza escapar das classificações, pois nunca se reduziām a uma definição formal e lógica. A obra de arte não se reduz ao estilo, é porque as classificações estilísticas não têm, muitas vezes, a pureza formal que evocamos, também porque no discurso sobre Arte não é raro encontrar referências à ideia de estilo como se fosse suficiente formal, o que talvez viesse a complicar ainda mais as coisas. Tentamos ver as limitações, a utilidade e os empregos abusivos e as grandezas do estilo da obra (COLI, 1990).

Chegamos então ao conjunto de práticas artísticas, que podem ser usadas como elementos definidores, ou não, na Arte. Percebemos então que as classificações não são instrumentos científicos, que elas não são exatas e que não partem de definições e que agrupam obras ou artistas por razões muito diferentes.

Bosi (2000, p. 42) então diz que não caberia nos limites um tratamento sistemático das teorias que pretendem explicar a gênese da obra de arte. O que na verdade o laço íntimo entre o sujeito e uma obra de arte é o que distingue os dois modos fundamentais de conhecimento.

Mas Coli (1990, p.8) finaliza nos dizendo “[...] podemos ficar tranquilos se não conseguimos saber o que é arte, pelo menos sabemos quais correspondem a essa ideia e como devemos nos portar diante dela”.

4 ARTE CONTEMPORÂNEA

Lembrando no capítulo anterior que arte são conceitos consagrados pelo tempo, que provocam os sentimentos variados do sujeito. Falamos de arte contemporânea agora. Quem olhar com atenção a arte dos dias atuais será confrontado com uma desconcertante profusão, confusão de estilos, formas, práticas e programas. Parece que quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto ao que permite que as obras seja qualificadas como Arte. A arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas e comida. Embora a pintura possa continuar sendo importante para muitos, há também aqueles que utilizam fotografia e vídeos. (ARCHER, 2001).

No início dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e escultura. Os dadaístas começam a desafiar as artes com fotografias, que eram cada vez mais reconhecidas como expressão artística. Mas ainda persistia a ideia de que arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura. Depois houve uma decomposição das certezas quanto ao sistema de classificação. Alguns artistas ainda pintam e outros ainda fazem o que a tradição chama de escultura, mas que ocorrem num aspecto muito mais amplo de atividades. (ARCHER, 2001).

A escultura sempre deve questionar obstinadamente as premissas básicas da escultura predominante. Archer (2001, p.115) diz que “[...] esta é a função de toda arte, somente a arte torna a vida possível”.

As obras não são apenas para se olhar, mas também um espaço a ser adentrado e experimentado de um modo físico pleno.

Existem duas ideias de arte contemporânea. A primeira é de que por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos jamais perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano de onde foram tirados. A segunda é que tal conexão com o cotidiano desde que não nos envergonhemos dela, deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados com o fazer artístico. Denominados então como *assemblage* (ARCHER, 2001).

Mas para compreender a arte contemporânea, precisamos então, estabelecer certos critérios. Esses critérios não podem ser apenas nos conteúdos

das obras, em suas formas suas composições, também não do fato de pertencerem a este ou aquele movimento dito ou não de uma vanguarda. Teríamos ainda que nos defrontar com a dispersão, com a pluralidade incontável de agoras. Os trabalhos dos artistas que tentam justificar as obras de artistas contemporâneos são obrigados a buscar o que poderia torná-los legíveis fora da esfera artística, seja em temas culturais, literários ou filosóficos

Cocchiarale (2006, p. 11) nos lembra que

“a medida em que nos aproximamos da atualidade a incompreensão da arte contemporânea parece crescente. A arte pré-moderna parece ser entendida mais facilmente do que a moderna. Muitos ainda dizem não entendê-la por achá-la estranha àquilo que consideram Arte”.

A arte contemporânea, dizia Cocchiarale (2006), não é um campo especializado, como foi a arte moderna. Centradas em busca de uma arte autônoma em relação ao universo temático, particularmente aquele do naturalismo acadêmico, os primeiros artistas modernos pretendiam proteger o campo das artes das infiltrações de elementos literários ou narrativos. Foi então a partir do impressionismo que a arte moderna passou a refletir e a investigar de modo crescente seus próprios meios de produção. Cocchiarale (2006, p. 16) afirma:

[...] não é por acaso que os discursos teóricos sobre arte moderna, assim como os dos artistas também tenderam ao formalismo. A arte contemporânea, de modo inverso e na contramão dessa tendência, esparramou-se para além do campo especializado construído pelo modernismo e passou a buscar interface com quase todas as outras artes, e mais, com a própria vida, tornando-se uma coisa espalhada e contaminada por temas que não são da própria arte. Se a arte contemporânea dá medo é por ser abrangente demais e muito próxima da vida.

Mas hoje a arte voltou a ser novamente desenvolvida em torno do conteúdo, coisa que o modernismo havia reduzido a quase nada. Se observarmos os paradigmas do mundo moderno, veremos que as disciplinas e profissões foram definidas a partir da noção de especialista, inclusive artísticas.

No mundo contemporâneo, as noções de sujeito, de indivíduo, de identidade, de unidade estão visivelmente em crise.

Cocchiarale (2006) ainda nos lembra que todas as sociedades desenvolveram noções de pessoas diferentes umas das outras. A sociedade de artistas desenvolveu a noção de pessoa ligada ao conceito de indivíduo sem divisão

e como uma unidade. Se ele é um artista, tem um estilo só seu, inconfundível. A ideia de estilo individual, a coerência como um valor do artista não é natural, mas uma invenção possível do início do Renascimento.

A ideia que as pessoas – indivíduos seriam unitárias, sem fraturas ou divisões internas, ainda persiste. Cocchiara (2006, p. 20) afirma: “[...] o que aparece no mundo contemporâneo é a possibilidade de uma nova noção de pessoa, fragmentária. Podemos falar disso de várias maneiras.”

Essa possibilidade é histórica. Evidentemente o mundo do indivíduo não é um mundo de liberdade, mas um mundo em que esta noção se desenvolve a partir da Renascença passo a passo, ao longo de séculos, valorizando a vida sociocultural e as tendências, gosto de opiniões individuais. Então o indivíduo passa assim, entender e compreender sobre arte contemporânea.

Para que entendamos esta arte devemos entender dois momentos que a precederam. Primeiro, o momento em que a arte se torna arte. Segundo, o momento em que outra arte, a moderna, rompe com a tradição mimética renascentista. Ainda há uma questão que se discute pouco na história da arte. Aquilo que nos entendemos por arte – e que esta deixando de ser – começa no Renascimento. (COCCHIARALE, 2006).

Podemos nos perguntar então se a arte não contemporânea tinha qualidades tão fantásticas do ponto de vista da inovação, do status econômico e do reconhecimento do público, a ponto de parecer oportuno, até mesmo necessário colocá-la sobre um pedestal e lamentar seu desaparecimento. (CAUQUELIN, 2005).

É provável que estejam saturados de certas ideias recebidas, que supomos universais e duradouras, esquecendo as diferentes formas e os diferentes *status* aos quais a obra e o artista estiveram submetidos nos diferentes períodos da história.

Mas lembrando de tudo o que soubemos sobre arte contemporânea, podemos dizer que qualquer ideia é para ser tratada com a mesma seriedade com a qual nós tratamos uma obra de arte. Renascentista, Moderna ou Contemporânea, não importa, porque elas são tão relativas ao período em que surgiram, quanto a obra de arte. A arte tornou-se linguagem para fugir da ideia de uma obra sem conteúdo e só formal, proposta pela arte abstrata. Então ela passou a ser pensada como uma linguagem estruturada num sistema de signos. Como ela voltou com muita força na arte contemporânea a ser imagem, suspeitam de que ela esteja

deixando de ser linguagem. Porque nem tudo que comunica é linguagem (COCCHIARALE, 2006).

Enquanto alguns artistas investigavam a forma pura, o desenvolvimento tecnológico de reprodução de imagens difundido, sobretudo pelo cinema, passou a preencher o mundo de imagens que a arte moderna recusava a produzir.

Mas a contemporaneidade de uma obra estaria nos meios e nos suportes utilizados por um artista? Cocchiarale (2006, p. 67) diz que sim e não. Ele ressalta que temos obras contemporâneas realizadas com meios convencionais, como pintura, e desastres registrados em mídias. Indaga ainda que Arte é uma coisa muito diferente da vida, separada por molduras por nós impostas. A ideia de uma arte confundida é muito difícil de assimilar porque nossos repertórios ainda são formados por muitos traços conservadores, alguns deles pré-modernos.

Cocchiarale (2006, p.67) ainda nos lembra:

[...] a arte contemporânea pode estar em vários lugares simultaneamente desempenhando funções diferentes. Mas o principal de tudo isso são os novos tipos de relação que ela nos faz estabelecer. O novo sujeito não será epistemológico como foi tentado por Kant, mas estático, um híbrido de contradições, porque o homem contemporâneo precisa de um modelo positivo de vivência na contradição.

Acostumados a pensar que arte é uma coisa muito diferente da vida, separada pela moldura e por um pedestal. Em certa parte da história, a arte foi isso mesmo, pelo menos desde a Renascença. Havia uma ideia de uma arte que se confundia com a vida. Um pouco difícil de assimilar porque alguns traços ainda eram pré-modernos. Um pouco diferente da arte moderna, a arte contemporânea, não possui um campo específico especializado que nos facilitaria dominá-la por meio do conhecimento e da informação. Nenhuma divisão do conhecimento humano tem esse poder, isso não é um problema da somente da arte. Quando falamos sobre arte contemporânea procuramos pensar no que uma obra tem, porque é de natureza das coisas neste mundo contemporâneo fugirem um pouco à classificação em modelos fixos. (COCCHIARALE, 2006).

5 CONCEITO ESTAMPARIA

5.1 História e questões atuais

O homem tem necessidade de viver em meio a um ambiente alegre e colorido, isso faz parte da sua natureza. Assim como falei nos capítulos anteriores sobre arte, arte contemporânea relato aqui sobre a estamparia e serigrafia. Muito antes de surgirem os primeiros tecidos estampados, os homens já pintavam seus corpos com pigmentos minerais, que além de realçar a beleza, servia para distinguir a classe social e lhes assegurava proteção mágica. Do corpo, a pintura passou para o couro e mais tarde para os tecidos.

A principal finalidade da estamparia é dar vida ao tecido. É inserir um valor estético à roupa ou coleção. Agregando um valor ao tecido, criando uma identidade na marca de uma etiqueta. Outra função muito importante é direcionar seu uso com variações de cores. (PEZZOLO, 2007)

As primeiras estampas surgiram antes da era cristã, e foram feitas na Índia e Indonésia. No início tratava-se de uma combinação de pintura e estampagem com modelos, que eram blocos de madeira com motivos gravados. Os povos destes lugares produziam tecelagem em blocos trabalhados em fio de diversas cores formando estampas muito apreciadas pelo mercado da época. Mas existiam indícios de estamparia utilizando blocos de madeiras sobre linho na Idade Média. (YANAME, 2008).

Os tecidos estampados eram exclusivos das altas classes sociais. Representantes das companhias das Índias orientavam os artesãos para que desenvolvessem estampas adaptadas ao mercado europeu. Gravuras européias serviam como modelos para as estampagens indianas.

Figura 1 – Algodão estampado, 1971



Fonte: Pezzolo, 2007

No início do século XVI, na Ásia, deu-se o começo da estamparia, havia um tecido rústico chamado Caten. O mesmo recebia aplicação de cera quente, impedindo a absorção da tinta, ou corante, ficando reservado o branco, uma técnica muito artesanal, no qual predominava as cores, azul, marrom ou preto, cores somente nobres.

PEZZOLO (2007, p.184) ainda nos lembra: “[...] essa técnica de cera quente, além de contornar desenhos cobria partes de um motivo em que a tintura não deveria agir, (a chamada pintura com reserva)”.

Na Europa, os tecidos estampados começaram a ganhar força na moda européia, juntamente com a importação da seda e de tecidos preciosos.

Em meados do século 12 , a estamparia artesanal, sofreu uma grande transformação, perde todas as técnicas artesanais e as cores únicas e passa a seguir tendências e usar cores mais fortes, vivas e coloridas.

Figura 2 - Erre, Uno, Milão, 1999. Combinação entre floral e geométrico



Fonte: Pezzolo, 2007

Uma novidade estava por vir, no fim do mesmo século a invenção do cilindro para estampar traria uma nova era na área têxtil.

A arte de estampar percorreu um longo caminho desde a sua fase inicial artesanal até as avançadas técnicas atuais. Foram inúmeros os meios usados pelo homem para estampar seus tecidos. Todos utilizados até hoje.

Mas na era das revoluções industriais, a impressão têxtil se modificou totalmente. (PEZZOLO, 2007).

Chataignier (2006, p.83) lembra: “[...] a contemporaneidade aprimora cada vez mais as técnicas e os estilos de estamparias, sem, no entanto, desprezar ensinamentos antigos e preciosos, capazes de agregar valores aos tecidos atuais”.

Entra então a moda dos tecidos florais padronizados, que se tornou generalizada. As *padronagens* dos tecidos sofrem certa influência de grandes descobertas no mundo da estamparia. Flores como o crisântemo acabam criando gosto pela *padronagem* floral. Isso se manteve por um longo período quando a moda por fim volta as suas origens ocidentais com padronagens mais simples como margaridas e rosas.

Então, no mesmo momento inicia-se a utilização da padronagem simples nos tecidos. Logo após, inicia-se a fase no qual essas formas exageradas são deixadas de lado e passa-se a utilizar formas miúdas, conhecidas como Liberty.

Figura 3 – Estampa Liberty Roxa



Fonte: <http://aartedecosturar.blogspot.com.br/2010/09/compras-tecidos-novos-para-vestidos-e.html>

Durante o período barroco francês e inglês, as padronagens se tornaram bastante complexas, usando técnicas sofisticadas.

Buscando conceitos, inspirações e referências, a estamparia tornou-se elemento fundamental na moda. Buscando uma beleza dentro deste conceito. Nos dias atuais, a estamparia ganha novos elementos (texturas) e cores diversificadas, buscando não seguir regras nem tendências, apenas referências.

Técnicas novas e atuais, e utilizando-se dos mais diversos modos de desenhar e desenhos, trazem os novos conceitos sobre estamparia. (YAMANE, 2008).

No mesmo momento, um tema permite inúmeras versões. Dependendo do criador, aperfeiçoamento de um motivo pode requerer inúmeros retornos ao desenho até que seja conseguida a imagem ideal, o que na antiguidade não existia tal recurso. Sofrendo transformações influenciadas por tendências atuais.

Yamane (2008, p.19) finaliza dizendo:

[...] a finalidade da estampa é dar vida ao tecido, muitas vezes com defeito são recuperadas por este processo, já que os defeitos cobrem o defeito indesejável. Principalmente na moda a estamparia tem uma finalidade de prover cunho estético à roupa ou coleção que será confeccionada. É

agregar valor ao tecido... Outra função importante é direcionar o seu uso com variações de cores.

Por fim a estamparia pode ser considerada como um tingimento no tecido.

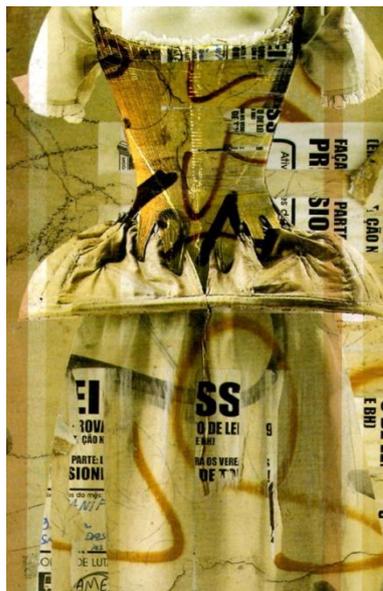
5.2 Estamparia e suas superfícies: novas fronteiras

A superfície pode ser trabalhada de diversas formas, técnicas e ideias: ao mesmo tempo em que é possível imprimir desenhos sobre um suporte, é possível também fazer aplicações de diversas formas na superfície, como volumes que expandem o tratamento visual para fora do plano. Nesse sentido, podemos constatar que este raciocínio criativo que se espera de um artista reforça a ideia de que a prática do design de superfície está intimamente ligada a pratica do design gráfico no que diz respeito à concepção de composições visuais.

Durante o processo criativo, Macieira e Ribeiro (2007, p.103) dizem: “O artista deve estar atento aos fundamentos que regem qualquer criação visual. Pois a elaboração de imagens para tratamento de superfícies não é algo aleatório.”

Além do princípio básico de composição de imagens, há uma preocupação com a composição que está sendo criada no que diz respeito à distribuição dos elementos.

Figura 4 - Autor Desconhecido



Fonte: MACIEIRA; RIBEIRO, 2007

Observando também algumas limitações de cada processo, os materiais devem buscar uma harmonia entre conceito e combinação de cores, soluções formais e qualidades táteis dos mesmos. O artista deve ter um conhecimento global e aprofundado sobre as questões envolvidas no projeto para que possa direcionar os resultados dos efeitos visuais. Mas deve também estar atento aos novos processos técnicos, aos diferentes processos criativos, aos novos formatos e as novas tendências.

Em relação aos produtos, também são mostrados os tipos de suportes ou superfícies, que podem ser trabalhados, a função do projeto visual e as técnicas de produção envolvidas no processo.

Segundo Evelise A. Ruthschilling (2007 apud MACIEIRA; RIBEIRO, 2007), a estamparia é a impressão de estampas sobre o tecido. Apesar do significado original da palavra se ater aos processos de impressão, pintura e desenho, o visual gráfico obtido sobre diversos tipos de tecidos pode ser desenvolvido através de outras técnicas. Técnicas essas que também são formas de ideias de estampar a valorizar o aspecto de qualquer tecido. Macieira e Ribeiro (2007, p.103) dizem: “[...] as estampas desempenham um papel forte e importante em qualquer coleção de moda. Além de traduzirem em imagens gráficas o conceito que é trabalhado em uma coleção, elas valorizam e diferenciam as modelagens das peças do vestuário”

São usadas pelos estilistas com forma de trazer exclusividade e identidade para a marca. As estampas também são uma grande estratégia para obtenção de sucesso em uma coleção, pois dialoga com os consumidores através do poder de transmissão de mensagens, construção de afinidades e desejo pelo produto.

Outros artistas que podem ser citados no trabalho de estamparia são Gustav Klimt, Robert e Sonia Delaunay, Raoul Dufy, entre outros.

Mas devemos lembrar que a estampa hoje em dia, dentro do conceito de projeto do design, passou de ornamental para conceitual. Até mesmo quando as estampas são produzidas pelas indústrias de tecido, estas devem ser pensadas dentro de um projeto temático, contextualizadas na contemporaneidade dos seus usos e aplicações e adequadas ao perfil da empresa que as produz. Alguns profissionais trabalham com coleções temáticas ligadas a questões culturais. Dessa forma eles produzem o novo, ou alternativas ao coletivo, com possibilidades de mais

ousadia por se pautarem em questões que não se limitam somente ao universo de tendências. Podem ser considerados profissionais que se destacam pela busca da identidade em contextos legítimos da sua cultura, na contramão das tendências hoje globalizadas.

Macieira e Ribeiro (2007, p.113) destacam que “[...] eles criam a partir de uma linguagem própria e de um olhar diferenciado sob temas diversos que estimulam sua criatividade.”

Concluimos então, que a estamperia é um vasto campo para apropriações simbólicas coletivas, permitindo tanto aos consumidores como aos criadores a construção de múltiplas identidades que constituem uma diversidade de conteúdos para que entendamos suas escolhas. (MACIEIRA; RIBEIRO, 2007).

5.3 Serigrafia

Atribuído à palavra grega *serikon* e à palavra *sericun* do latim, significam seda e grafia, com o sentido de escrever, desenhar, gravar. A expressão inglesa *silk-screen*¹ é tanto usada para designar uma técnica artística quanto a técnica aplicada em trabalhos utilitários (KINSEY, 1979).

Impressão serigráfica, é um método no qual a imagem é transferida para a superfície a ser impressa por meio de tinta comprimida. Pode ser feita manualmente ou mecanicamente. Ou usando também tiragens sobre cartão, vidro, madeira, metal e entre outras substâncias de superfícies lisas. Ou até mesmo um processo que utiliza um bastidor com tela de seda, servindo como estêncil. Os estênceis são cortados à mão ou preparados fotograficamente.

Uma grande vantagem da serigrafia é a possibilidade imprimir o branco ou qualquer tinta clara numa superfície escura, com uma só aplicação. A serigrafia produz excelentes resultados em superfícies lisas, ou ásperas: metal, vidro, cerâmica, madeira, plástico, tecido, cartão e logicamente papel. Isso também torna a serigrafia ideal para muitos projetos comerciais, tais como sinalizações de ruas, pôsteres e papéis de parede.

¹ Silk-Screen – Usada para designar uma técnica artística quanto a técnica aplicada em trabalhos utilitários.

Teve sua origem no trabalho de antigos artistas chineses no período de construção da grande muralha e de artistas egípcios que usavam técnicas semelhantes na época da construção das pirâmides.

Os japoneses faziam desenhos muito delicados nos estênceis e para unir as partes delicadas dos recortes faziam tramas de cabelo humano, que na fase moderna da serigrafia foi substituída pela seda e depois pelos tecidos sintéticos. As primeiras patentes de impressão com estêncil através de tecido foram registradas na Inglaterra em 1907. Nos dias atuais a serigrafia está sendo usada de maneira muito diversa.

Figura 5 - Estêncil Japonês



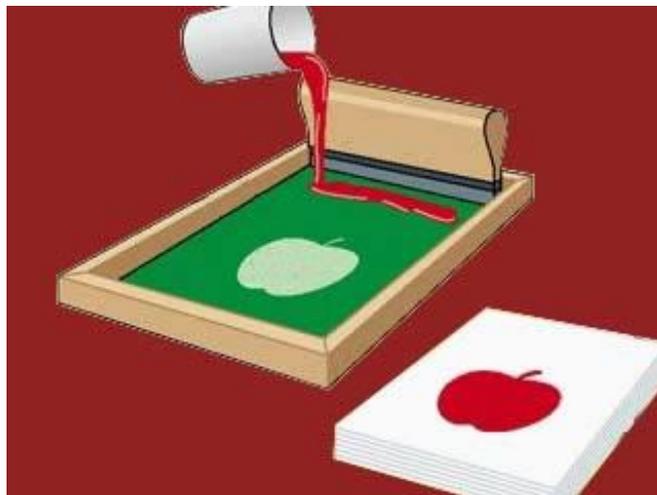
Fonte: TiedyeBrasil, 2009

A descrição do processo de trabalho na literatura nacional e estrangeira acompanha esta diversidade e varia muito nas publicações da área gráfica, matérias e equipamentos. Boas partes das firmas que oferecem telas já montadas ainda trabalham com moldura de madeira, mas começam a produzir telas com molduras de alumínio, com um preço um pouco mais elevado, mas que usadas com tintas a base de solventes, tintas serigráficas de tecidos que depois de secas são resistentes a água.

Mas as serigrafias trabalham com dois tipos de tintas, das quais são bem distintas. Tintas a base de solventes são oleosas e como o óleo e água não são compatíveis, todos os materiais e equipamentos só devem ser usados para um processo ou outro.

A rede de serigrafia nada mais é que uma esquadria retangular no qual se estica em tecido de malha. O material tapado por uma matriz apropriada em todos os pontos onde se pretende que a imagem fique branca e que não haja impressão, sendo aplicada uma tinta com um pincel ou uma esponja através da rede nas áreas não cobertas.

Figura 6 - Rede Serigráfica



Fonte: <http://www.tenart.com.br/prod.php?cod=impressao.html>

Kinsey (1979, p. 11) complementa dizendo: “a serigrafia por outras palavras constitui afinal um desenvolvimento da estampagem de letras ou outros temas através de uma chapa gravada de forma apropriada”. Ele ainda alega que o termo *serigrafia* foi primeiramente usado para identificar as estampas desenvolvidas nessa técnica, com propósitos não comerciais. Com isso pretendeu desvincular do nome silk-screen, já comprometido com produções estritamente comerciais, das novas experiências de caráter artístico.

6 A MODA COMO ARTE

A relação entre Arte e Moda existe há séculos. Mas foi por muito tempo uma relação de mão única, os artistas usavam a moda em suas pinturas e esculturas, como forma de retratar a sociedade. A era moderna testemunhou a aproximação de designers e artistas com a ideia de que a moda é mais que simplesmente vestuário e aparência. O grande entendimento da arte e de suas características permitiu que os artistas explorassem e retratassem momentos altamente carregados de emoção, gênero, modernismo e romantismo e projetam uma variedade de mensagens semióticas e subversivas, transformando a pessoa que veste a roupa em uma tela em movimento. (MATHARU, 2011).

A moda é uma verdadeira carteira de identidade social. No século XX ocorreram movimentos que provaram o interesse recíproco entre os mundos da arte e moda. Novas atitudes como repensar a vida por meio do vestuário, rever o sistema da moda, criar sinergias arte-moda, empregar o vestuário como suporte da expressão artística, transformaram o status da arte e moda. Artistas da época se apropriaram do vestuário explorando seu poder provocador. Criavam trajes extravagantes, mas também abordavam vestuário em profundidade, em uma reflexão teórica e técnica. A noção de obra de arte que os artistas de época tinham favoreciam a reaproximação entre a arte e a vida, a criação e a modernidade científica (MÜLLER, 1957).

Na mesma época misturando a exaltação do progresso e o encontro entre a arte e vida, se engajam na arte-ação que deveria mudar o mundo e o homem. Traduziam em tecidos elementos de síntese estudados em pintura, como a linha-velocidade, as formas-barulhos, e os ritmos cromáticos.

Em 1921 foi anunciado o abandono da arte pura e voltam-se para a arte produtivista e para a estética industrial. A moda conhece sua fase de derrota de todas as utopias confrontadas com a realidade, arrastadas pelo realismo socialista.

Haviam pressentido a necessidade de um desenvolvimento industrial na moda. Não mais precisavam defender um vestuário funcional. A partir desse momento, o vestuário passou a fazer parte da paisagem da rua.

Mas os estilistas percebendo que o sistema da moda dominado pela alta-costura começava a decair tentaram reformar o vestuário. Os artistas se apropriaram do vestuário com o prolongamento em três dimensões de suas pesquisas e para

integrá-los em sua visão da sociedade contemporânea. Em torno disto os jovens revoltados criaram códigos de vestir que expressavam um ideal de vida livre das convenções burguesas e dos códigos tradicionais da aparência. (MÜLLER, 1957).

A moda acaba por admitir que não é somente mais futilidade e capricho. Durante os anos de 70 e 80 o *prêt-à-porter*² foi considerado uma democratização efetiva, favorecendo uma maior liberdade de expressão. Mas foi mesmo em meados dos anos 80 que a moda foi oficialmente reconhecida como uma forma de expressão cultural digna de interesse, ela entra para os museus, representando o Museu das Artes da Moda. Exposições invadem as galerias e os museus de arte, substituindo os desfiles. E os próprios artistas criam os convites e os cenários dos desfiles.

Influenciados pelo movimento *Arts and Crafts*³, arquitetos e designers, fundiram os ideais estéticos da arte e do design. Os trabalhos eram caracterizados por combinações de cores incomuns e projetos contrastantes e coloridos, contendo formas geométricas, listras e pequenas flores estilizadas. Algumas artistas russas tais como, Varvara Stepanova (1894-1958) e Lyubov Popova (1889-1924) baseavam sua moda em ideologias. Seus trabalhos combinavam criatividade, conforto e utilidade. Isso tornava sua moda moderna e inovadora. Entre as duas guerras mundiais, o surrealismo, centrado, deu origem a uma nova forma de pensar dentro da literatura e das artes.

Durante os anos 90 o que correspondia a um primeiro movimento espontâneo de aproximação das formas de expressão pós-moderna se intensifica em interferências conscientemente organizadas. Existe uma moda que faz arte e uma arte que faz moda. Não se sabe mais quem pertence a quem.

Segundo (MATHARU, 2011) o ano de 1960 interpôs uma nova aproximação entre Arte e Moda. A indústria da alta-costura estava perdendo seu domínio sobre a moda devido às demandas do consumidor, e o poder parecia pender para o lado de *prêt-à-porter* e de produção em massa. Durante o fim do século XX, Arte e Moda continuaram a se fundir. Os avanços da fotografia e sua aceitação como forma de arte contribuíram para consolidar essa relação. Os fotógrafos exploraram a moda por suas qualidades subversivas e semióticas, é

² “O termo “*prêt-à-porter*” significa, em português, “pronto para vestir” (MATHARU, 2011, p. 68)

³ Arts and Crafts: (artes e ofícios) É um movimento estético e social inglês, da segunda metade do século XIX, que defende o artesanato criativo como alternativo à mecanização e à produção em massa. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2010).

atualmente, capaz de expor e promover a marca de um designer ou grife como nunca antes na história.

Para MATHARU (2011, p.15): “A moda é uma parte importante da cultura moderna. Filmes, fotografias, vitrines e instalações tornaram-se parte da tela na qual a moda pinta seu quadro”.

A moda hoje está confortavelmente instalada em galerias de arte, que anteriormente abrigavam exclusivamente pinturas, instalações e esculturas. Assim como a arte, a moda também retrata a cultura, a sociedade e a condição humana, a moda então se tornou tão poderosa quanto a arte.

6.1 Moda é linguagem?

Existem várias diferenças entre as mais diversas linguagens, notadamente entre as verbais e os outros modos de expressar significações que nos habituamos a também chamar de linguagem: falamos em linguagem de arquitetura, do design e agora também das linguagens da moda.

A desobediência dá-se então a uma quebra de paradigmas, quebrando regras consagradas e transgressões do habitual nas linguagens visuais, estéticas ou artísticas.

Assim como a semiótica é o campo de estudos sobre linguagens, essas tais linguagens também vêm ocupando um espaço na moda. O desafio das linguagens na moda são muito maiores, e sem dúvida buscam estabelecer fundamentos teóricos e metodológicos que ajudem mais na leitura dos textos visuais que nas leituras verbais. Isso porque os textos verbais são compostos por palavras, que não cabe tantas discussões em relação a seus significados, tanto quanto os textos visuais. (OLIVEIRA, 2007).

Figura 7 - Vestidos feitos em papel que se propunham a ser itens descartáveis, Pop Art inspirados em Andy Warhol e Hussein Chalayan – Coleção primavera/verão de 2001



Fonte: MATHARU 2011

Cada traje, cada produto, pode ser considerado um texto ou discurso, denominação quase tão metafórica quanto a que usamos quando chamamos a linguagem da moda de linguagem. OLIVEIRA (2007, p. 34) diz:

na linguagem da moda, usamos linhas, formas, cores, texturas, e pontos. Pontos de atenção como um decote...na moda é necessário articular textura com cor, dimensões com formas e as mais variadas combinações entre linhas, retas horizontais, verticais, diagonais ou curvas diversas

Nas mais variadas combinações, encontramos simetrias e assimetrias, contrastes, unidade, equilíbrio, os mais diversos modos de organização de elementos no discurso da roupa que se cria e se veste. Gerando um determinado ritmo na moda.

Figura 08 - John Galiano – Inspirados pelas qualidades geométricas, de construtivismo russo – Coleção Primavera/Verão 1999



Fonte: MATHARU 2011

O ritmo pode ser regular, fruto de repetições ou de alternância de microelementos em intervalos simétricos, ou irregulares.

A textura é um manancial de significações, um determinado aspecto a ser considerado é o de valoração atribuída a determinados padrões de textura. É nessa valoração de propriedades que vamos encontrar a significações das texturas. Porque usamos determinados elementos em certos, tecidos?

Como pode ser visto, nada em texto de moda é imune à produção de sentidos. Em outras palavras, tudo significa a intencionalidade do artista. (OLIVEIRA 2007).

7 INSTALAÇÃO

A prática da instalação possui uma flutuação constitutiva, um aspecto circunstancial, e pode se desdobrar em preposições, inserções e micro intervenções, domésticas ou urbanas. Provoca estranhamento, desconforto e perplexidade em que solicita no contexto espaço, tempo em que acontece. Uma instalação total é o local de um ato suspenso onde um acontecimento teve, tem ou pode vir a ter lugar. (LAMAS, 2006).

A interdependência entre o espaço - tempo, obra - espectador constitui a complexa trama que as preposições contemporâneas agenciam. Nesse sentido, a produção artística contemporânea recusa categorias fixas, fechadas e autônomas, solicitando uma reflexibilidade e uma multiplicidade de experiências e procedimentos.

Lamas, (2006, p.79) diz:

Cada produção artística que se configura como instalação, parece injetar uma especialidade e uma mobilidade em seu conceito, dependendo do quê, como, quando e onde acontece. Se o contexto da galeria ou do museu é parte fundamental da instalação, primeiramente observar é que ela não ocupa espaço, mas o reconstrói. Assinala-se incisivamente uma dimensão temporal indissociável do espaço.

Algo como uma flutuação constitutiva, um aspecto circunstancial, situacional, dá espessura à prática da instalação. Ela implica um estado, modo como se está situado em relação a determinado ambiente, arranjo de coisas, matérias e indivíduos e relação recíproca.

Entretanto, o espectador, as matérias que compõem a instalação ou o próprio artista podem construir ou ter construído um acontecimento mesmo que esse seja inevitavelmente provisório, a instalação respira exatamente nesse encontro ou desencontro de acontecimentos transitivos

Lamas (2006) ainda nos lembra de que a prática da instalação constitui-se de uma espécie de unidade tripartida: sujeito-obra-espaço. E só devemos denominar obra o encontro ou desencontro entre a obra instalada, o espaço constituído por sua instalação e o próprio espectador.

Logo, Lamas (2006, p. 81) nos diz: “a prática da instalação procura hoje atualizar tantos os procedimentos teóricos de arte conceitual, quanto investir na

materialidade sensível do mundo. Sua mobilidade plástica e conceitual permite uma pluralidade de recursos e aceita todo gênero de associações metafóricas”. O espectador pode habitar na obra da mesma forma que habita o mundo.

8 THE BEAUTIFUL FACE

A minha obra proposta neste trabalho envolve e representa a ideia central da pesquisa, onde o conceito de arte está relacionado com o de moda, estamperia e serigrafia de forma que é possível desenvolver uma produção artística. Este capítulo é estruturado no formato de um memorial descritivo, utilizando para isso, elementos de composição para apresentar, conceituar e descrever a obra.

8.1 Descrição

A criação partiu do conceito de arte contemporânea onde, Archer (2001, p.115) relata que a arte “[...] será confrontada com uma desconcertante profusão, confusão de estilos, formas, práticas e programas”.

The Beautiful⁴ Face consiste em levantar possíveis questionamentos sobre como a estamperia e a serigrafia podem ser interligadas, tanto na arte quanto na moda. Possibilitando a mistura e variação de vários materiais, tais como tecidos, tintas, e materiais variados, que dialogam entre si para atingir um resultado final. Segundo CAUQUELIN (2005, p. 97) “o artista é aquele que produz, que coloca a frente, que exhibe um objeto. Ele organiza o objeto e dispõe dele”.

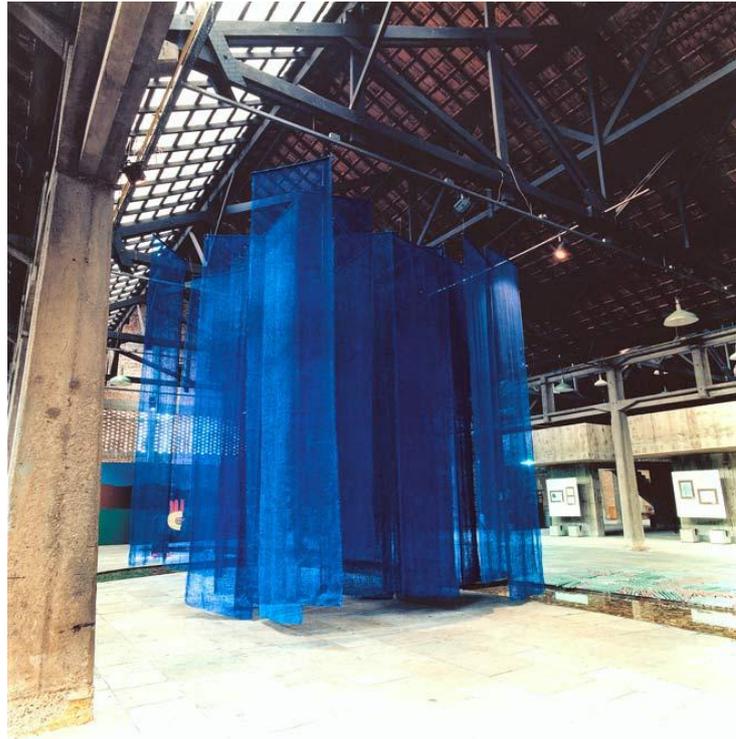
8.2 Fonte de inspiração

No decorrer da minha pesquisa, principalmente sobre estamperia e a serigrafia busquei pesquisar artistas que utilizam de instalações com tecidos coloridos em suas obras e estilistas que usufruem das técnicas de estamperia em suas coleções. Segui de maneira indireta, pois não segui o conceito e sim a como que tais artistas faziam para elaborar suas peças. Para melhor compreensão, ainda busco pesquisar sobre alguns estilistas que em suas coleções compõem a estamperia e serigrafia, tanto em roupas, quanto nos acessórios, então faço uma análise descritiva das criações levantando pontos que despertaram meu olhar.

⁴ The Beautiful Face: em português significa Face Bonita. Fonte: <http://translate.google.com.br/?hl=pt-BR&tab=wT>

Iniciando com a artista plástica Amélia Toledo, com a sua instalação Oceano, de 1999, no qual ela usa Resina acrílica e pigmentos sobre aniagem (sacos feitos de material de aniagem⁵, sacos para carregar coisas). Meu olhar sobre esta obra é a sua instalação.

Figura 9 - Oceano, 1999 – Amélia Toledo

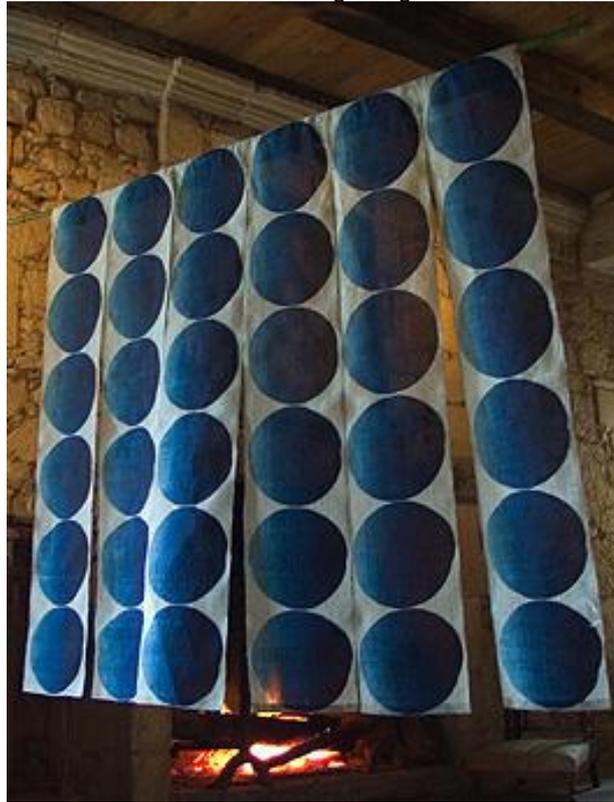


Fonte: <http://ameliatoledo.com/category/instalacoes/>

Busquei também referências com o artista Rowland Ricketts que cultiva seu próprio tecido, o *katozone* – tecido com corante de polpa, ou chamado de tela também. Índigo com estamparias que capta e filtra a luz ao mudar de espaço, trazendo vida e movimento a obra, além de refletir a experiência transitória com a sua presença. Meu olhar sobre esta obra é a serigrafia sobre tecido.

⁵ Aniagem: Tecido de linho cru ou de juta, para encapar fardos.

Figura 10 - Untitled Noren de 2006, índigo tingido cânhamo Kibira, 72 "x 72"



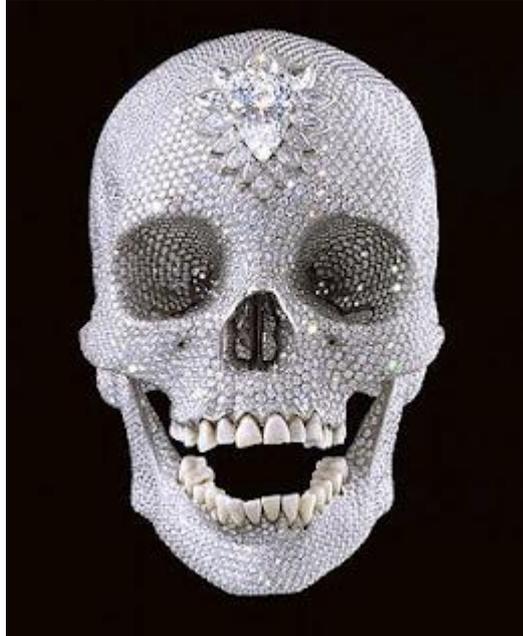
Fonte: COLE 2008

Um trabalho muito importante também é do artista inglês Damien Hirst. O nome da peça é "*For the Love of God*".

Hirst teve um esforço para criar uma onipresença incorpórea que é uma mensagem, ele quer nos subjugar, nos esmagar, solapar nossa vontade de resistir. Estamos, afinal, presos a nossos corpos teimosamente físicos, que precisamos vestir, alimentar e abrigar sob condições de austeridade e disciplina social cada vez maiores. Estamos diante de um inimigo que parece impossível matar.

O trabalho consiste em uma caveira de tamanho real com dentes verdadeiros, feita toda em platina, cravejada com 8,601 diamantes, somando um total de 1,106.18ct. Só o diamante da testa custou \$4.2 milhões de dólares.

Figura 11 - "For the Love of God"



Fonte : <http://adiamondaffair.blogspot.com.br/2008/08/caveira-de-damien-hirst.html>

Um estilista de grande importância para minha inspiração é Ronaldo Fraga, estilista brasileiro de grande nome. Sua coleção de verão do ano de 2010 trouxe o tema Disneylândia, peças pretas com estampas floridas e caveiras marcaram muito sua coleção com traços mexicanos. Além de trazer os personagens da Disney, como o Pato Donald, entre outros.

Figura 12 - Disneylândia – Coleção Verão 2010 – Ronaldo Fraga



Fonte: http://www.flickr.com/photos/ronaldo_fraga/sets/72157621005034373/

Figura 13 - Disneylândia – Coleção Verão 2010 – Ronaldo Fraga



Fonte: http://www.flickr.com/photos/ronaldo_fraga/sets/72157621005034373/

Seguindo ainda na linha da moda, minha pesquisa fundamenta a estampa de caveiras. As primeiras caveiras começaram a aparecer nas coleções de Alexandre Herchovitch, mas demoraram ainda um longo período para entrar

definitivo na onda da moda de outros estilistas. Mas logo entraram com tudo não somente no mundo da moda, mas nos acessórios também.

Figura 14 - Suéter de Caveira – Inverno 2012 - Alexandre Herchcovitch



Fonte : <http://chacomcupcakes.com/?p=1748>

Figura 15 - Bolsa de Caveira – Inverno 2012 - Alexandre Herchcovitch



Fonte: <http://chacomcupcakes.com/?p=1748>

8.3 Materiais

Busquei usar materiais simples e de fácil manuseio, para expressar minha ideia de forma de que todos possam entender que a estamparia pode sim ser uma linguagem na arte e também na moda.

Os materiais usados foram os seguintes:

- Tecido Algodão Cru e Tingido em preto
- Morim – Fraldas Finas
- Madeira
- Tintas a base de água.

8.4 Processo de Construção

O processo criador, assim como sua criação transparece suas marcas pessoais, nas percepções e no modo como as relações entre os elementos são estabelecidas e concretizadas. Torna-se então “[...] inferencial e contínuo, as conexões internas são múltiplas, impossibilitando a nítida determinação de pontos iniciais.” (SALLES, 2009, p. 107)

Anotações, esboço, rabiscos, tudo passa a ter mais valor para um processo de uma criação. O ato criador de certo modo manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra. A originalidade da construção encontra-se na unicidade da transformação. A construção de uma nova criação se dá por intermédio de um processo de transformação.

Foi pensando nisso, na influência do que me cerca, do meio em que vivo, que surge a produção artística resultante desta pesquisa.

Dentro das diversas ideias existentes de produção de arte, escolhi a instalação.

Então surge-me a necessidade de criar uma estampa, seguindo minhas pesquisas de arte e de moda. Sendo que meu processo criador parte de ideias e da junção de elementos e conceitos dos quais me identifico para compor minha

estampa. O processo foi dividido tais quais etapas: um estudo de imagens de referências (painel semântico), relacionadas com caveiras. Um estudo dos elementos que serão usados na composição do desenho. Criação do desenho, e por fim a confecção da tela de serigrafia.

Os elementos usados na composição do desenho, de certo modo, lembram elementos dos quais gosto muito. O fone de ouvido, porque lembra muito a música, e a juventude tem relação com isso. O cabelo lembrando os desenhos antigos, que nos lembra o rock também. Deixando assim explícito uma linguagem na estampa.

Pressupondo então e seguindo minhas fontes de inspiração, Ronaldo Fraga, Hirst, Alexandre Herchcovitch, Rowland Ricketts e Amélia Toledo, busco e dou início a minha obra artística.

Figura 16 – Painel Semântico – Caveiras



Fonte: Acervo autora

Figura 17 – Desenvolvimento do desenho da estampa The Beatiful Face



Fonte: Acervo autora

Figura 18 – Estampagem do tecido com The Beatiful Face



Fonte: Acervo autora

Figura 19 – Estampagem do tecido com The Beatiful Face



Fonte: Acervo autora

Figura 20 – Estampagem do tecido com The Beautiful Face



Fonte: Acervo autora

8.5 Exposição da obra

The Beautiful Face ficará exposta na galeria da Fundação Cultural de Criciúma. Em um primeiro momento ela será pendurada como uma instalação no teto de uma das salas da Fundação, e por um segundo momento usarei de um manequim para revestir ele com o tecido Morim.

8.6 Conceito

The Beautiful Face faz parte da arte contemporânea. O seu conceito pode assumir vários papéis, a exposição de um sentimento, uma crítica e informação. Cabe ao espectador saber qual caminho seguir.

Archer (2001, p. 70) nos lembra:

[...] a ideia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista utiliza uma forma conceitual de arte, isso significa que todo o planejamento e as decisões são feitas de antemão, e a execução é uma questão de procedimento.

Partindo da ideia de Bosi (2000) que diz que “a unidade harmônica da obra vem da *concepção* que a preside”. Lembro-me que o método pelo qual o artista da mais realidade ao sonho, é o de perseguir a imagem interior por meio de técnicas

de adequação que irão potenciando toques e retoques o efeito de verdade que almeja obter”.

The Beautiful Face surgiu com uma necessidade de mostrar que a estamparia pode ser tanto uma linguagem na arte e na moda, onde ambas podem despertar sentimentos e conceitos diferenciados com o mesmo propósito.

Propósitos aqui vistos com sentimentos diferenciados e contraditórios, onde as formas se relacionam com a estampa. O delicado com o rígido, a fantasia com o real. Estas concepções apresentadas podem ou não estar visíveis ao observador.

A caveira escolhida como peça fundamental nesta obra, está presente hoje em inúmeras peças na sociedade. Desde a moda, acessórios, onde as formas e seu conceito antes um pouco rejeitado, agora aceito pela sociedade. Demonstrando sentimentos por muitas vezes de negação e tristeza, a caveira hoje é sinônimo de vida e comportamento.

Por fim, *The Beautiful Face* remete a ideia de que a estampa pode sim ser uma linguagem na arte e na moda.

Figura 21 – Construção da Obra *The Beautiful Face*



Fonte: Acervo autora

Figura 22 - Construção da Obra The Beautiful Face



Fonte: Acervo autora

9 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema central da minha questão é se a estamparia, serigrafia pode ser uma linguagem na arte e na moda. Com a leitura de alguns autores, surgiram as dúvidas se a moda poderia ser considerada como arte também.

O conceito arte parte do princípio de que arte está relacionada com o belo, de que arte é um fazer, podendo dizer que arte “são certas manifestações da atividade humana diante das quais, nosso sentimento é admirativo” (COLI, 1990).

Segundo COCCHIARALE (2006, p. 16):

[...] de modo inverso a na contramão dessa tendência, esparramou-se para além do campo especializado construído pelo modernismo e passou a buscar uma interface com quase todas as outras artes, e mais com a própria vida, tornando-se uma coisa espaiada [...].

Posteriormente o conceito de estamparia e serigrafia vem de que a principal finalidade é dar vida ao tecido. Inserir um valor estético a roupa ou coleção. Agregando um valor ao tecido criando uma identidade na marca de uma etiqueta.

E enfim a da moda, que é uma verdadeira carteira de identidade social. O grande entendimento da arte e de suas características permitiu que artistas explorassem e retratasse momentos altamente carregados de emoção, gênero modernismo e projetam uma variedade de mensagens semióticas e subversivas.

A discussão projetada na pesquisa é em torno da relação de arte e moda. Autores que defendem tal hipótese, apresentada em que a moda é considerada uma arte.

A primeira relação é de que a moda pode ser considerada arte, e uma segunda relação da estamparia em relação à arte e moda. Ambas as relações usam da instalação para expor suas obras, ideias, conceitos, tratando de causar impressões de sentimentos no público.

The Beautiful Face é baseada na segunda relação, onde busquei conceitos de artistas e estilistas que usam estamparia em suas criações. Modificando seu conceito, e sua aplicabilidade. Sua estrutura é funcional, pode ser usada no cotidiano. Seu conceito é crítico é subjetivo.

Após análises, pode se dizer que a estamparia e seus conceitos podem, no geral, ser uma linguagem formal e informal tanto na arte e na moda,

contradizendo e criando possibilidades de nova forma de uso e seus afins. Porém, esta ideia não pode ser considerada extremamente conclusiva, podendo ser tomada como hipótese para possíveis pesquisas futuras.

Colocando assim, concluo que a moda e a arte podem sofrer influências entre suas linguagens, visto que a moda procura trazer influências do comportamento e do dia-a-dia do indivíduo, seus medos, temores, seus modos de se expressar através da roupa, onde a arte vai trazer também essas influências, a Arte contemporânea também traz o cotidiano, o dia-a-dia, as preocupações e questionamentos do ser humano, etc

Assim concluo que através da estamperia e da serigrafia, procurando influências da moda, a Arte contemporânea traz estes questionamentos para as galerias de arte, bienais, etc, sofrendo assim influências de várias linguagens.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Arte de Costurar : Disponível em: <
<http://aartedecosturar.blogspot.com.br/2010/09/compras-tecidos-novos-para-vestidos-e.html>> Acesso em 05 de Junho de 2012.

AVELAR, Suzana. **Moda: Globalização e novas tecnologias**. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2009.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre Arte**. 7. Ed. São Paulo: Ática, 2000.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins 2005.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio: tecidos, moda e linguagem**. São Paulo: Estação das Letras Ed. 2006.

COCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo de arte contemporânea?** Recife: Ed. Massangana, 2006.

COLI, Jorge. **O que é arte?**. 10. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DENZIN, Norman K.; LINCOLIN, Yvonna S. **O planejamento da Pesquisa Qualitativa: teoria e suas abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Arts and Crafts. Disponível em:
 <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=temos_texto&cd_verbete=4986> . Acesso em: 5 Junho 2012.

FRAGA, Ronaldo. Disponível em: <
http://www.flickr.com/photos/ronaldo_fraga/sets/72157621005034373/> Acesso em 22 de Maio de 2012.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. – 3 Ed. São Paulo: Atlas, 1991

KINSEY, Anthony. **Serigrafia**. Lisboa: 1979. Ed. Presença LTDA.

LAMAS, Nadjá de Carvalho. **Arte contemporânea em questão**. Joinville, SC: Univille/Instituto Schwanke, 2007.

MACIEIRA, Cássia; RIBEIRO, Juliana Pontes. **Na rua: pós-grafite, moda e vestígios**. Belo Horizonte: FUMEC, 2007.

MATHARU, Gurmit. **O que é design de moda?** Porto Alegre: Bookman, 2011.

MÜLLER, Florence. **Arte e Moda**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1957.

OLIVEIRA, Sandra Ramalho e. **Moda também é texto**. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**: história, tramas, tipo e usos. São Paulo: Ed. Senac, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 4ª edição. São Paulo: Annablume, 2009.

TOLEDO, Amélia. Disponível em: < <http://ameliatoledo.com/category/instalacoes/>>. Acesso em 16 de Maio de 2012.

UOL, Folha. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1100096-damien-hirst-e-o-grande-assalto-ao-mundo-da-arte.shtml>> Acesso em 11 de junho de 2012.

YANAME, Ayoko Laura. **Estamparia Têxtil**. São Paulo, 2008. Dissertação de Mestrado – USP.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores Associados, 1998.