

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE DESENHO
CURSO DE DESIGN DE MODA

HUI YI CHEN

IMPRESSÕES SOBRE ARTE E MODA:
um olhar sobre Lygia Clark

BELO HORIZONTE
2022

HUI YI CHEN

IMPRESSÕES SOBRE ARTE E MODA:

um olhar sobre Lygia Clark

Trabalho de Conclusão de Curso – Coleção de Moda - apresentado à Universidade Federal de Minas Gerais como parte das exigências para a formação em Bacharel no curso de Design de Moda.

Orientadora: Profa. Ma. Mariana Morais Pompermayer.

BELO HORIZONTE

2022

RESUMO

O presente trabalho disserta sobre a relação existente entre moda e arte, sua origem e seus desdobramentos atuais. Ambas desempenham papéis essenciais na sociedade, estando presentes no cotidiano através de diversos meios, entrelaçados à política, indústria, comportamentos, etc. Diante disto, a partir da leitura de autores das áreas, sendo os principais Lipovetsky (2009; 2015) e Svendsen (2010), foi feita uma análise sobre o tema que resultou, como um modo de abordagem prática a essa questão, em uma coleção de moda com inspiração no trabalho da artista Lygia Clark. A concepção da coleção foi dividida em 3 fases: 1) Pesquisa bibliográfica e iconográfica da artista 2) Desenvolvimento de Coleção e 3) Confecção. Como resultado apresenta-se uma coleção de doze looks, dos quais quatro foram selecionados e confeccionados. A concepção das peças foi feita a partir da utilização de ambas as técnicas de modelagem plana e moulage, que resultou na pilotagem em tecido americano cru, onde pôde-se identificar erros e melhorias a serem corrigidas para as peças finais. Escolhidos a cartela de cores e materiais, a etapa de costura e materialização se mostrou intuitiva e mutável ao longo de todo o processo, resultando em alterações nos croquis pré-concebidos. Do resultado, têm-se quatro looks de inspirações distintas, mas que se unem pelo contexto do universo do trabalho da artista, sob a forma do vestuário.

Palavras-chave: Lygia Clark; Coleção de Moda; Arte; Design de Moda.

ABSTRACT

The present work discusses the existing relationship between fashion and art, its origin and its current developments. Both play essential roles in society, being present in everyday life through various means, intertwined with politics, industry, pattern behaviors, etc. From the reading of authors, the main ones being Lipovetsky (2009; 2015) and Svendsen (2010), an analysis was made on the topic that resulted, as a way of practical approach to this issue, in a fashion collection inspired by the work of artist Lygia Clark. The design of the collection was divided into 3 phases: 1) Bibliographic and iconographic research of the artist 2) Collection development and 3) Production. As a result, a collection of twelve looks is presented, four of which were selected and made. The design of the pieces was made from the use of both flat modeling and moulage techniques, which resulted in template pieces where errors and improvements could be identified to be corrected for the final ones. Having chosen the color chart and materials, the sewing and materialization step proved to be intuitive and changeable throughout the entire process, resulting in changes to the preconceived sketches. As a result, there are four looks of different inspirations, but which are united by the context of the artist's work universe, in the form of clothing.

Keywords: Lygia Clark; Fashion Collection; Art; Fashion Design.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Painel da coleção de alta costura de Yves Saint Laurent em homenagem à obra de Mondrian, outono/inverno 1965	12
Figura 2 – Vestido-lagosta de Schiaparelli e Dalí, 1937	12
Figura 3 – Sapato-chapéu de Schiaparelli e Dalí, 1937.....	12
Figura 4 – Corset Maison Léoty, 1891	17
Figura 5 – Senhora da vila de Liu Yi, com “pés de lótus”, século XX	17
Figura 6 – Vestido em ateliê de Alta Costura da grife Dior, 2012	19
Figura 7 – Emilie Flöge, musa de Klimt, em vestido “Reforma”, em 1905	20
Figura 8 – Modelo rasgando vestido de papel em desfile de Jum Nakao no SPFW, 2004....	21
Figura 9 – Lygia Clark	23
Figura 10 – <i>Planos em superfície modulada</i> , 1957	29
Figura 11 – <i>Planos em superfície modulada</i> , 1957	29
Figura 12 – Arquitetura Fantástica Monumental n° 1, 2003	29
Figura 13 – <i>Máquina</i> , 1962	29
Figura 14 – Instalação dos Bichos na exposição <i>Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988</i>	30
Figura 15 – <i>Projeto para um Planeta</i> , 1963.....	30
Figura 16 – <i>Caminhando</i> , 1964.....	31
Figura 17 – <i>Trepante</i> em borracha, 1964.....	32
Figura 18 – <i>Trepante</i> em metal, 1965	32
Figura 19 – Instalação <i>A Casa é o Corpo</i> , 1968.....	33
Figura 20 – <i>Baba Antropofágica</i> na exposição <i>Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988</i>	34
Figura 21 – Proposição <i>Rede de Elásticos</i> , 1974	35
Figura 22 – <i>Ping Pong</i> , 1966.....	36
Figura 23 – <i>Objetos Relacionais</i> em uso sobre “paciente”, 1976-88	36
Figura 24 – Painel de tendências.....	37
Figura 25 – Painel de croquis desenvolvidos	38
Figura 26 – Painel de referências para a família I da coleção	39
Figura 27 – Croquis da família <i>Planos</i>	40
Figura 28 – Painel de referências para a família II da coleção.....	41
Figura 29 – Croquis da família <i>Bicho</i>	41

Figura 30 – Painel de referências I para a família III da coleção.....	42
Figura 31 – Painel de referências II para a família III da coleção.....	43
Figura 32 – Croquis da família Ato.....	43
Figura 33 – Grupos de amostras de cores coletadas dos painéis de inspiração: Família I (A); Família II (B); Família III (C)	44
Figura 34 – Painel de cores da coleção	45
Figura 35 – Croqui confeccionado 1	46
Figura 36 – Croqui confeccionado 2	47
Figura 37 – Croqui confeccionado 3	48
Figura 38 – Croqui confeccionado 4	49
Figura 39 – Planejamento de cores da coleção.....	50
Figura 40 – Painel de tecidos da coleção.....	51
Figura 41 – Painel de aviamentos da coleção.....	51
Figura 42 – Painel de inspirações de superfície.	52
Figura 43 – Intervenções no tecido das peças confeccionadas.....	53
Figura 44 – Testes de possíveis intervenções de superfície descartados.....	53
Figura 45 – Peças-piloto do look 1 finalizadas	55
Figura 46 – Croqui original x Croqui final do look 1.....	55
Figura 47 – Processo de construção das peças finais do look 1	56
Figura 48 – Detalhes e acabamentos das peças finais do look 1	56
Figura 49 – Peças do look 1 finalizadas	57
Figura 50 – Desenvolvimento experimental de meia frente da saia no processo de pilotagem	58
Figura 51 – Desenvolvimento experimental de meia frente da saia no processo de confecção final.....	59
Figura 52 – Prova do conjunto durante o desenvolvimento (A, B); Preparação de <i>moulage</i> sobre o top (C)	59
Figura 53 – Peças-piloto do look 2 finalizadas	60
Figura 54 – Processo de construção final das peças do look 2.....	61
Figura 55 – Croqui original x Croqui final do look 2.....	61
Figura 56 – Detalhes e acabamentos das peças do look 2	62
Figura 57 – Peças do look 2 finalizadas	62
Figura 58 – Croqui original x Croqui final do look 3.....	63
Figura 59 – Registros do processo do look 3	64

Figura 60 – Detalhes e acabamentos das peças do look 3	64
Figura 61 – Peças do look 3 finalizadas	65
Figura 62 – Croqui original x Croqui final do look 4.....	66
Figura 63 – Ferramentas utilizadas na construção do top em couro	66
Figura 64 – Testes de estruturação e armação (esq. à dir.): brim, americano cru, tricoline e organza.....	67
Figura 65 – Processo de construção das peças do look 4	68
Figura 66 – Peças do look 4 finalizadas	68
Figura 67 – Ficha técnica do colete do look 1	69
Figura 68 – Ficha técnica da calça do look 1	70
Figura 69 – Ficha técnica do top do look 2	71
Figura 70 – Ficha técnica da saia do look 2	72
Figura 71 – Ficha técnica do top do look 3	73
Figura 72 – Ficha técnica da calça do look 3	74
Figura 73 – Ficha técnica do top do look 4	75
Figura 74 – Ficha técnica da saia do look 4	76

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 METODOLOGIA.....	11
2.1 Estrutura do trabalho.....	11
2.2 O tema e as inspirações	11
3 O SISTEMA DA MODA.....	14
3.1 Moda, corpo e linguagem.....	16
3.2 A moda e a arte	18
3.3 A moda e o design	21
4 A ARTISTA LYGIA CLARK.....	23
5 DESENVOLVIMENTO DA COLEÇÃO DE MODA	27
5.1 Inspirações: as obras de Lygia Clark.....	28
5.1.1 Planos em Superfície Modulada (1956-58).....	28
5.1.2 Bichos (1960-1964).....	29
5.1.3 Caminhando (1964).....	30
5.1.4 Trepantes (1963-1965).....	31
5.1.5 A Casa é o Corpo (1968).....	33
5.1.6 Baba Antropofágica (1973).....	33
5.1.7 Rede de Elásticos (1974).....	34
5.1.8 Objetos Relacionais (1976-1988).....	35
5.2 Pesquisa de tendências.....	36
5.3 Croquis desenvolvidos	37
5.4 Famílias.....	39
5.4.1 PLANO	39
5.4.2 BICHO	40
5.4.3 ATO.....	42
5.5 Cartela de cores.....	43
5.6 Croquis escolhidos	45
5.6.1 Croqui confeccionado 1	46
5.6.2 Croqui confeccionado 2	47
5.6.3 Croqui confeccionado 3	48
5.6.4 Croqui confeccionado 4	49
5.7 Materiais e aviamentos	50

5.8 Design de superfície	52
5.9 Peças confeccionadas	54
5.9.1 Look 1	54
5.9.2 Look 2	57
5.9.3 Look 3	63
5.9.4 Look 4	65
5.10 Fichas técnicas.....	69
5.10.1 Look 1	69
5.10.2 Look 2	72
5.10.3 Look 3	74
5.10.4 Look 4	76
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	78

1 INTRODUÇÃO

Os limites que separam a moda da arte, e vice-versa, ainda permanecem uma questão irresolúvel, pois cabe o olhar subjetivo sobre o assunto. Sabe-se, no entanto, que ambas são produtos da cultura da sociedade moderna que conversam facilmente entre si. Ao mesmo tempo em que atuam em ambientes específicos e possuem públicos variados, a fascinação pelo encontro de ambas não é recente. Desde muito, essa relação é revisitada, deixando as linhas que as separam ainda mais tênues.

Apesar de estimular a discussão crítica desde a Idade Moderna, não há uma definição definitiva para o que é arte ou o que não é. Weitz (1956, p.63) afirma que “a arte, tal como a lógica do conceito mostra, não tem nenhum conjunto de propriedades necessárias e suficientes; logo, uma teoria acerca dela é logicamente impossível e não apenas factualmente impossível”. É possível dizer, porém, que, principalmente após o surgimento da indústria cultural, abandonando seu status elitizado, a arte assumiu um papel central na formação crítica individual. Segundo Walter Benjamin (apud Araújo, 2010, p. 134), “as novas condições de produção permitiram que a arte desempenhasse novas funções sociais e se politizasse”.

Sobre a moda, como declarou Lipovetsky (2009, p.9), sua suposta irrelevância como campo de estudo, reflexão e manifestação pode ser creditada ao seu caráter superficial e efêmero que, resumida ao fruto do capitalismo e consumismo, levanta problemáticas quanto à importância de seu papel universal na sociedade. Reduzida, por vezes, ao seu produto mais significativo – o vestuário –, o olhar comum sobre esse fenômeno não comprehende a complexidade de seu sistema. A definição de sistema é usada aqui porque, mais do que o vestuário, a moda está presente em múltiplas redes, “dos objetos industriais à cultura midiática, e da publicidade às ideologias, da informação ao social” (Lipovetsky, 2009, p.13). Neste trabalho, discorrer-se-á a moda sob o viés do vestuário.

A partir destas premissas, é possível afirmar que a prerrogativa de que a moda é essencialmente um campo supérfluo e onírico é equivocada, visto que possui uma relevância evidente na dinâmica das relações sociais e na construção do indivíduo moderno, principalmente quando assume seu potencial político. Tanto a moda quanto a arte acompanham as mudanças que seguem o percurso evolutivo do homem e têm um papel decisivo como mecanismos para a exteriorização de pensamentos e convicções. Por meio

dessa manifestação, é concebida, assim, a polifonia vinda da desunificação do coletivo e a consolidação da individualização.

A indagação e a reflexão são os objetivos da crítica, e são, também, um dos propósitos pelo qual a arte e a moda, em suas faces analisadoras da realidade, existem. Ambas são o reflexo da realidade e contêm em si o poder de modificá-la. Essa união enriquece o valor de ambas, expandindo-as para além de si próprias, criando outras proporções, sob outros formatos, adquirindo novos significados, um caráter multiplural. Neste contexto, a proposta deste trabalho é a criação de uma coleção de moda que reconheça essa afinidade existente entre arte, moda e design, a partir de um olhar sobre o trabalho da artista mineira Lygia Clark.

Desde o início de sua carreira, o trabalho de Clark se destacou pela investigação do pictórico para além do plano, adentrando no campo do espaço real. A integração do espectador à sua obra é crescente, incorporando cada experiência individual vivida e tornando-a a própria obra de arte. Desta forma, a arte acaba expandindo-se para além de si própria e se renova a partir de cada interação distinta. A experiência, influenciada pela vivência cultural, social, econômica, política e existencial de cada indivíduo, comunica-se, assim como impacta, de forma única a cada um.

2 METODOLOGIA

2.1 Estrutura do trabalho

O trabalho a ser desenvolvido encaixa-se na categoria de coleção de moda. De acordo com Treptow (2007, p.43), uma coleção de moda pode ser definida como "a reunião ou conjunto de peças de roupas e/ou acessórios que possuam alguma relação entre si". A coleção de moda pode ser considerada como o resultado do processo criativo de um designer e representa, em sua totalidade, o produto do ambiente em que ele se encontra inserido, a partir da análise de referências, experiências, tendências, estudos e técnicas de execução, além de outras variáveis que influenciam em seu potencial de criação.

Segundo Ostrower (2012) apud Alves (2015), o processo criativo deriva da externalização das respostas mentais e emocionais, relacionadas às capacidades de compreensão, significação e relação, de um indivíduo ao contexto e valores culturais em que ele se encontra. Por meio do exercício da criatividade, estímulos e conexões são transformados sob o ato da criação, que só terá sentido quando é intencional e consciente, através da manifestação individual em reação aos acontecimentos do mundo.

Diante disso, pode-se dizer que, uma coleção de moda, como sendo o resultado de um processo criativo, possui um papel fundamental como meio de expressão de ideias e posicionamentos que detém um poder de alcance abrangente capaz de impactar outros indivíduos e estimular a discussão crítica. Enquanto é possível afirmar que as transformações das instituições e da sociedade como um todo influenciam o processo criativo individual, essas também se tornam passíveis de serem influenciadas pelo produto gerado por elas mesmas. A moda, assim, cumpre um papel fundamental na manutenção das democracias e na manifestação das individualidades.

2.2 O tema e as inspirações

A escolha do tema e das inspirações se deu por interesse de explorar a relação que existe entre moda e arte. Embora seja uma fórmula que foi usada múltiplas vezes por grandes *maisons* e renomados artistas, como os vestidos retos de Yves Saint Laurent e Piet Mondrian (1965) (fig.

1) inspirados no movimento *De Stijl*, o vestido de lagosta ou o sapato-chapéu de Elsa Schiaparelli e do artista surrealista Salvador Dalí (1937) (fig. 2 e 3), são áreas que ainda levantam questões controversas quanto às suas definições. Ao mesmo tempo em que distintas, arte e moda cumprem papéis sociais que, quando vinculados, agregam valor uma à outra, reforçando seu sentido, e fortalecem, assim, seus propósitos. Não são poucas as exposições e museus que celebram o vestuário e o seu fazer, ao mesmo tempo em que movimentos e manifestações artísticas não se confinam mais dentro do ambiente erudito convencional.

Figura 1 – Painel da coleção de alta costura de Yves Saint Laurent em homenagem à obra de Mondrian, outono/inverno 1965.



Fonte: Musée Yves SAINT LAURENT.

Figura 2 – Vestido-lagosta de Schiaparelli e Dalí, 1937.



Fonte: Dalí Museum.

Figura 3 – Sapato-chapéu de Schiaparelli e Dalí, 1937.



Fonte: ELLE Brasil.

Lygia Clark foi uma artista que teve um caminho artístico orgânico e evolutivo próprio e que explorou as relações humanas por meio da arte de tal forma que se concebeu outro olhar a ela, mais visceral e íntimo. Mineira, brasileira e mulher, é uma figura significativa na história da arte contemporânea brasileira. Há certo paralelo entre a visão plurissignificante do objeto e a constante expansão da dissolução da experiência dentro do coletivo – não como perda da individualidade, mas como incorporação no outro –, que se vê na trajetória de Clark que toma as mesmas verdades que a moda tem em si como propagadora de experiências e símbolo social. É uma contraposição que traduz a versatilidade e a multiplicidade de papéis dentro da construção da sociedade que a moda pode vir a ter.

3 O SISTEMA DA MODA

Para os estudiosos do assunto, foi somente no final da Idade Média que emergiu o que se pode chamar de moda. Para Lipovetsky (2009, p.24), foi nesse período que as condições para seu aparecimento surgiram, com a manifestação do desejo pela individualização e a expressão dos gostos singulares, ainda que dentro das esferas das elites sociais. Fomentado pela rivalidade entre nobreza e burguesia, o traje buscou renovação constante em um ciclo de criação e cópia, sendo esse um dos principais fatores que acarretaram seu desenvolvimento e ascensão.

O princípio da estabilidade de manter a história e as relações de poder perpetuadas impediram o surgimento do sistema da moda em sociedades da história antiga. O culto e o respeito ao passado e a tradição suprimiram o advento da novidade, da efemeridade, do individualismo e da liberdade de mudança e transformação que regem a moda. Mesmo em sociedades mais “ornadas”, o vestuário em si não mudou por conta desses valores, mas por dominação de povos e admiração por líderes da época (Lipovetsky, 2009, p.29). De acordo com Svendsen

(...) a moda é um fenômeno que deveria ser central em nossas tentativas de compreender a nós mesmos em nossa situação histórica. Sua emergência como um fenômeno histórico tem uma característica essencial em comum com o modernismo: o rompimento com a tradição e um incessante esforço para encontrar ‘o novo’. (2010, p. 10)

A moda, ao abdicar das tradições e do passado, é vista como um indicador essencial da entrada na modernidade. Nesse período inicial, a moda se instaura, principalmente, sob a justificativa das aparências e da manutenção da imagem pública, sendo já um catalisador introdutório da hegemonia estética e da superfluidade do consumo. Foi somente em meados do século XIX que ela assumiu uma distinção mais concreta quanto aos modos de feitura e percepção, estabelecendo uma nova organização e lógica de poder, cujo reflexo se observa até os dias de hoje. Ao articular-se em dois segmentos – de um lado a Alta Costura e, de outro, a confecção industrial –, elucidou a divisão clara de seus princípios e público. O sistema, bipolar e heterogêneo, põe em contraste a criação de luxo e sob medida e a reprodução industrial, em série e barata (Lipovetsky, 2009, p.80).

Da alta costura, herda-se a exposição em modelos – a origem primária do desfile – e, da industrialização, a sua organização mais sistemática, com a estipulação de coleções sazonais e a reestruturação dos seus processos de produção. Essa configuração impulsionou o

crescimento do comércio de moda que, ao ver na produção em massa o seu viés mais democrático e popular, moveu a movimentação contínua do seu ciclo de criação e imitação, sempre na intenção de renovar a si mesma. A hierarquização elitista, a exclusividade e o valor do luxo cada vez mais se viram diluídos na expansão do acesso à moda e seu produto, em termos de relevância mediante todos esses outros eventos e transformações. Svendsen afirma que

A moda não tem nenhum *telos*, nenhum objetivo, no sentido de buscar alcançar um estado de perfeição, uma espécie de encarnação mais elevada que tornará supérfluos todos os desenvolvimentos futuros. Seu objetivo é antes ser potencialmente sem fim, criar novas formas e constelações *ad infinitum*. (2010, p. 19-20)

A partir da década de 1950, verifica-se que a Alta Costura, o polo da aristocracia e das novidades a serem copiadas, perde seu lugar no epicentro da moda. As grifes continuam a trabalhar com ela, mas o foco de seus negócios muda-se para o *prêt-à-porter* e seus produtos secundários, como perfumes e acessórios. Com o *prêt-à-porter*, as grandes grifes – como Chanel, Dior, Saint Laurent, entre outros – passam a produzir um segmento mais acessível, mas ainda mantêm seu status de luxo ao exibir suas coleções de alta costura que assumem como objetivo justamente a perpetuação dessa tradição, a promoção da excelência da marca (Lipovetsky, 2009, p.125). Desse modo, elas atraem o cliente que, ao consumir uma única peça, se sente incluído na fantasia do luxo, e fortalecem a sua imagem. Segundo Weill

à diferença da confecção tradicional, o *prêt-à-porter* engajou-se no caminho novo de produzir industrialmente roupas acessíveis à todos, e ainda assim “moda”, inspiradas nas últimas tendências do momento. Enquanto a roupa de confecção apresentava muitas vezes um corte defeituoso, uma falta de acabamento, de qualidade e de fantasia, o *prêt-à-porter* quer fundir a indústria e a moda, quer colocar a novidade, o estilo, a estética na rua. (apud Lipovetsky, 2009, p. 126)

Com a simplificação dos processos de produção e consumo observa-se, progressivamente, a manifestação de gostos, preferências e estilos de vida cada vez mais particulares. A democratização do vestir desfez todos os pressupostos que originaram o seu fenômeno, ao mesmo tempo em que os reafirma ainda mais intensamente. Inserida no centro da cultura de consumo, a moda, no contexto maior, se faz ferramenta do individualismo e da expressão, enquanto as tendências de consumo influenciam nessa liberdade quase como uma sugestão mandatória; e seu processo de produção fabril massificado pressupõe a homogeneização das aparências. Além disso, as constantes rupturas com a incessante proposição do “novo” novo tem mostrado o esgotamento das ideias inovadoras inéditas, resumindo a vida atual da moda

às contínuas releituras e tempos cíclicos, a “repetição reciclada” das tendências e das formas, cada vez mais curtos.

O protagonismo que a moda tomou nas sociedades globais a tornou um dos principais setores econômicos, cujo alcance e influência são tão abrangentes que pode ser considerada indicadora de comportamentos e mudanças sociais. Hoje, a marca de moda, ao invés de exibir livremente a vontade do estilista ou equipe de criação, busca na sociedade, no indivíduo, a partir de pesquisas, as tendências de comportamento, estética, estilo e gostos dentro do seu processo criativo. A mudança de ordem nessa relação suscita a aparição de movimentos contrários à lógica do consumo, por exemplo, estimulados por críticas e reflexões acerca do cenário atual.

Vê-se na moda, então, uma dualidade que lhe parece ser intrínseca. É um sistema complexo de várias ramificações, que influencia diretamente diversas outras áreas – como a publicidade, o entretenimento, as artes, etc. – e que se manifesta sob múltiplos pontos de vista. Ela assume um papel essencial na formação, manutenção e compreensão das sociedades contemporâneas.

3.1 Moda, corpo e linguagem

A emergência da moda revela a centralização da preocupação do homem com as aparências e a manutenção do status. A imagem social, antes em linhas bem definidas pela hierarquização, viu no nascimento da burguesia um contexto propício para mudança, e o vestuário – a moda – foi sua personificação. De acordo com Barnard (2003, p. 76), “a moda e a indumentária são formas de comunicação não verbal, uma vez que não usam palavras faladas ou escritas, e também fenômenos culturais que promovem a interação social”. Lipovetsky afirma que

A moda tem ligação com o prazer de ver, mas também com o prazer de ser visto, de exibir-se ao olhar do outro. (...) A moda não permitiu unicamente exibir um vínculo de posição, de classe, de nação, mas foi um vetor de individualização narcísica, um instrumento de alargamento do culto estético do Eu (...). estetizou e individualizou a vaidade humana, conseguiu fazer do superficial um instrumento de salvação, uma finalidade de existência. (2009, p.42-43)

Segundo Borel (apud Cidreira, 2005, p.11), “o corpo, a pele, na sua nudez apenas, não tem existência possível. O organismo não é aceitável a menos que seja transformado, coberto de

signos. O corpo só fala quando é vestido de artifícios". Por meio dos modos de vestir, definem-se estereótipos, personalidades e grupos sociais, por exemplo. Porém, mais do que padrões, o vestuário se torna uma ponte para a manifestação de gostos e liberdade. Para Svendsen (2010, p.53), a roupa é uma continuação imediata do corpo, que lhe dá identidade.

A relação do corpo com a moda é próxima e íntima. O traje cobre o corpo e o dá significado e forma. Essa influência pode ser ilustrada pela essencialidade do vestuário na vida humana e nas marcas e vestígios que ela deixa sobre a pele – os espartilhos e corsets que surgiram por volta do século XVI e refinaram, por anos, a silhueta feminina (fig. 4); os sapatos de lótus da China Imperial que modificaram o formato natural dos pés de gerações de mulheres (fig. 5); ou as argolas no pescoço da tribo Kayan, são alguns exemplos.

Figura 4 – Corset Maison Léoty, 1891.



Fonte: Metropolitan Museum of Art.

Figura 5 – Senhora da vila de Liu Yi, com “pés de lótus”, século XX.



Fonte: TRC Leiden.

Logo, a presença do vestuário como parte da cultura e do desenvolvimento de povos e sociedades é símbolo incontestável de sua importância. Observa-se, por isso, que este potencial também reflete no âmbito da moda, por ter nele sua principal expressão. Para Svendsen (2010, p. 55), “de fato, não existe nada que possa ser chamado de corpo completamente ‘nu’, pois o corpo nu estará sempre ‘vestido’ em razão de suas definições sociais. E quanto mais significado é atribuído ao vestuário, mais significado terá sua ausência visível”.

3.2 A moda e a arte

Considerar que moda pode ser arte e arte, moda, é um parecer um tanto quanto hipotético. Não há uma legitimação desse fato, embora possa se estabelecer, no mínimo, uma aproximação entre essas duas áreas. A associação da moda como um fazer artístico tem sua origem em Charles Frederick Worth, quando marca, com a chamada Alta Costura, o fim da era tradicional e uniforme da moda. Ao propor mudanças inéditas tanto no vestuário, em relação às formas, tecidos e o processo de criação, quanto na comercialização da moda, introduzindo a exposição em modelos, Worth eleva o status do simples costureiro à “gênio” artístico moderno (Lipovetsky, 2009, p.92).

A Alta Costura segue, até os dias atuais, como um segmento específico da moda que se caracteriza pelo esmero do fazer artesanal excepcional – uma única peça pode levar centenas de horas e dezenas de mãos –, modelos exclusivos e sob medida, que não se restringem, em nível algum, a qualquer responsabilidade comercial (fig. 6). É um ambiente de criatividade e experimentação livres e, se em algum momento a moda é arte, é seguro afirmar que é nela que isso se manifesta mais livremente. Apresentada por um número restrito de grifes globalmente, legitimadas pela *Fédération de la Haute Couture et de la Mode*¹ (FHCM), a Alta Costura mantém a particularidade da moda daquilo que é exclusivo e elitizado, em que a pessoa que compra, cujo número também é limitado, não é vista como cliente, mas colecionadora.

A seu lado, tem-se o *prêt-à-porter*² que surgiu como um caminho de produção mais democrático e acessível, mas sem perder a essência da criação com informação de moda e tendência, desejando “fundir a indústria e a moda” (Lipovetsky, 2009, p.126). O desejo desenfreado pelo novo e a aceleração da cadeia produtiva ainda criaram outros segmentos informais da moda. O *fast*³ e *fake fashion*⁴ são caracterizados pela produção em maior escala, frutos do desdobramento da busca constante pelo novo e o desenvolvimento industrial e tecnológico (D’Almeida, 2008, p.82). A ideia de uma arte aqui se expressa, principalmente,

¹ Tradução: Federação da Alta Costura e da Moda.

² Prêt-à-porter: Pronto para vestir (tradução literal)

³ Fast fashion: “Fast-fashion, traduzido como moda rápida, é o termo utilizado por marcas que possuem uma política de produção rápida e contínua de suas peças, trocando as coleções semanalmente, ou até diariamente, levando ao consumidor as últimas tendências da moda em tempo recorde e com preços acessíveis.” (Revista REVIDE, 2010)

⁴ Fake fashion: “Indústria da cópia, que abre mão da assinatura de design dos grandes criadores, copiando rapidamente o que estes propõem como tendências a cada estação e que são colocadas à disposição em vastíssima escala de consumo de cópias.” (D’Almeida, 2008, p.82)

por uma perspectiva embasada nas mudanças fugazes da era moderna, como o capitalismo, suas influências e funções, e a indústria de massa.

Figura 6 – Vestido em ateliê de Alta Costura da grife Dior, 2012.



Fonte: The New York Times Style Magazine.

Sob o ponto de vista de Paul Valéry (apud Benjamin, 2012, p.10), as profundas transformações ligadas à modernidade viabilizaram “inovações tão colossais, que alteram o conjunto das técnicas artísticas, acabam por influenciar a própria invenção e talvez terminem por modificar da forma mais extraordinária o próprio conceito de arte”. Para Adorno e Horkheimer

A intensificação da exploração econômica da obra de arte, a expansão das fronteiras do mercado, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e a ampliação da presença da cultura industrializada no cotidiano dos indivíduos provocou a refuncionalização da obra de arte, transferindo-a para o âmbito do consumo. (apud Araújo, 2010, p. 128)

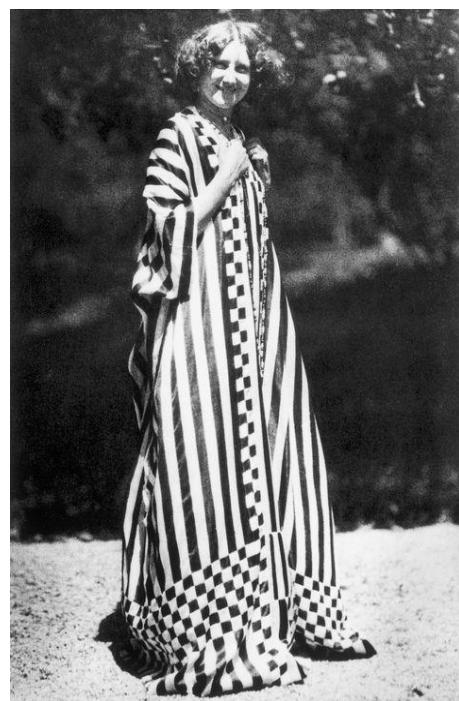
O conceito de transformação da arte em um produto suscita a questão se há, hoje, uma democratização ou banalização da mesma. Pode-se afirmar que, de modo geral, a presença da cultura industrializada possibilitou à imagem de arte um poder de alcance mais abrangente. No Brasil, por exemplo, museus e galerias são, ainda, locais que, em sua maioria das vezes, são vinculados à população de maior poder aquisitivo e nível educacional.

Nesse contexto, pode-se supor que arte e moda, na contemporaneidade, estão ambos inseridos como elementos passíveis de serem consumidos, acessíveis por meio da industrialização

ampla. Além desse ponto, tem-se, na moda, o caráter criativo-onírico e criador de desejo, que dialoga com a aura que se tem da arte, como uma área também criativa, técnica, única e intocável. Para Buck-Morss (apud Gavino, 2018, p. 82), “com a produção material e a tecnologia, o homem consegue dar ao objeto a expressão da imaginação utópica, criando uma imagem de desejo personificada em mercadoria”. Nas sociedades modernas, o consumo do produto estético se torna essencial para a afirmação identitária dos indivíduos (Lipovetsky; Serroy, 2015, p.31).

Nas últimas décadas, é possível notar o aparecimento crescente da moda vista sob o âmbito artístico e vice-versa. A versatilidade dessas duas áreas consegue ser traduzida pelos diversos meios em que a manifestação desse encontro pode tomar forma, seja pela colaboração do estilista com o artista, como Schiaparelli e Dalí, anteriormente mencionados; com o artista intervindo diretamente no vestuário, como os vestidos de Klimt (Fig. 7); o estilista se inspirando no trabalho de algum artista ou até mesmo atuando como o próprio, como fez Jum Nakao em “A Costura do Invisível”⁵, em sua coleção para o SPFW de 2004 (Fig. 8).

Figura 7 – Emilie Flöge, musa de Klimt, em vestido “Reforma”, em 1905.



Fonte: Harper's Bazaar.

Figura 8 – Modelo rasgando vestido de papel em desfile de Jum Nakao no SPFW, 2004.

⁵ Disponível em: <[A Costura do Invisível - Desfile](#)>.



Fonte: Nas Entrelinhas.

3.3 A moda e o design

Os termos *fashion designer* ou designer de moda são comumente utilizados quando se quer referir-se ao estilista de moda. Principalmente no Brasil, onde o design tem uma forte influência modernista que o aproxima da ciência e da técnica, essa associação da moda ao campo do design estabelece uma relação com a concepção do design de produto, sob um raciocínio voltado para a produção industrial (Christo, 2006, p.2). Para Maldonado

O desenho industrial (ou design) é uma atividade projetual que consiste em determinar as propriedades formais dos objetos produzidos industrialmente. Por propriedades formais não se entende apenas as características exteriores, senão, sobretudo, as relações funcionais e estruturais que fazem com que um produto tenha uma unidade coerente do ponto de vista, tanto do produtor, como do consumidor. (apud Christo, 2006, p.5)

À vista disso, perante o design, vê-se a moda por uma perspectiva voltada à prática de sua reproduzibilidade técnica, que tem na preocupação com os conceitos de função e usabilidade ao pensar na modelagem e nos materiais, na busca por suprimir as necessidades do consumidor e no planejamento de uma logística produtiva em escala, uma visão totalmente objetiva da concepção do produto. Logicamente, tem, com a Revolução Industrial, a sua ascensão como campo do saber e profissionalização.

Ao buscar-se, porém, as origens do conceito, percebe-se que o design não está totalmente livre de uma influência da arte e de suas características. O artista desempenhava o papel do designer, ao desenhar mobiliários e outros artefatos, antes da existência sequer do termo e,

segundo Christo (2006, p. 6), “essa divisão entre o que conhecemos como arte pura e arte aplicada só vai se concretizar a partir do surgimento das manufaturas e do desenvolvimento das ciências no século XV”.

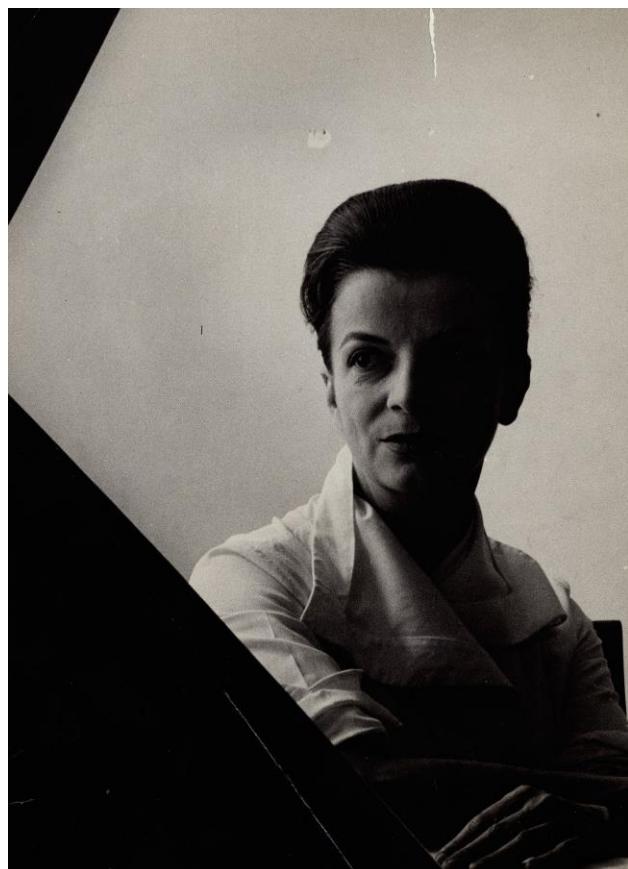
Não obstante, para Denis (apud Christo, 2006, p. 7), o objeto de design, independente se pensado para valorizar aspectos técnicos e funcionais, também usufrui de particularidades subjetivas, retratadas pela relação distinta que terá com cada usuário, que tem os seus próprios desejos e expectativas; e pela volatilidade de significados que pode vir a possuir a depender do contexto, do espaço e do tempo. Um exemplo disso seriam os “Ready-made” de Duchamp que, ao apropriar-se de objetos industriais e elevá-los à categoria de obra-de-arte, alterou completamente seus conceitos originais.

Entende-se, então, que o campo do design não é completamente destituído de implicações expressivas e simbólicas. As questões relacionadas aos valores industriais e mercadológicos coexistem com atributos comuns ao campo da arte. Logo, a moda, ao relacionar-se com ambos, também se encontra sob a influência desses valores na construção de seus próprios signos.

4 A ARTISTA LYGIA CLARK

Lygia Pimentel Lins, nascida em Belo Horizonte em 1920, foi uma artista de grande importância dentro do contexto cultural nacional dos anos 50 até o seu falecimento, em 1988. Sob o pseudônimo de Lygia Clark, é um dos principais nomes da arte contemporânea brasileira. Iniciou os estudos na pintura em 1947, tendo Robert Burle Marx como mentor. Com o paisagista, Clark teve seu primeiro contato com um trabalho onde a organicidade dos materiais e a preocupação com um estímulo ao sentido do espectador eram instigados, experiência que reflete em seus trabalhos posteriores (Justino, 2011, p.97).

Figura 9 – Lygia Clark.



Fonte: Wikipedia.

Em 1950, Clark mudou-se para Paris, onde permaneceu até 1952, período em que foi aluna de artistas como Fernand Léger, Isaac Dobrinsky e Aspard Szènes. Ao retornar ao Brasil, estabeleceu-se no Rio de Janeiro, onde se vinculou ao Grupo Frente que, ao lado do Grupo Ruptura de São Paulo, estabeleceu o início do movimento construtivo no Brasil. Entre 1953 e 1956, ao lado de nomes como Hélio Oiticica e Lygia Pape, Clark participou da transição da

arte moderna para a arte contemporânea, onde se deixou a arte figurativa e nacionalista e deu-se passagem para o abstracionismo geométrico, a partir do que se denominaria concretismo brasileiro.

Enquanto no exterior o Construtivismo foi uma resposta à rápida industrialização e o boom econômico de países em desenvolvimento, que apresentou a arte sob uma perspectiva mais objetiva e utilitária, em consonância com a realidade que era vivida; a arte concreta que se desenvolveu no Brasil teve uma preocupação única da pura visualidade e da objetividade formal (Milliet, 1992). A ausência do mesmo cenário no Brasil foi determinante para que ele fosse enfraquecido, como aconteceu brevemente após: em 1959, o Grupo Frente publicou o *Manifesto Neoconcreto*, cujo propósito era defender a liberdade da experimentação, o resgate da subjetividade do autor e do observador.

A série *Planos em Superfície Modulada* (1956-58) é o trabalho mais conhecido dessa fase inicial da carreira de Clark. Percebe-se, no conjunto, um estilo de pintura que incorpora influência do convívio com Burle e Léger, além de outros artistas cujo trabalho admirava, como Paul Klee e Piet Mondrian (Queiroz, 2020, p.85). Mesmo ainda atrelada ao concretismo nessa época, o trabalho de Clark já mostrava indícios de uma rejeição à relação estática e hierarquizada entre sujeito e obra (Queiroz, 2020, p.86). Nos *Planos* de Lygia, a linha projeta-se para além dos limites da moldura, do suporte em que está inserido, ampliando a extensão do seu alcance. Usada como elemento transformador do plano bidimensional para o tridimensional, rompendo o plano e entrando no espaço, contesta, assim, o caráter estático e a contemplação passiva da arte. Segundo Rolnik

No plano, são várias as descobertas da artista que revitalizam a geometria e revelam sua processualidade, entre elas, a “linha orgânica” e a “quebra da moldura”. Com a primeira descoberta, a linha liberta-se de sua suposta condição inanimada para recuperar sua vitalidade e transformar o espaço. Com a segunda, dissolve-se a zona neutra que representa a moldura, que, ao separar o quadro do resto do mundo, cumpre uma função amortecedora do poder disruptivo da arte, como assinala Gullar. (1999, p.10)

Seguindo com a intenção de explorar possibilidades dentro do espaço-temporal, Clark propõe a participação ativa do observador na série *Bichos* (1965). Composta por várias esculturas de metal dobráveis e manipuláveis, os Bichos rompem com a natureza estática da obra de arte, criando uma relação com cada indivíduo que os manuseia. A obra se faz a partir de cada uma dessas interações. Essa coparticipação do outro na obra mais tarde implicaria na negação do

conceito de autoria do artista, que passa a ser somente o “propositor” da obra, no pensamento de Clark. Segundo Clark

Somos os propositores: somos o molde, a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos, estamos a vossa disposição. Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o futuro mas o agora. (apud Milliet, 1992, p.156)

A concepção dos *Bichos*, segundo a própria artista, é um desdobramento de sua obra *Casulos* (1959), como se a vida criada dentro dessa película protetora tivesse saído e virado *Bicho*, da parede para ocupar o espaço-ambiente. O rompimento da organização formal da arte, da característica de contemplação estética e passiva, resultante das múltiplas possibilidades que o potencial mutável de suas experiências permite, são o marco do trabalho de Clark (Queiroz, 2020, p.87).

A próxima etapa de sua externalização do plano será com os *Trepantes* (1963-1965), “obras-moles” que ocupam diversos espaços, feitos de diversos tipos de matéria. A ocupação do espaço pela arte traz e aproxima à vida, ao sujeito. Logo, o processo de experimentação sensorial será crescente dentro de sua trajetória. *Caminhando* (1964) marca a passagem definitiva da arte para a não-arte, que se define com a subversão do conceito tradicional da pesquisa plástica, do fazer ortodoxo da arte, e dá lugar à exploração das sensações corpóreas, o objeto como extensão do próprio corpo. Segundo Milliet (1992, p.92), “é da dialética entre o indivíduo e a obra que nascem os significados, e é no corpo como aparato de percepção e significação que essas relações são reveladas”.

Sob essa perspectiva, a partir da década de 60, suas propostas, tanto individuais quanto em grupo, buscam resgatar a criatividade da improvisação e a extroversão do desejo a partir da experiência, através de exercícios de sensibilização e reconhecimento do corpo. Para Brown (1972, p.84 apud Milliet 1992, p.109), “se o papel da arte é desfazer repressões e se a civilização é fundamentalmente repressiva, nesse sentido é subversiva”.

O homem encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si. Depois incorporei o objeto, mas fazendo-o desaparecer. Entretanto, é o homem que assegura seu próprio erotismo. Ele torna-se o objeto de sua própria sensação. (CLARK, 1980, p. 34)

Da experimentação com objetos Lygia gradualmente se desfaz da necessidade do material e submete o sentido de suas propostas na interação humana. Após se redescobrir individualmente, o sujeito é convidado a se encontrar no outro. Apresentada durante a Bienal de Veneza de 1968, a instalação *A Casa é o Corpo* (1968) assinala essa transição do objeto material ao conceito, criada para ser penetrada pelo visitante como “abrigo poético” (Milliet, 1992, p.111). Nessa proposição, o indivíduo reativa as memórias e sensações do seu período intrauterino até o parto, vivenciando um novo nascimento.

No início dos anos 70, Clark passa a lecionar na Sorbonne e se instala na França pelos próximos anos, usando da oportunidade para fugir da situação política crítica do país e desenvolver seus experimentos sob um novo contexto. Neste período, desenvolveu com seus alunos trabalhos que aprofundaram ainda mais o conceito de “corpo coletivo”, como *Baba Antropofágica* (1973) e *Rede de Elásticos* (1974).

Tudo começou a partir de um sonho que passou a me perseguir o tempo inteiro. Eu sonhava que abria a boca e tirava sem cessar de dentro dela uma substância, e na medida em que isso ia acontecendo eu sentia que ia perdendo a minha própria substância interna e isso me angustiava muito, principalmente porque não parava de perdê-la. Um dia, depois de ter feito as máscaras sensoriais, me lembrei de construir uma máscara que possuísse uma carretilha que fizesse a baba ser engolida. Foi realizada em seguida o que se chamou Baba Antropofágica, onde as pessoas passavam a ter carreéis dentro da boca para expulsar e introjetar a baba. (CLARK apud Milliet, 1992, p. 139)

Proposições carregadas de significados profundos dão espaço afloram os aspectos psíquico-analíticos de suas experiências e dão caminho ao desenvolvimento da última “fase” de seu trabalho: a arte-terapia. Segundo Milliet (1992, p. 165), “a técnica terapêutica desenvolvida por Clark consiste, em síntese, em fazer viver, num contexto regressivo, o que ficou registrado na ‘memória do corpo’”. A partir do uso de materiais ordinários, como sacos plásticos, isopor, etc., Clark busca na exploração dos sentidos chegar a fundo na consciência e promover a libertação do sujeito dele mesmo.

5 DESENVOLVIMENTO DA COLEÇÃO DE MODA

Este trabalho iniciou-se a partir de um levantamento bibliográfico a respeito da artista Lygia Clark e os contextos em que se deu seu desenvolvimento artístico, que incluíram a leitura dos autores: Maria Milliet (1992), Suely Rolnik (1999), Maria Justino (2011), Eduardo Almeida (2016) e Christina Queiroz (2020). O estudo dos materiais levantados foi indispensável para que o percurso, obras e experiências da artista, minhas referências para a criação da coleção, pudessem ser interpretados.

Durante a leitura sobre a artista, algumas obras foram selecionadas como referência visual devido à importância que tiveram em sua carreira. Essas foram escolhidas de modo a abranger todas as “fases” da arte de Clark, desde seu primeiro contato com o movimento neoconcreto às suas experiências extrassensoriais, a saber: *Planos em superfície modulada* (1956-58), *Bichos* (1960-64), *Caminhando* (1964), *Trepantes* (1963-1965), *A Casa é o Corpo* (1968), *Baba Antropofágica* (1973), *Rede de Elásticos* (1974) e os *Objetos Relacionais* (1976-1988).

A coleção é composta por um total de 12 looks, em que foram executados um total de quatro (4) completos, totalizando 8 peças. Diante do levantamento das referências, o estudo e análise do conjunto de obras guiaram o processo de criação durante o processo de desenho, painéis de inspiração e cores, assim como na escolha dos materiais e técnicas aplicadas. Dentro da estrutura da coleção, foram divididas em três famílias de acordo com suas características.

A definição dos insumos para confecção da coleção foi feita após pesquisa em lojas de tecidos locais e online, a ver as cores, o cimento e a gramatura, a viabilidade econômica. Destaca-se aqui o processo de modelagem que foi misto, em que parte da modelagem foi feita tradicionalmente no papel seguindo a tabela padrão de medidas nacionais enquanto outra, utilizando a técnica de *moulage*. Outro ponto importante a ressaltar é o trabalho de design de superfície, onde foram aplicadas técnicas de bordado, texturização e manipulação do tecido.

Todos os processos do trabalho foram registrados em um caderno de processos, onde estão arquivadas etapas como brainstorms; painéis de referências imagéticas com registros diversos (pessoais, web, livros, revistas, etc.); estudos de cores, formas e modelagens; amostra e registro de materiais usados; anotações sobre testes de pilotos e materiais; assim como esboços e peças finalizadas com seus respectivos desenhos técnicos. Contém, também, notas

da pesquisa teórica que nortearam o processo de desenvolvimento no decorrer de seu andamento. Ao final, o caderno de processos possui todo o trajeto de desenvolvimento da coleção, detalhamentos acerca dos processos de construção e produção, desenhos finais e técnicos, além de conclusões sobre os resultados obtidos tanto à pesquisa quanto à finalização e será enviado em anexo a este trabalho.

5.1 Inspirações: as obras de Lygia Clark

Para o desenvolvimento da coleção, escolheu-se, dentro do trabalho artístico de Lygia, algumas obras-experiências que foram significativas em seu trajeto. O estudo e análise dos trabalhos escolhidos foram primordiais para que o processo criativo pudesse se estruturar, compondo os painéis de inspiração, concepção dos croquis e escolha de cartela de cores e insumos.

5.1.1 Planos em superfície modulada (1956-58)

“Planos em superfície modulada” (1956-1958) é uma série de quadros do período em que Clark ativamente participou do movimento neoconcreto no país. São obras de estética geométrica onde a artista trabalha a questão visual e da óptica, utilizando-se de elementos contrastantes, que acabam criando um efeito positivo e negativo na imagem. Mais do que isso, em seus *Planos*, Lygia contesta a lógica tradicional estática da obra ao propor a quebra da moldura, a limitação da arte ao seu espaço dado, e, ao quebrar esse conceito, inicia a transição de sua arte para a ocupação no espaço real, aproximando-se de quem a observa.

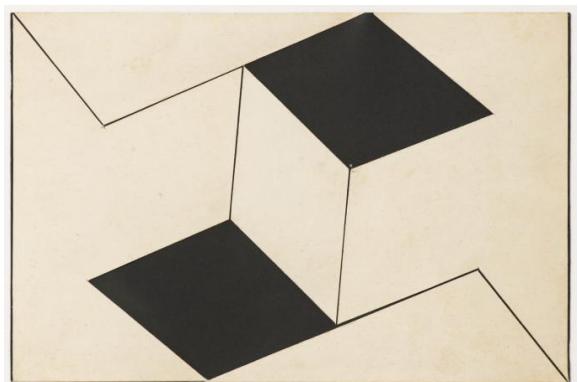
Ao utilizar materiais de natureza industrial na composição dessa série (madeira, tinta industrial, etc.), a artista faz uma tentativa de aproximar ambos os campos, destituindo-se da ideia de uma elitização da arte e singularização da obra.

Figura 10 – Planos em superfície modulada,
1957.



Fonte: MOMA.

Figura 11 – Planos em superfície modulada,
1957.



Fonte: ALISON JACQUES GALLERY.

5.1.2 Bichos (1960-1964)

Um de seus trabalhos mais conhecidos, os *Bichos* são uma série de placas de metal articuladas que, fundamentalmente, são compostas por múltiplos planos. Não há forma correta ou ideal, os *Bichos* são estruturas orgânicas que dependem da manipulação do espectador para se tornarem reais.

Percebe-se nos *Bichos* a passagem definitiva da imobilidade, da bidimensionalidade sobre a parede, para a ocupação do espaço real. Com eles, Clark brinca com os conceitos de arte e escultura tradicionais, tirando-os da concepção comum em que a obra de arte deve ser contemplativa e intocável. Por meio das dobradiças nas junções das placas, a artista fornece àquele que irá manuseá-las um leque de possibilidades finito, mas que não nega a imprevisibilidade do ato e do resultado.

Figura 12 – Arquitetura Fantástica Monumental nº 1, 2003.



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

Figura 13 – Máquina, 1962.



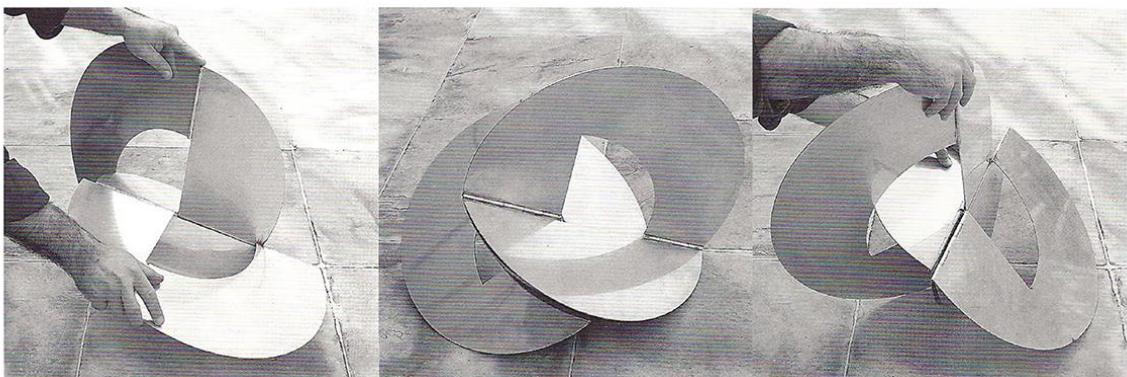
Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

Figura 14 – Instalação dos Bichos na exposição *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*.



Fonte: MOMA, 2014.

Figura 15 – Projeto para um Planeta, 1963.



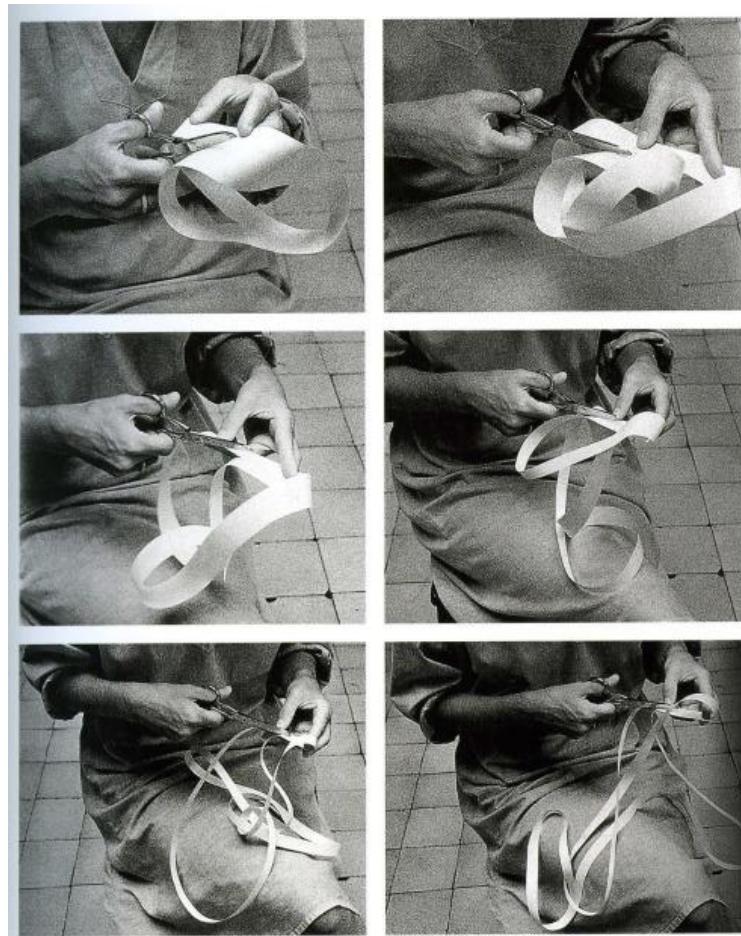
Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

5.1.3 Caminhando (1964)

Caminhando é uma obra que passa a existir com o ato e cessa com o seu fim. Pode-se afirmar que marca a transição definitiva da arte contemplativa para a que exige o receptor para que possa nascer. Se nos *Bichos* o espectador tinha o poder de manipulação para conceber as mais diversas formas, neles ele ainda estava restrito aos encaixes matemáticos das dobras de cada placa, formulados por Clark. Em *Caminhando*, o ato é totalmente inerente a ela. Lygia somente o propõe. A ação consiste em cortar, longitudinalmente, uma fita de Möbius, em toda a sua extensão, até o esgotamento da fita. A obra é o ato de explorar as possibilidades que tal gesto pode resultar.

Uma fita de Möbius pode ser definida como uma fita contínua obtida pela colagem das duas extremidades, torcendo uma das pontas na outra. É uma experiência que pode ser facilmente reproduzida com o mínimo de material: uma fita de papel, cola e tesoura. A forma como essa proposição de Clark consegue se aproximar do espectador, tanto por meio do ato quanto pela acessibilidade do fazer, não restrito a um ambiente ou a uma situação, é transformadora.

Figura 16 – Caminhando, 1964.



Fonte: Arte e Cultura.

5.1.4 Trepantes (1963-1965)

Os *Trepantes* compõem uma série de esculturas em formato de espiral que podem ocupar os mais diversos espaços, sem um suporte fixo único. Feitos de metal, madeira, cobre, borracha – aqui, se transformam nas “obras-moles” da artista –, exploram a organicidade e a necessidade do apoio do outro (nesse caso literal) para existir em alguma forma. Os *Trepantes* têm uma estrutura determinada, mas não possuem uma forma definida. De certo modo, são objetos que também têm o poder de se tornarem outros sem deixarem de ser o que são, como os *Bichos*.

É interessante observar o uso de um material metal rígido como o alumínio, mesmo que de certa forma maleável, em uma proposição onde se vê curvas, espaços vazados e ângulos diversos, quase como se alterando a característica substancial da matéria. E ao mesmo tempo existir outra forma, criada sob o mesmo pretexto, feita em borracha, fluída e flexível. A contraposição das qualidades dos materiais faz um jogo de valores que quebra de um jeito bem curioso as limitações pressupostas da matéria.

Figura 17 – Trepante em borracha, 1964.



Fonte: Casa Vogue, 2013.

Figura 18 – Trepante em metal, 1965.



Fonte: Harper's Bazaar, 2014.

5.1.5 A Casa é o Corpo (1968)

Em “A Casa é o Corpo”, pode-se dizer que Clark já está em sua fase da “não-arte”, em que pretende uma aproximação com a consciência individual e coletiva, evidenciando a sua abordagem à arte integrada à vida e às experiências reais. Aqui, busca reativar uma memória que assumidamente o indivíduo não possui, mas que faz parte do início do processo de seu existir: a reprodução.

Figura 19 – Instalação *A Casa é o Corpo*, 1968.



Fonte: MOMA, 2014.

Há um vídeo⁶, do Itaú Cultural (2012), que mostra como é passar por essa experiência. A estrutura da instalação é dividida por estágios: a penetração, a ovulação, a germinação e a expulsão. Em cada uma, sensações e sentidos são estimulados como se o indivíduo estivesse passando por todo esse processo novamente, só que com pessoas já formadas e inseridas no mundo. Pode-se pensar como um segundo nascimento, uma transformação do eu anterior e posterior ao “parto”.

5.1.6 Baba Antropofágica (1973)

A proposta de integrar o espectador toma, em *Baba Antropofágica*, um caminho mais subversivo. Em referência ao movimento Antropofágico dos anos 20, aqui se tem apropriação,

⁶ Disponível em: <[A Casa é o Corpo, 1968/2012](#)>.

perda e dissociação. No ato, várias pessoas põem pequenos rolos de linhas em suas bocas e puxam, sobre alguém deitado, os fios. Essa ação de “babar” sobre o outro resulta, então, numa troca, na absorção coletiva, em que ao mesmo tempo em que um se perde no outro, se ganha o outro em si também.

Clark evolui a sua ousadia em testar os campos sensoriais e psíquicos, criando uma independência crescente da ortodoxia. Mais do que literalmente cruzar fluidos em um receptor, propicia o entrelaçamento e a fundição de indivíduos dessemelhantes em um, usando o simbolismo da linha como conector.

Figura 20 – *Baba Antropofágica* na exposição *Lygia Clark: The Abandonment of Art*, 1948–1988.



Fonte: MOMA, 2014.

5.1.7 Rede de Elásticos (1974)

Em *Rede de Elásticos*, Lygia continua a incorporar o espectador dentro da sua obra, aprofundando ainda mais a relação criada entre um e outro. Nesta ação, as pessoas são convidadas, em grupo, a criarem uma rede através da amarração de elásticos soltos e entrar nela. O grupo é ambos “autor” e participante da obra. Sob a rede, eles se conectam pela “prisão” provocada por ela e se tornam um corpo coletivo ao, movimentarem-se, gerarem um movimento uníssono, no sentido de simultaneamente, do objeto que os une (a rede).

Figura 21 – Proposição *Rede de Elásticos*, 1974.



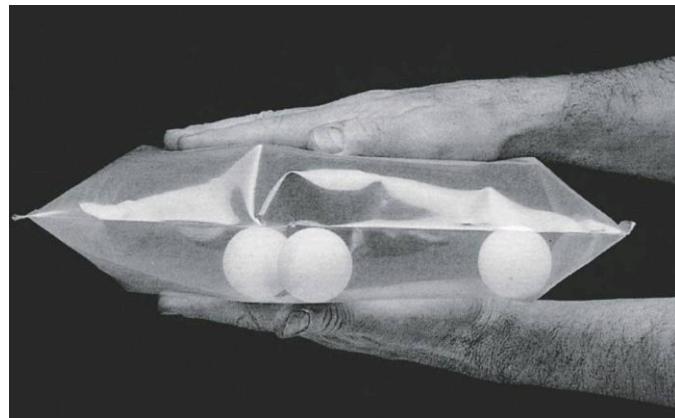
Fonte: MOMA.

5.1.8 Objetos Relacionais (1976-1988)

Os *Objetos Relacionais* são objetos que Lygia usou em sessões terapêuticas particulares em seu próprio apartamento. São as experimentações finais de sua trajetória artística e são denominadas, comumente, como “arte-terapia”. Pode-se considerar estes Objetos quase como aleatoriamente escolhidos, pois “o objeto relacional não tem especificidade em si. Como seu próprio nome indica, é na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que ele se define.” (Clark, 1980 apud Milliet, p. 161, 1992)

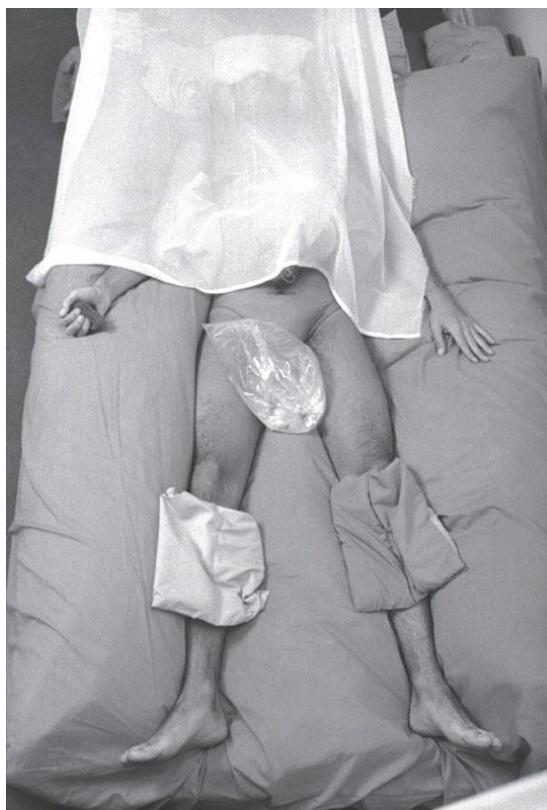
Sacos cheios de ar, conchas, pesos, bolinhas de isopor, água, entre outros elementos, foram criados por Clark e usados nessas sessões, que também dava a liberdade para a outra pessoa trazer os materiais que queria que fossem usados nas sessões. É uma experiência que explora as conexões que se criam a partir dos sentidos, que ficam guardados na memória, seja intelectual ou corporal, e tem o objetivo simples de reconexão com o próprio eu, de propiciar um tipo de “cura” e redescoberta.

Figura 22 – Ping Pong, 1966.



Fonte: Associação Cultural Lygia Clark.

Figura 23 – Objetos Relacionais em uso sobre “paciente”, 1976-88.



Fonte: Bitforms Gallery.

5.2 Pesquisa de tendências

De acordo com o SENAC, “tendência de moda é o que se usa e se consome em determinado momento. São peças de roupa, acessórios, calçados, além de cores, formatos e materiais

presentes no gosto de determinado público em uma estação do ano ou época específica". A pesquisa de tendências dentro de uma coleção de moda busca levantar, a partir da observação do comportamento do consumidor e do consenso entre fabricantes, mídias e demais possíveis influenciadores, um conjunto de elementos que guiarão a criação de produtos e lançamentos.

Figura 24 – Painel de tendências.



Fonte: Autoria própria.

5.3 Croquis desenvolvidos

Para a coleção foram desenvolvidos 12 looks para compor a coleção, mantendo-se em mente, durante o processo, a ideia central de trabalhar o elemento da assimetria x simetria e da forma orgânica, pensando-se no equilíbrio e harmonia dos shapes e na possibilidade da exploração de diferentes tipos de caimentos dos tecidos escolhidos.

Durante a etapa de produção, porém, algumas mudanças aconteceram no decorrer dos processos de modelagem e confecção, principalmente nos looks que foram pilotados antes da etapa final deste trabalho (ver tópico 5.9.1 e 5.9.2). As alterações ocorreram de forma intuitiva e são parte natural do processo criativo.

Figura 25 – Painel de croquis desenvolvidos.



Fonte: Autoria própria.

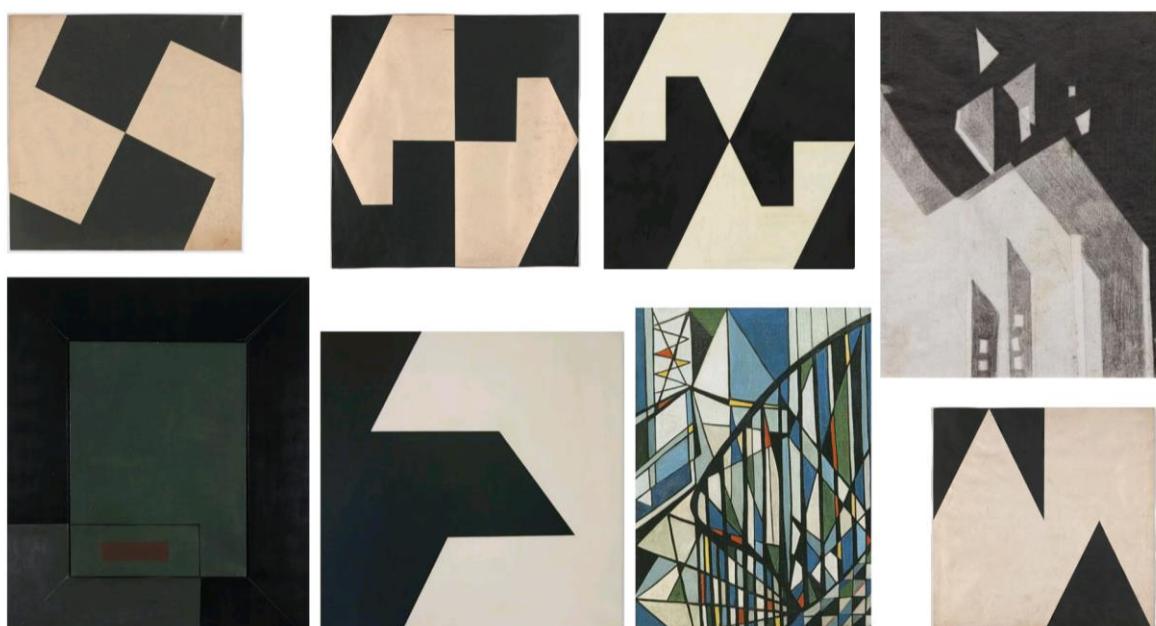
5.4 Famílias

Em uma coleção de moda, as famílias são o modo de organização dos looks, que se baseiam em estilos, cortes, silhuetas e cores. Para esta coleção, apesar do número menor de looks, a divisão em três famílias distintas segue a divisão dos quadros de inspiração, assim como reflete na divisão de “fases” da trajetória artística de Lygia.

5.4.1 PLANO

A primeira família da coleção, intitulada “Plano”, foi inspirada pelos trabalhos iniciais de Lygia, quando ainda estava no movimento neoconcreto. É composta por quatro looks, que abordam a linha, a ilusão e a estética geométrica, trazendo o jogo entre simetria e assimetria. Essas características estão presentes nos shapes das peças e no design de superfície aplicado por meio de bordado e estampa.

Figura 26 – Painel de referências para a família I da coleção.



Fonte: Compilação do autor⁷.

⁷ Compilação feita a partir de imagens coletadas no site Pinterest. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/huixcn/lygia-clark/>>

Figura 27 – Croquis da família *Planos*.



Fonte: Autoria própria.

5.4.2 BICHO

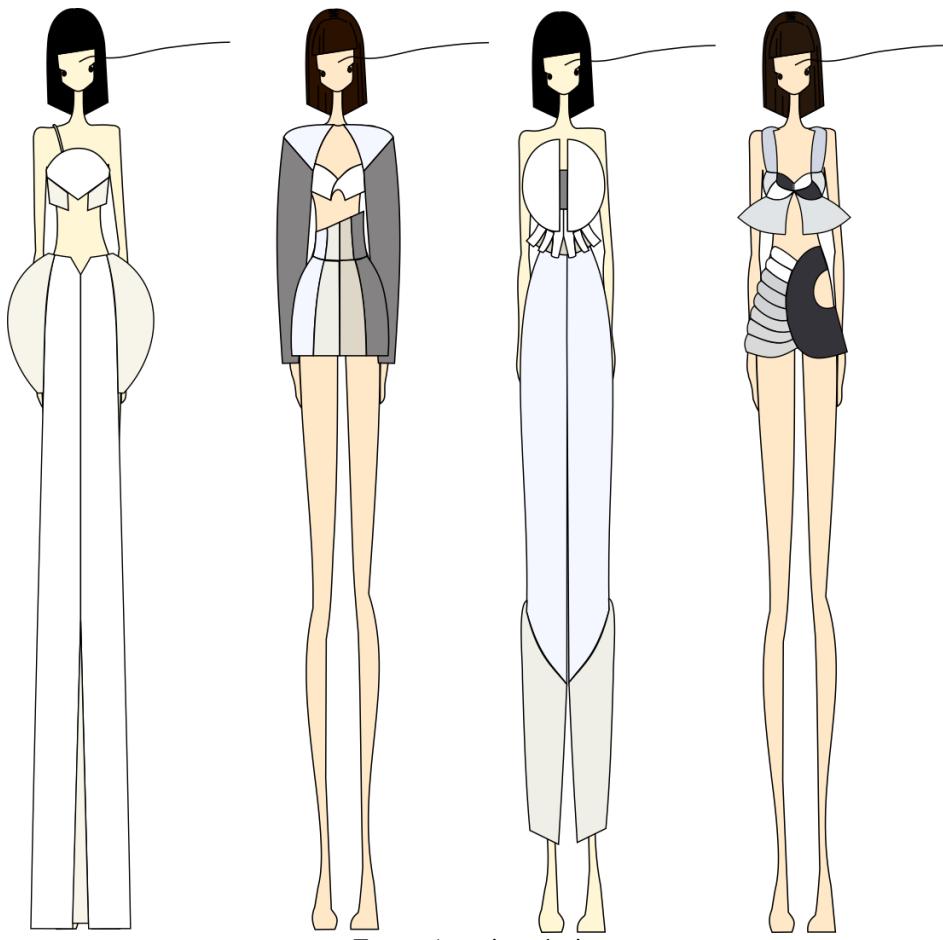
A segunda família, “Bicho”, é composta por quatro looks cuja referência é a própria série “Bichos” (1960-64) de Clark. A criação foi guiada pela intenção de ressignificar as formas orgânicas e ao mesmo tempo rígidas que se veem nas esculturas. O contraste entre a estrutura sólida do material e a capacidade de mutação do mesmo serviram de inspiração estética-visual, traduzida pelos shapes e detalhes presentes em cada look.

Figura 28 – Painel de referências para a família II da coleção.



Fonte: Compilação do autor⁸.

Figura 29 – Croquis da família *Bicho*.



Fonte: Autoria própria.

⁸ Compilação feita a partir de imagens coletadas no site Pinterest. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/huixcn/lygia-clark/>>

5.4.3 ATO

A terceira família, “Ato”, é composta por quatro looks que tiveram como inspiração as primeiras obras de Lygia que propuseram o ato, a participação do espectador, transformado na própria obra; além dos últimos trabalhos de sua trajetória, definidos como arte-terapia. Nessa família, foram explorados shapes mais orgânicos e riqueza de texturas e intervenções sobre o tecido, de forma a estimular principalmente a visão e o tato.

Figura 30 – Painel de referências I para a família III da coleção.



Fonte: Compilação do autor⁹.

⁹ Compilação feita a partir de imagens coletadas no site Pinterest. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/huixcn/lygia-clark/>>

Figura 31 – Painel de referências II para a família III da coleção.



Fonte: Compilação do autor¹⁰.

Figura 32 – Croquis da família Ato.



Fonte: Autoria própria.

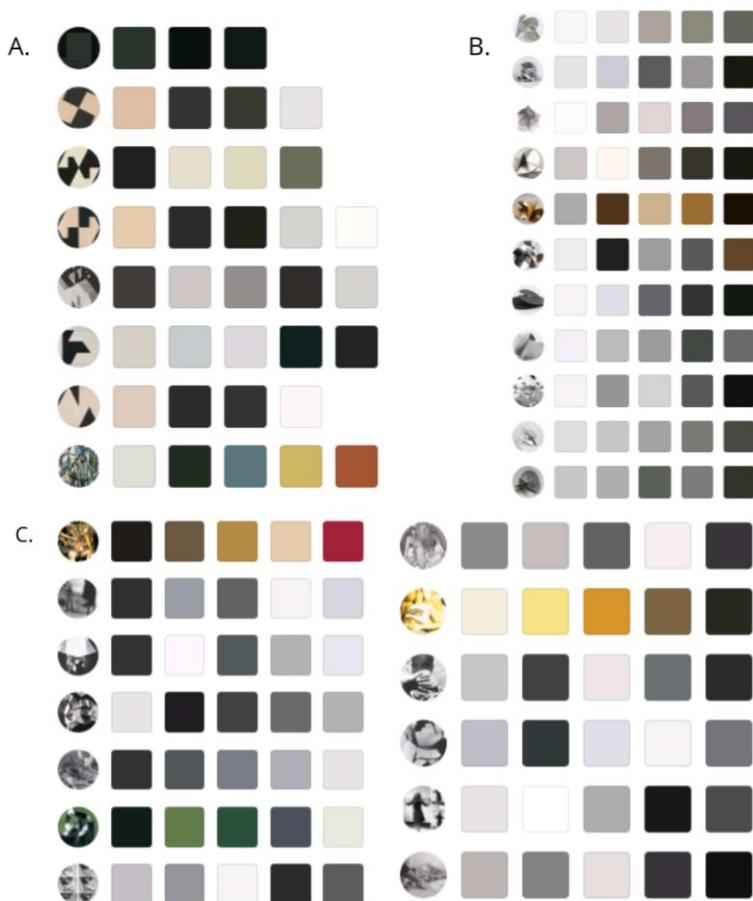
¹⁰ Compilação feita a partir de imagens coletadas no site Pinterest. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/huixcn/lygia-clark/>>

5.5 Cartela de cores

Para o desenvolvimento da cartela de cores, foram usadas como base de escolha as imagens presentes nos painéis de inspiração de cada família da coleção. Com o auxílio da ferramenta conta-gotas (presente nos softwares de edição, é responsável por colher a cor indicada dentro de uma imagem), foram coletadas amostras de cores contidas dentro de cada painel, formando pequenos grupos de paletas. A partir desses grupos, foram escolhidos os tons definitivos por afinidade particular, considerando coesão estética e harmônica.

Essa forma de seleção foi optada por incluir cores que não são predominantes ou que não conseguem ser percebidas claramente na seleção, resultando em mais possibilidades de combinações. Como é possível observar na figura 32, cada família da coleção apresentou paletas distintas, mas com similaridades, como a predominância dos tons cinzentos e terrosos.

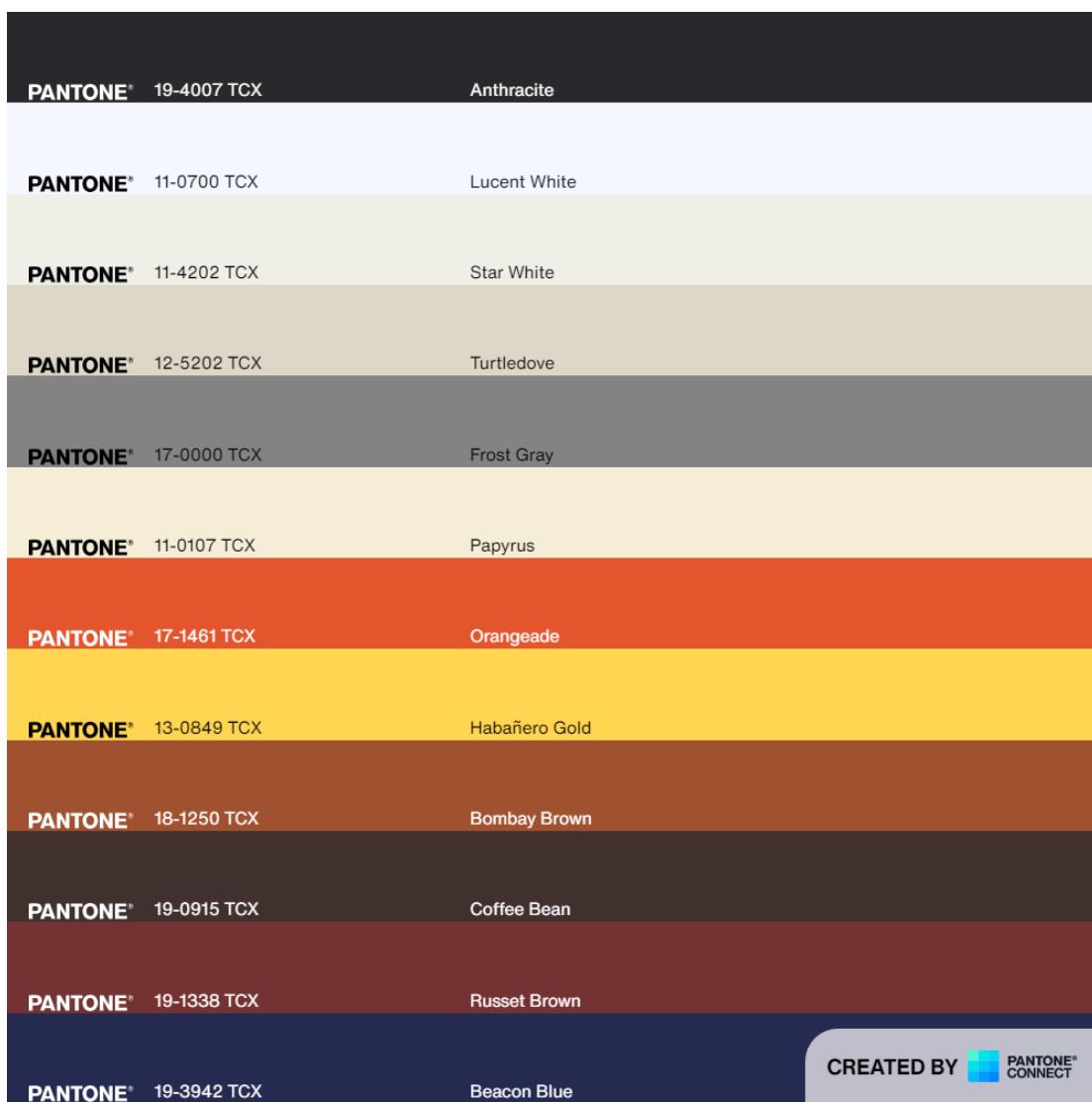
Figura 33 – Grupos de amostras de cores coletadas dos painéis de inspiração: Família I (A); Família II (B); Família III (C).



Fonte: Autoria própria.

De cada grupo de paletas, foram escolhidas amostras para compor a cartela e, após algumas experimentações, doze cores principais foram definidas para nortear a seleção dos tecidos e dos aviamentos (fig. 33). Dentre as cores, encontram-se tons de cinza e branco, bege claro, laranja, amarelo, caramelo, marrom, borgonha e azul meia-noite, além de preto. A confecção dos looks e a compra dos materiais seguiu cartela de cores pertencentes/semelhantes a cada família.

Figura 34 – Painel de cores da coleção.



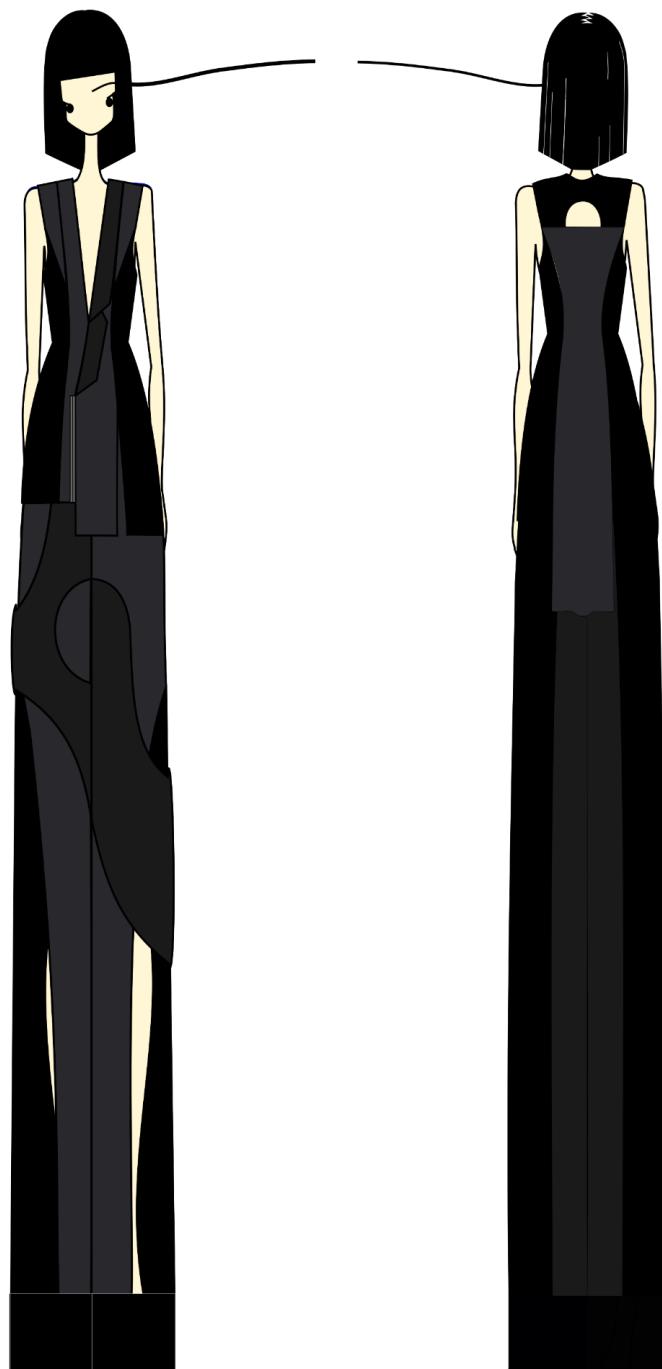
Fonte: PANTONE.

5.6 Croquis escolhidos

Dentre os 12 trajes que compõem a coleção, quatro foram escolhidos para serem confeccionados, totalizando 8 peças individuais, sendo o primeiro pertencente à família *Plano*, o segundo à família *Bicho* e os dois últimos, à família *Ato*.

5.6.1 Croqui confeccionado 1

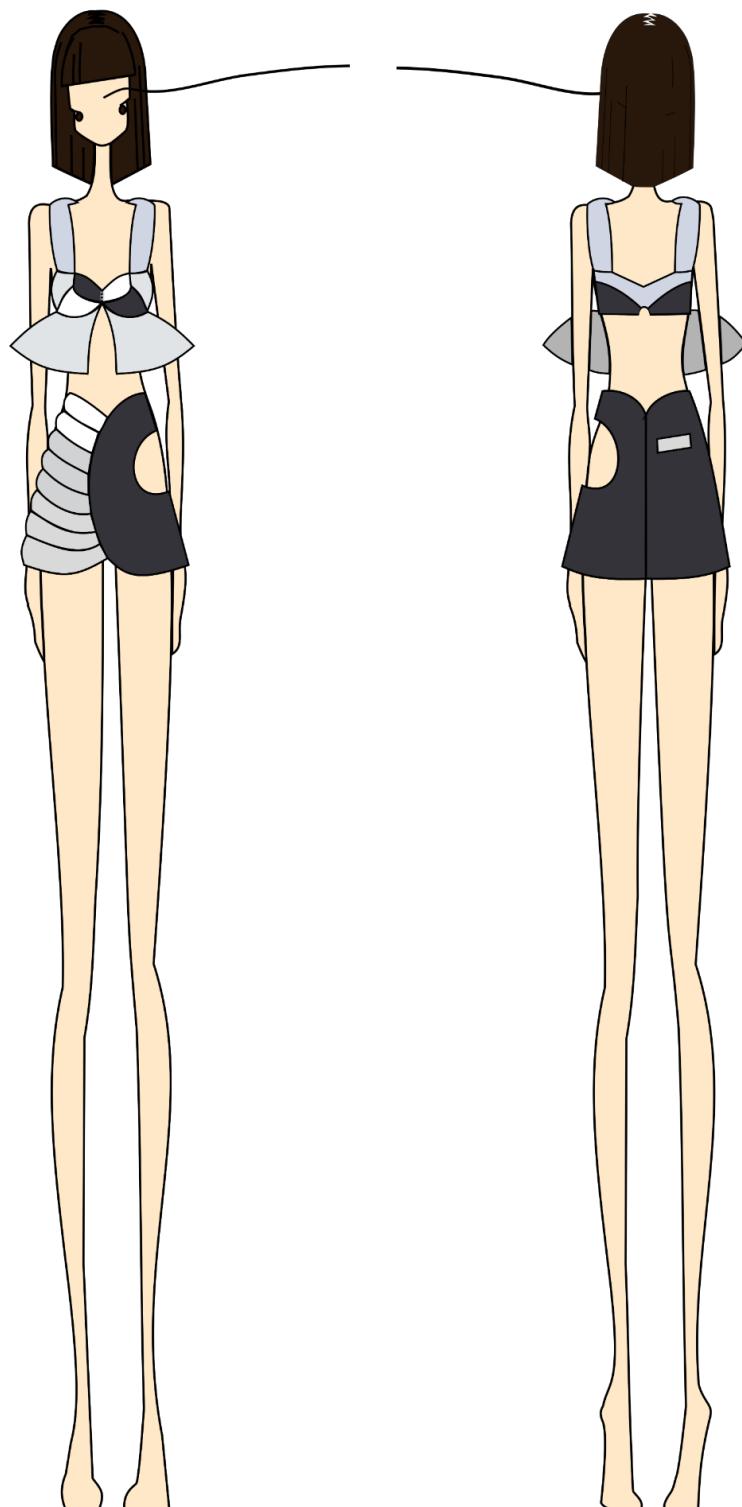
Figura 35 – Croqui confeccionado 1.



Fonte: Autoria própria.

5.6.2 Croqui confeccionado 2

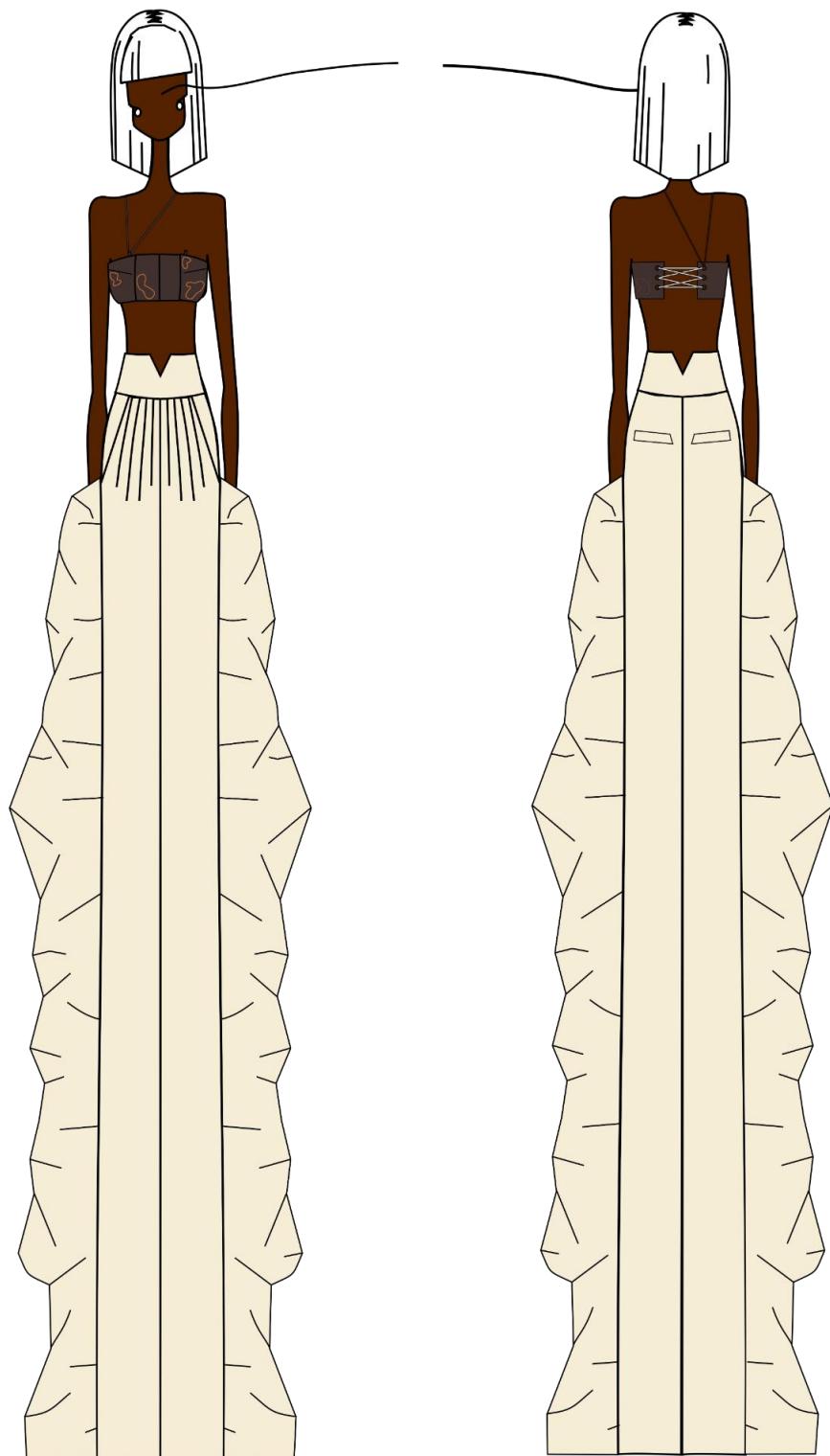
Figura 36 – Croqui confeccionado 2.



Fonte: Autoria própria.

5.6.3 Croqui confeccionado 3

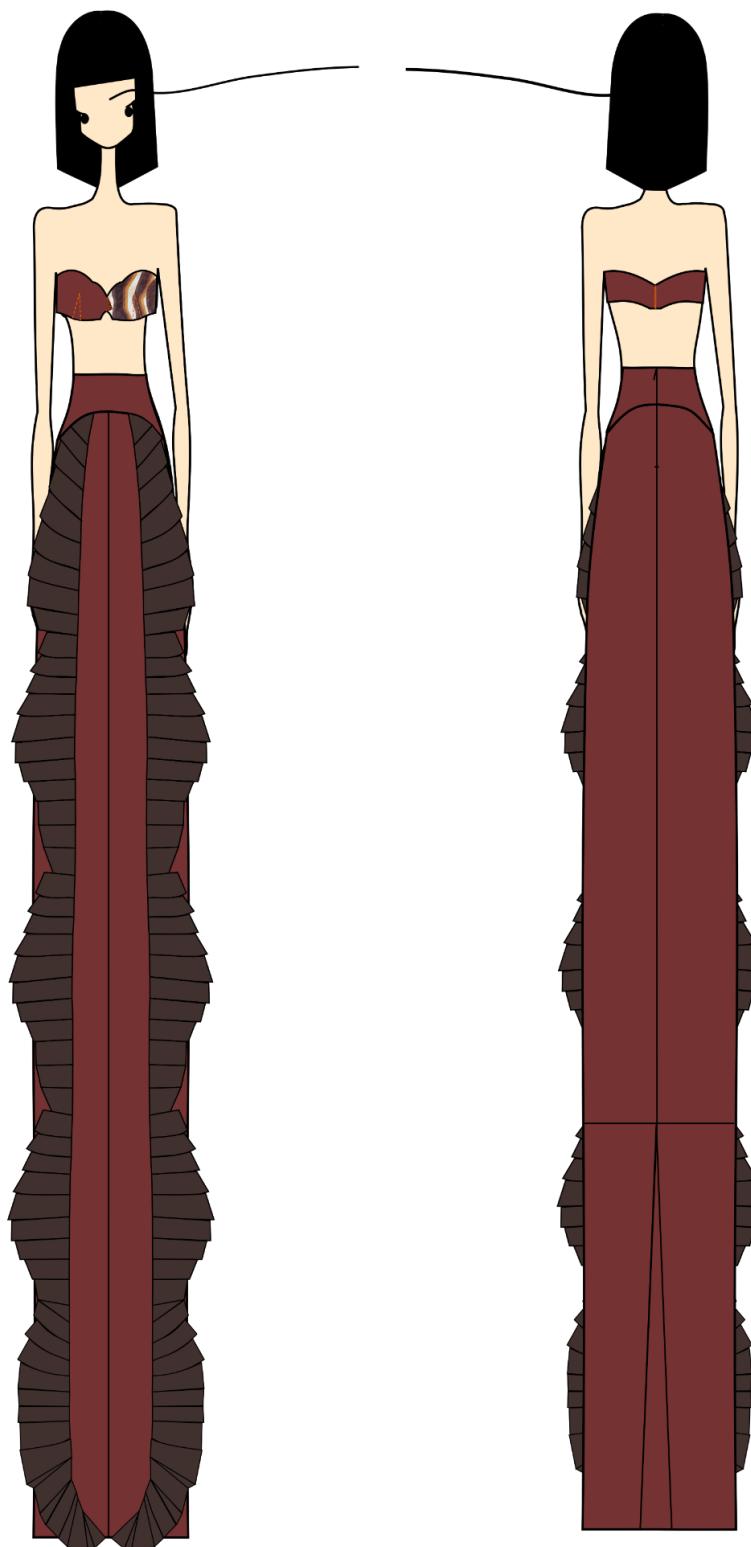
Figura 37 – Croqui confeccionado 3.



Fonte: Autoria própria.

5.6.4 Croqui confeccionado 4

Figura 38 – Croqui confeccionado 4.

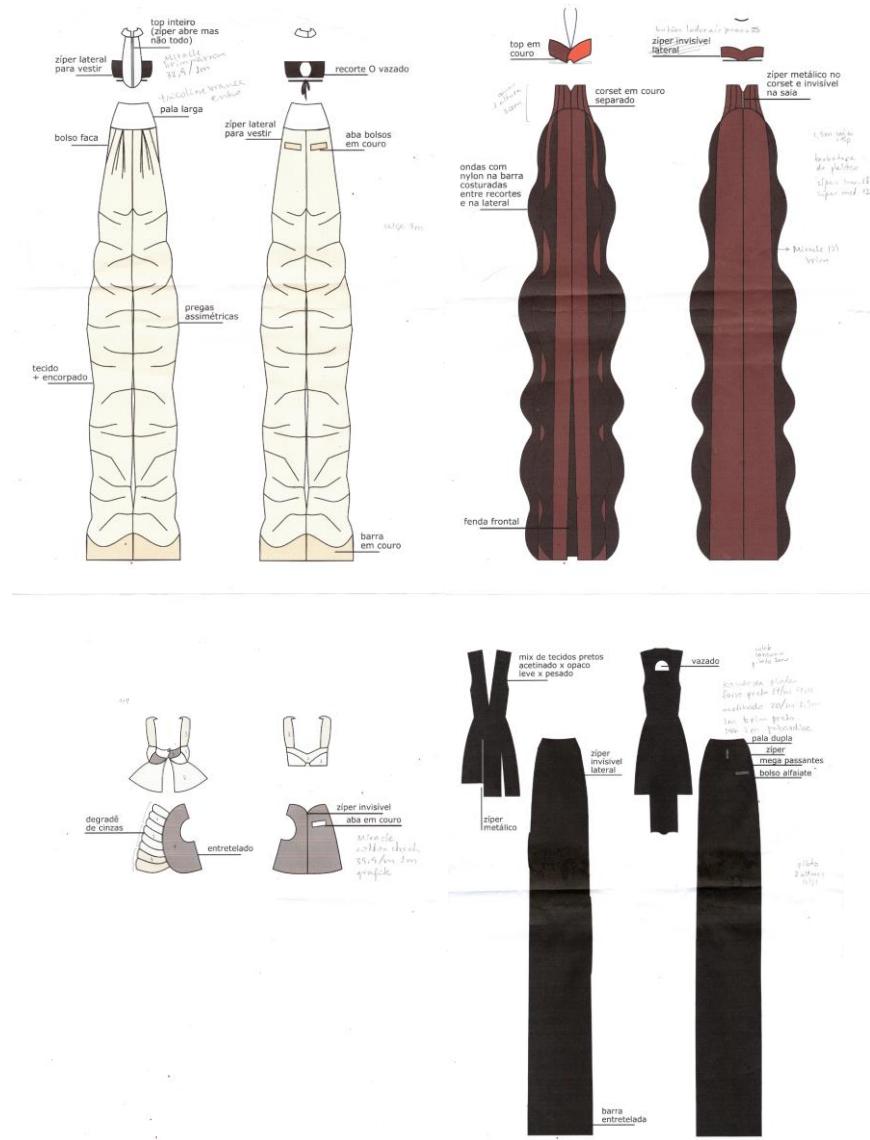


Fonte: Autoria própria.

5.7 Materiais e aviamentos

Na elaboração dos croquis, os desenhos foram desenvolvidos já com a pretensão de utilizar tecidos de gramaturas contrastantes, explorando a dualidade do cimento pesado e leve na composição dos looks. Após a pesquisa de materiais feita em lojas locais e a definição da cartela de tecidos, foram escolhidos os seguintes: couro natural, brim, tricoline, crepe, gabardine, prada e veludo pavia (decoração). Antes da compra, foram feitos testes de cores – a cartela já havia sido definida – sobre os croquis para orientar o processo. A escolha dos tecidos, no entanto, foi realizada na hora da visitação às lojas, observando as opções disponíveis semelhantes às cores designadas.

Figura 39 – Planejamento de cores da coleção.



Fonte: Autoria própria.

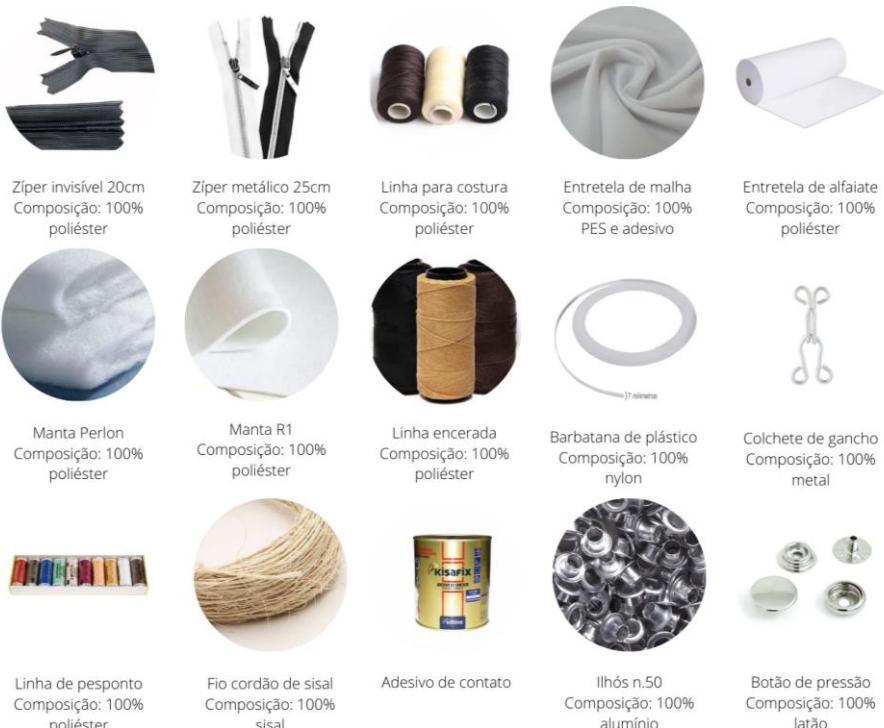
Figura 40 – Painel de tecidos da coleção.



Fonte: Autoria própria.

Segundo Treptow (2013, p. 122), “os aviamentos são os materiais utilizados para a confecção de uma roupa além do tecido base”. Quanto à cartela de aviamentos, ela foi elaborada durante a concepção dos croquis, pois, apesar do processo ser criativo, ele necessita sempre estar alinhado à funcionalidade do vestir da peça.

Figura 41 – Painel de aviamentos da coleção.



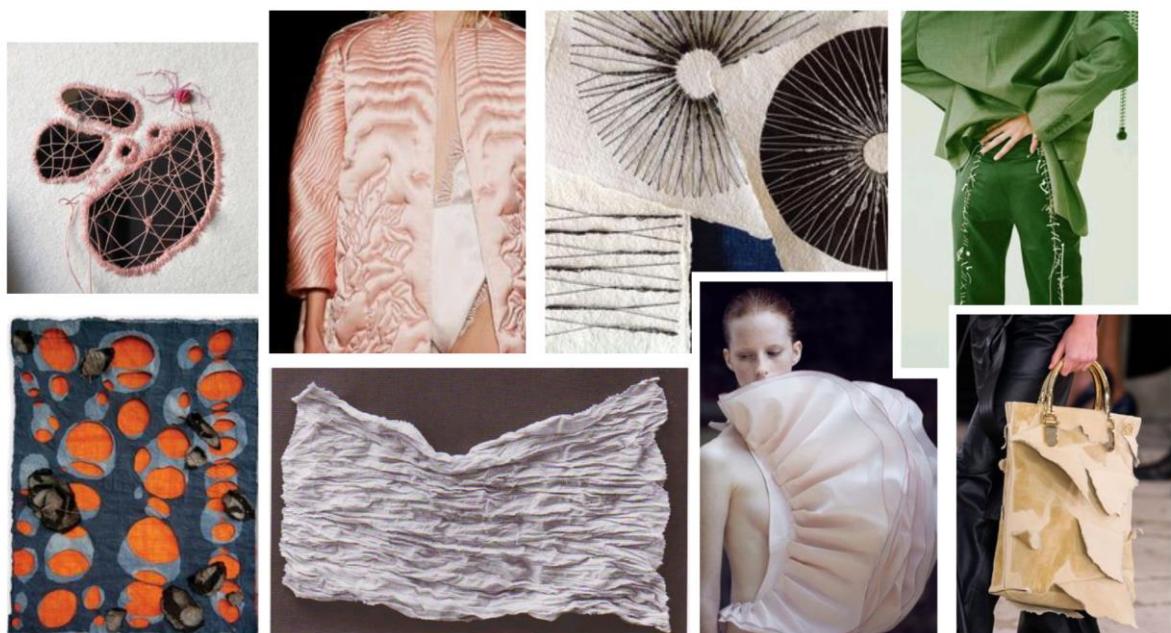
Fonte: Autoria própria.

5.8 Design de superfície

Por meio do design de superfície, agrega-se ao produto elementos de comunicação visual-estética que adicionam ainda mais significado à composição. Nesta coleção, patchworks e sobreposições de materiais e bordados são os tipos de intervenções propostas. Além desses, o livro “The art of manipulating fabric”¹¹, de Colette Wolff, foi usado para estudo e busca de outras referências a partir da manipulação do próprio tecido.

Na coleção ao todo, propõe-se esses tipos de trabalho pois no momento tanto de estudo sobre a artista e suas obras quanto no processo de desenho, são elementos que permitem a experimentação com volumes, curvas, sobreposições e shapes diversos que saem do corpo assim como suas obras saíram do lugar estático de contemplação para a ocupação do ambiente.

Figura 42 – Painel de inspirações de superfície.



Fonte: Autoria própria.

Os looks confeccionados apresentam as seguintes formas de trabalho: texturização com efeito “amarrotado”, cuja inspiração foi retirada do livro de Wolff (1996), e o bordado orgânico com diferentes tipos de linha (fig. 43). Outros testes de possíveis intervenções foram feitos, mas não entraram nas peças produzidas (fig. 44).

¹¹ WOLFF, Colette. **The art of manipulating fabric**. Interweave. 1996.

Figura 43 – Intervenções no tecido das peças confeccionadas.



Fonte: Autoria própria.

Figura 44 – Testes de possíveis intervenções de superfície descartados.



Fonte: Autoria própria.

O tecido escolhido para a texturização foi o brim, por sua composição ser 100% algodão. Molhado, o tecido foi amarrado por elásticos para que secasse amassado e, após seco, colou-se entretela de malha para segurar o “enrugado” no lugar. O bordado com linha, por sua vez, foi feito a partir de recortes orgânicos no tecido e bordado à mão com linha dupla, tendo dois estilos: o bordado somente na borda do recorte e o que entrelaça as linhas no meio vazio.

5.9 Peças confeccionadas

O método de modelagem principal utilizado na confecção dos looks escolhidos foi a plana, onde se utilizou a tabela de medidas disponibilizada no livro “Técnicas de modelagem feminina: construção de bases e volumes”¹², de Ana Laura Berg, assim como o modo de construção das bases. A técnica de moulage foi usada principalmente na confecção dos dois últimos looks (aqueles que não foram apresentados na banca intermediária). Na pilotagem, foi utilizado o tecido americano cru por ser um tecido plano mais estruturado que favorece experimentações.

5.9.1 Look 1

O primeiro look pertence à primeira família da coleção, “PLANO”. Esse look tem como inspiração a série *Planos em superfície modulada* (1956-58). Composta por duas peças, um colete alongado e uma calça, ambas exploram a assimetria, onde aproveitou-se a questão do uso de tecidos de características opostas – fosco vs. acetinado, armado vs. fluido, etc.

Como mencionado anteriormente, após a pilotagem as peças sofreram algumas alterações decorrentes do andamento do processo, onde outros caminhos apareceram e fizeram mais sentido. Alguns detalhes como o fechamento por zíper metálico do colete, o recorte vazado na pala das costas da peça, o recorte traseiro presente na calça, entre outros, são algumas das modificações do croqui original (fig. 46). Internamente, o recorte meia frente do colete recebeu um reforço de entretela de alfaiate que foi alinhavada e presa à costura à mão, assim como a barra da calça.

À exceção desses detalhes, o processo de confecção em si permaneceu o mesmo, sendo ambas as peças forradas e com acabamento invisível. Nessa etapa, foi essencial a atenção quanto ao encontro dos recortes, o casamento do forro e aos pontos à mão para o fechamento das peças (fig. 47).

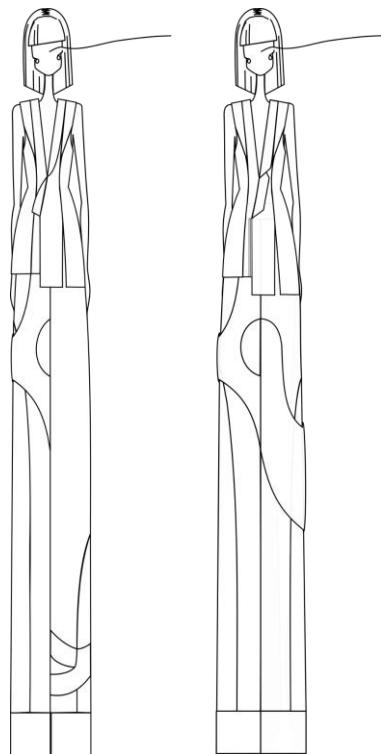
¹² BERG, Ana Laura Marchi. **Técnicas de modelagem feminina:** construção de bases e volumes. São Paulo: Editora SENAC São Paulo. 2017.

Figura 45 – Peças-piloto do look 1 finalizadas.



Fonte: Autoria própria.

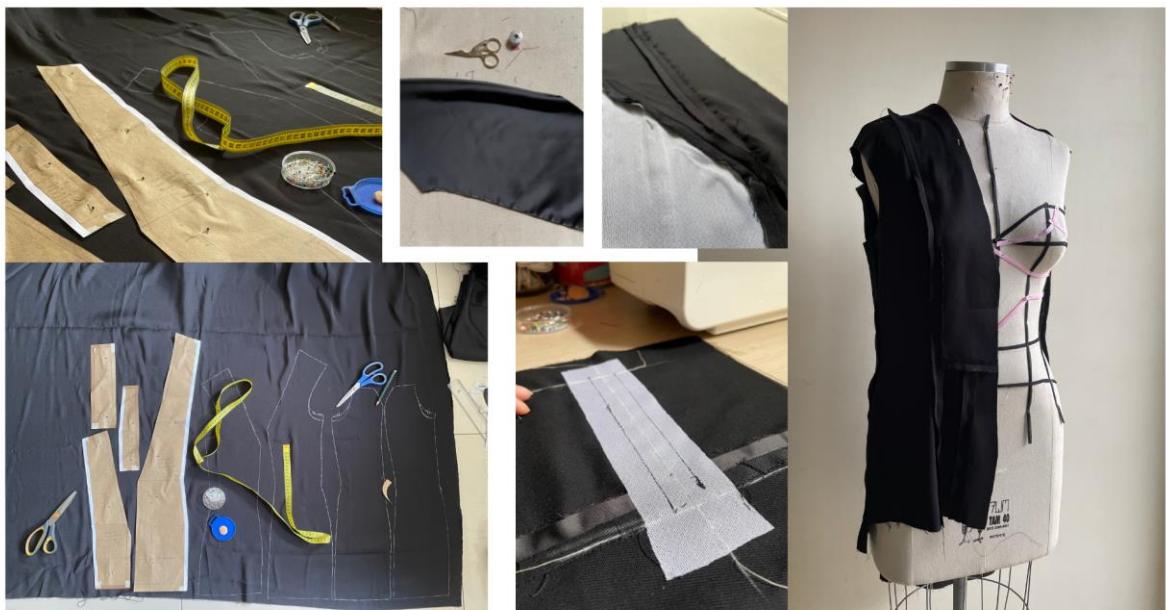
Figura 46 – Croqui original x Croqui final do look 1.



Fonte: Autoria própria.

Nas peças finais, foram utilizados os seguintes tecidos: brim, gabardine e dois tipos de crepe (um sendo o forro). A escolha da cartela monocromática destaca as características opostas dos tecidos (pesado x leve, acetinado x fosco, texturizado x liso) e o contraste existente entre os mesmos.

Figura 47 – Processo de construção das peças finais do look 1.



Fonte: Autoria própria.

Figura 48 – Detalhes e acabamentos das peças finais do look 1.



Fonte: Autoria própria.

Figura 49 – Peças do look 1 finalizadas.



Fonte: Autoria própria.

5.9.2 Look 2

O segundo look pertence à segunda família da coleção, “BICHO”. Composto por um top e uma saia curta, quis explorar a questão do volume e do relevo, que foi possível por meio da utilização de manta acrílica como enchimento. Ambas as peças são forradas e parte do acabamento se deu à mão, por ponto invisível, devido ao volume que se mostrou impraticável de ser fechado na máquina de costura doméstica.

No desenvolvimento das peças-piloto, a elaboração da meia frente afofada da saia foi uma das etapas mais desafiadoras desse look, pensando no caimento e acabamento da peça. Em seu processo (fig. 50), foi utilizado uma base em Nylon 600 – um tecido 100% poliéster muito utilizado no forro e estrutura de malas, bolsas e afins – para estrutura, onde foi alinhavada a manta acrílica de modo a criar o efeito proposto e que posteriormente foi coberta com o tecido externo, o americano cru. Na confecção da peça final, tirou-se um pouco do volume do enchimento, tornando-o mais proporcional, e mais estreito, deixando a estética mais delicada. A base utilizada também foi trocada, utilizando-se a manta acrílica R1 sob uma fina camada de manta acrílica perlon (fig. 51).

Figura 50 – Desenvolvimento experimental de meia frente da saia no processo de pilotagem.



Fonte: Autoria própria.

Figura 51 – Desenvolvimento experimental de meia frente da saia no processo de confecção final.



Fonte: Autoria própria.

O segundo ponto desafiador foi o desenvolvimento da “anca” do top, onde inicialmente foi utilizado um pedaço de EVA para estruturação. No decorrer da pilotagem, percebeu-se que não era o material mais adequado para isso, devido à sua espessura. Em um segundo teste, foi utilizado um pedaço de Nylon 600 dublado em um dos lados com manta acrílica que mostrou um melhor resultado e foi a aplicação definida para a peça na pilotagem (fig. 53).

Figura 52 – Prova do conjunto durante o desenvolvimento (A, B); Preparação de *moulage* sobre o top (C).



A

B

C

Fonte: Autoria própria.

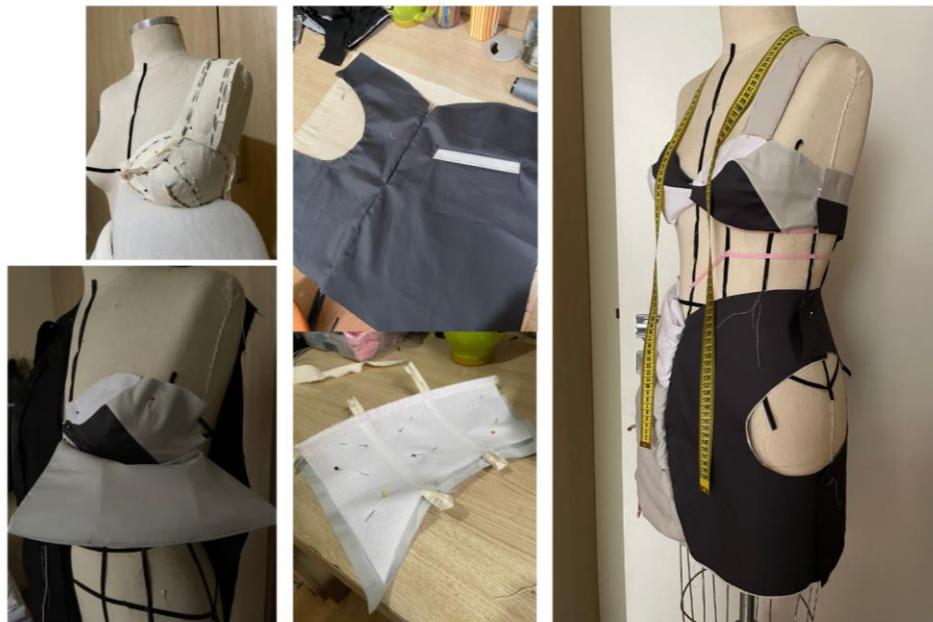
Figura 53 – Peças-piloto do look 2 finalizadas.



Fonte: Autoria própria.

Entretanto, o material ainda não se mostrou o mais adequado para alcançar a proposta do croqui. Logo, um terceiro teste foi feito usando entretela de alfaiate estruturada com barbatanas de plástico que resultou em um cimento melhor, sendo usado na confecção da peça final. O top, assim como outras peças da coleção, sofreu pequenas modificações durante o processo, sendo: o meio fechado por colchete-gancho e o fechamento da peça na lateral.

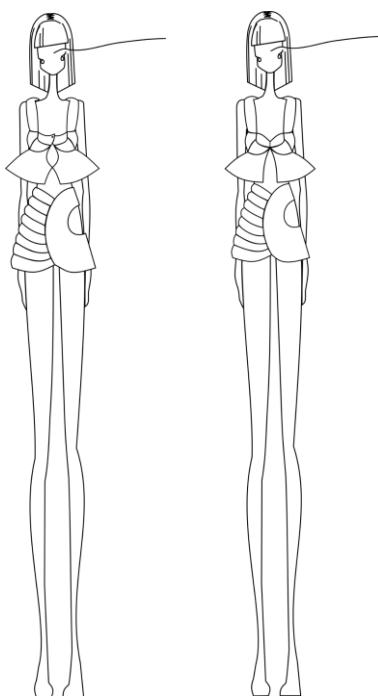
Figura 54 – Processo de construção das peças finais do look 2.



Fonte: Autoria própria.

Assim como o look 1, o look 2 também sofreu algumas alterações durante o processo de produção, a ver na figura 55 o croqui original e o confeccionado. Os tecidos utilizados nas peças foram: brim, tricoline e o cotton stretch.

Figura 55 – Croqui original x Croqui final do look 2.



Fonte: Autoria própria.

Figura 56 – Detalhes e acabamentos das peças do look 2.



Fonte: Autoria própria.

Figura 57 – Peças do look 2 finalizadas.



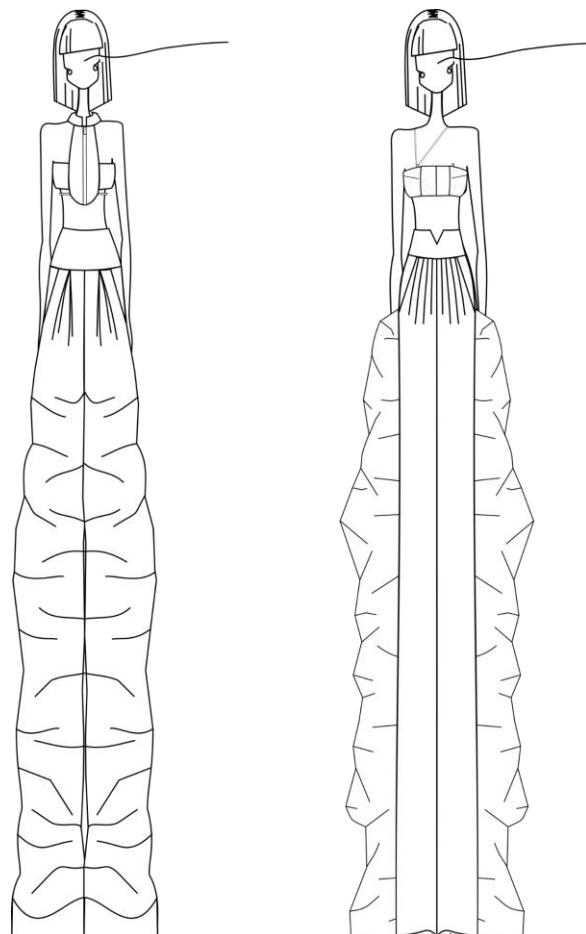
Fonte: Autoria própria.

5.9.3 Look 3

O terceiro look confeccionado pertence à família III, composto por um top e uma calça. Neste, propôs-se explorar a inversão de sentido com volumes amplos e caiamento estruturado da calça ao top bem ajustado e com recortes vazados que trazem a visão do interior e evocam um certo valor de delicadeza e organicidade pelo bordado em linha à mão.

A modelagem foi feita a partir da técnica de moulage diretamente no manequim com o uso de americano cru. Ao longo desse processo, as peças também sofreram alterações em relação ao desenho original, como é possível observar na figura 58. Essas alterações fazem parte do processo de criação, principalmente pela escolha da moulage, que permite uma manipulação mais “livre” do tecido sobre o corpo, além da visualização da peça em si sobre o mesmo.

Figura 58 – Croqui original x Croqui final do look 3.



Fonte: Autoria própria.

Figura 59 – Registros do processo do look 3.



Fonte: Autoria própria.

As partes da modelagem foram planificadas no papel para facilitar a etapa do corte. O tecido escolhido para a confecção do top foi o brim e a calça, o veludo pavia. O veludo pavia é o único tecido não próprio para vestuário da cartela, sendo ideal para estofados. Por este motivo, ele oferece uma melhor armação e estrutura e foi escolhido para a peça.

Quanto ao acabamento, o top é inteiramente forrado no próprio tecido, com estrutura de barbatana nas costas para suporte à amarração por ilhos. O trabalho de bordado vazado e linhas soltas traz referência específica à proposição de Clark, *Baba Antropofágica*. Na calça, tem-se o cós e a barra pespontados e finalização de costura inglesa.

Figura 60 – Detalhes e acabamentos nas peças do look 3.



Fonte: Autoria própria.

Figura 61 – Peças do look 3 finalizadas.

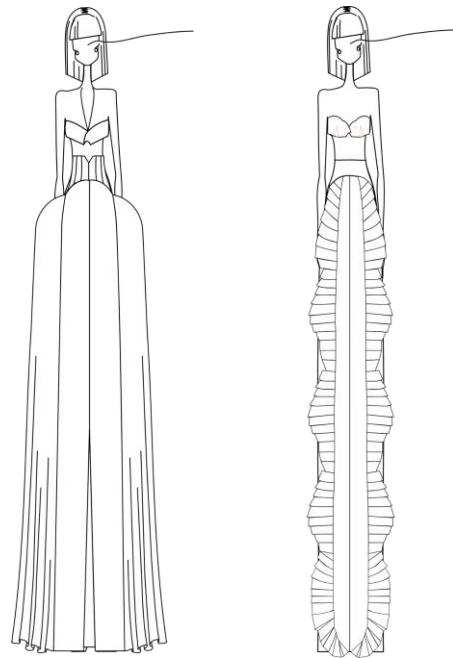


Fonte: Autoria própria.

5.9.4 Look 4

O último e quarto look confeccionado é composto por um top e uma saia reta longa com aplicação de pregas entre recortes, cujas modelagens também foram feitas utilizando a técnica de moulage. Para este, foram utilizados diferentes tipos de couro natural (liso, verniz e estampado) e os tecidos prada e brim. Assim como os demais looks confeccionados, este também sofreu alterações ao longo do processo (fig. 62).

Figura 62 – Croqui original x Croqui final do look 4.



Fonte: Autoria própria.

O top foi confeccionado em couro, onde foi unido a estrutura do material ao conceito presente no look anterior: externalizar o interno. O mix de diferentes tipos de couro simboliza a heterogeneidade do indivíduo, além de agregar o estímulo visual por seu contraste de elementos. Para a produção da peça, primeiro utilizou-se o adesivo de contato para colar as partes e, posteriormente, o garfo furador de couro para possibilitar a costura à mão utilizando linha encerada.

Figura 63 – Ferramentas utilizadas na confecção do top em couro.



Fonte: Autoria própria.

Anterior à definição do modelo da saia, foram realizados vários testes sobre o manequim de possíveis alternativas (fig.63). Pretendia-se, desde o início, utilizar alguma forma de estruturação que resultasse em formas orgânicas e armadas. Para tal, foram testados a capacidade de peso das barbatanas plásticas e do fio de nylon para pescaaria. Ambos os materiais se provaram insuficientes para atingir o resultado desejado no brim, como observa-se na figura 63.

Figura 64 – Testes de estruturação e armação (esq. à dir.): brim, americano cru, tricoline e organza.



Fonte: Autoria própria.

Por fim, decidiu-se ir por outro caminho e a solução foi explorar o cimento do próprio tecido. A partir do corte de vários retângulos, foi-se pregando o tecido manualmente, segurando-o com costura. As partes foram costuradas entre os recortes da saia e, sobre o manequim, foram sendo moldadas e presas por pontos à mão até o resultado final.

Figura 65 – Processo de construção das peças do look 4.



Fonte: Autoria própria.

Figura 66 – Peças do look 4 finalizadas.



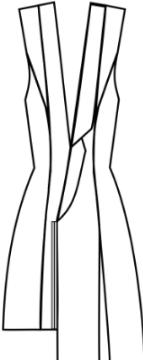
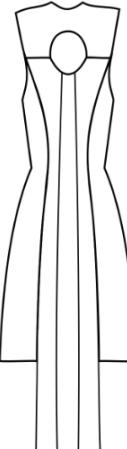
Fonte: Autoria própria.

5.10 Fichas técnicas

A ficha técnica é um recurso utilizado para auxiliar a etapa de produção e confecção das peças de um projeto. Ela é um recurso de comunicação primordial dentro do setor de desenvolvimento e produção, pois acompanha o produto nos diferentes setores de uma confecção (AUDACES, 2014).

5.10.1 Look 1

Figura 67 – Ficha técnica do colete do look 1.

FICHA TÉCNICA									
Descrição	Colete alfaiataria alongado assimétrico com prega e recorte nas costas, forrado.								
Código do produto	LOOK1-1	Coleção	TCC	Grade	PP	P	M	G	GG
Estilista	Hui Chen	Data	16/2/22						
Tecido		Fornecedor		Cores Código	R\$/Unid.	Quantidade		R\$/Peça	
Brim 100% algodão		Empório dos Tecidos		PRETO	R\$ 14,90	60cm		R\$ 8,94	
Crepe Vogue		KANTO DA MODA		PRETO	R\$ 20,00	65cm		R\$ 13,00	
Gabardine		Empório dos Tecidos		PRETO	R\$ 16,90	80cm		R\$ 13,52	
Crepe		KANTO DA MODA		PRETO	R\$ 17,00	90cm		R\$ 15,30	
		Frente	Costas						
									

Aviamentos	Código	Fornecedor	R\$/Unid.	Quantidade	R\$/Peça	Costura/Acabamento
Zíper metálico 25cm		Zip Aviamentos	R\$ 1,00	1	R\$ 1,00	(x) Reta () Casadeira
Entretela de malha		Zip Aviamentos	R\$ 10,00	80cm	R\$ 8,00	() 2 agulhas () Botoneira
Entretela alfaiate s/ cola		Zip Aviamentos	R\$ 15,00	80cm	R\$ 12,00	() 3 agulhas () Elastiqueira
Linha de costura	0011 Preto	Setta	R\$ 5,89	1	R\$ 5,89	() Overloque
Linha de pesponto	0000B	Drima	R\$ 2,89	1	R\$ 2,89	() Interloque () Galoneira () Trançadeira

Obs: Peça com acabamento forrado e bordado nas costas.

Fonte: Autoria própria.

Figura 68 – Ficha técnica da calça do look 1.

FICHA TÉCNICA													
Descrição	Calça reta com sobreposições e recortes assimétricos.												
Código do produto	LOOK1-2	Coleção	TCC	Grade	PP	P	M	G	GG				
Estilista	Hui Chen	Data	16/2/22										
Tecido		Fornecedor		Cores Código	R\$/Unid.	Quantidade		R\$/Peça					
Brim 100% algodão		Empório dos Tecidos		PRETO	R\$ 14,90	1m		R\$ 14,90					
Crepe Vogue		KANTO DA MODA		PRETO	R\$ 20,00	1m		R\$ 20,00					
Gabardine		Empório dos Tecidos		PRETO	R\$ 16,90	1m		R\$ 16,90					
Crepe forro		KANTO DA MODA		PRETO	R\$ 17,00	1,2m		R\$ 20,40					
		Frente	Costas										

Aviamentos	Código	Fornecedor	R\$/Unid.	Quantidade	R\$/Peça	Costura/Acabamento
Zíper invisível 20cm		Zip Aviamentos	R\$ 1,00	1	R\$ 1,00	(x) Reta () Casadeira
Entretela de malha		Zip Aviamentos	R\$ 10,00	1m	R\$ 10,00	() 2 agulhas () Botoneira
Ilhos n. 50		Amarinho Tia Iaia	R\$ 0,70	4	R\$ 2,80	() 3 agulhas () Elastiqueira
Linha de costura	0011 Preto	Setta	R\$ 5,89	1	R\$ 5,89	() Overloque () Interloque () Galoneira () Trançadeira
Obs:						

Fonte: Autoria própria.

5.10.2 Look 2

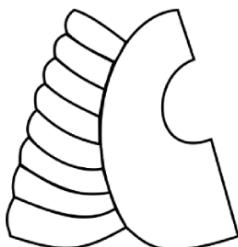
Figura 69 – Ficha técnica do top do look 2.

FICHA TÉCNICA											
Descrição	Top com recortes, aba estruturada e alças acolchoadas.										
Código do produto	LOOK2-1	Coleção	TCC	Grade	PP	P	M	G	GG		
Estilista	Hui Chen	Data	16/2/22								
Tecido		Fornecedor		Cores Código	R\$/Unid.	Quantidade		R\$/Peça			
Brim 100% algodão	Empório dos Tecidos	CINZA CL.	R\$ 14,90		50cm			R\$ 7,45			
Tricoline 100% algodão	Empório dos Tecidos	CINZA CL.	R\$ 19,90		25cm			R\$ 4,97			
Brim com elastano 2,5m largura	Empório dos Tecidos	BRANCO	R\$ 19,90		15cm			R\$ 2,98			
Cotton Stretch	Miracle Tecidos	CINZA ESC.	R\$ 39,90		10cm			R\$ 3,99			
		Frente	Costas								

Aviamentos	Código	Fornecedor	R\$/Unid.	Quantidade	R\$/Peça	Costura/Acabamento
Barbatana de plástico		Armarinho S. José	R\$ 0,49/m	1,7m	R\$ 0,83	(x) Reta () Casadeira
Entretela alfaiate s/ cola		Zip Aviamentos	R\$ 15,00	25cm	R\$ 3,75	() 2 agulhas () Botoneira
Colchete de gancho n.3		Armarinho Mosaico	R\$ 0,22	3	R\$ 0,66	() 3 agulhas () Elastiqueira
Manta acrílica Perlón		Armarinho Mosaico	R\$ 8,00	10cm	R\$ 0,80	() Overloque
Botão de pressão		Armarinho Tia Iaia	R\$ 3,00	4	R\$ 12,00	() Interloque
Linha de costura	5038	Linhanyl	R\$ 4,80	1	R\$ 4,80	() Galoneira () Trançadeira
Obs: Peça com acabamento forrado e abotoamento lateral por botão de pressão.						

Fonte: Autoria própria.

Figura 70 – Ficha técnica da saia do look 2.

FICHA TÉCNICA											
Descrição	Saia assimétrica com nesgas acolchoadas e recorte vazado lateral.										
Código do produto	LOOK2-2	Coleção	TCC	Grade	PP	P	M	G	GG		
Estilista	Hui Chen	Data	16/2/22								
Tecido		Fornecedor		Cores Código	R\$/Unid.	Quantidade		R\$/Peça			
Brim 100% algodão		Empório dos Tecidos		CINZA CL.	R\$ 14,90	25cm		R\$ 3,72			
Tricoline 100% algodão		Empório dos Tecidos		CINZA CL.	R\$ 19,90	20cm		R\$ 3,98			
Brim com elastano 2,5m largura		Empório dos Tecidos		BRANCO	R\$ 19,90	18cm		R\$ 3,58			
Cotton Stretch		Miracle Tecidos		CINZA ESC.	R\$ 39,90	50cm		R\$ 19,95			
Retalho para forro		Desconhecido		CINZA ESC.	-	50cm		-			
				Frente	Costas						
											

Aviamentos	Código	Fornecedor	R\$/Unid.	Quantidade	R\$/Peça	Costura/Acabamento
Zíper invisível 20cm		Zip Aviamentos	R\$ 1,00	1	R\$ 1,00	(x) Reta () Casadeira
Entretela de malha colante		Zip Aviamentos	R\$ 10,00	45cm	R\$ 4,50	() 2 agulhas () Botoneira
Manta acrílica R1		Zip Aviamentos	R\$ 23,90	45cm	R\$ 10,75	() 3 agulhas () Elastiqueira
Manta acrílica Perlon		Armarinhos Mosaico	R\$ 8,00	10cm	R\$ 0,80	() Overloque
Linha de costura	5038	Linhanyl	R\$ 4,80	1	R\$ 4,80	() Interloque
						() Galoneira
						() Trançadeira
Obs:	Peça com acabamento forrado.					

Fonte: Autoria própria.

5.10.3 Look 3

Figura 71 – Ficha técnica do top do look 3.

Aviamentos	Código	Fornecedor	R\$/Unid.	Quantidade	R\$/Peça	Costura/Acabamento
Barbatana de plástico		Armarinho S. José	R\$ 0,49/m	30cm	R\$ 0,14	(x) Reta () 2 agulhas
Linha de costura	207	Resistente	R\$ 5,99	1	R\$ 5,99	() Botoneira () 3 agulhas
Ilhos n. 50		Armarinho Tia Iaia	R\$ 0,70	6	R\$ 4,20	() Elastiqueira
Linha de costura °	202	Linhanyl	R\$ 4,80	1	R\$ 4,80	() Overloque
Linha de costura °	138	Resistente	R\$ 5,99	1	R\$ 5,99	() Interloque
Cordão de sisal		Armarinho Tia Iaia	R\$ 0,60/m	1m	R\$ 0,60	() Galoneira () Trançadeira
Obs:	Peça com acabamento forrado, possui bordado° e acompanha viés de 90cm para amarração.					

Fonte: Autoria própria.

Figura 72 – Ficha técnica da calça do look 3.

FICHA TÉCNICA									
Descrição	Calça ampla com pregas e recorte lateral pregueado.								
Código do produto	LOOK3-2	Coleção	TCC	Grade	PP	P	M	G	GG
Estilista	Hui Chen	Data	16/2/22						
Tecido		Fornecedor		Cores Código	R\$/Unid.	Quantidade		R\$/Peça	
Veludo Pavia		Decoplast		CRU	R\$ 15,20	2,85m		R\$ 43,32	
Viscose estampada		Empório dos Tecidos		BEGE	R\$ 4,99	20cm		R\$ 0,99	

5.10.4 Look 4

Figura 73 – Ficha técnica do top do look 4.

FICHA TÉCNICA									
Descrição	Top tomara que caia em couro com costura aparente.								
Código do produto	LOOK4-1	Coleção	TCC	Grade	PP	P	M	G	GG
Estilista	Hui Chen	Data	16/2/22						
Tecido		Fornecedor		Cores Código	R\$/Unid.	Quantidade		R\$/Peça	
Retalhos de couro		Ramiro Couros		Diversos	R\$40/kg	115g		R\$ 4,60	

Figura 74 – Ficha técnica da saia do look 4.

FICHA TÉCNICA									
Descrição	Saia longa com pala, armação em pregas e fenda traseira.								
Código do produto	LOOK4-2	Coleção	TCC	Grade	PP	P	M	G	GG
Estilista	Hui Chen	Data	16/2/22						
Tecido		Fornecedor		Cores Código	R\$/Unid.	Quantidade		R\$/Peça	
Prada		Retalhão do Barro Preto		MARSALA	R\$ 23,90	2,5m		R\$ 59,75	
Brim 100% algodão		Retalhão do Barro Preto		MARRON	R\$ 15,00	1,2m		R\$ 18,00	

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Moda e arte são áreas da vida do homem que refletem a nossa necessidade pela estética; a importância que damos ao olhar, ao sentido da visão; a influência das relações sociais que criamos e, consequentemente, o inevitável desejo de manifestar a nossa identidade, estilo de vida, posicionamentos, a nossa visão sobre o mundo. O encontro entre essas duas, então, põe em destaque os papéis fundamentais que elas desempenham dentro da sociedade, tanto que podemos considerá-las como onipresentes em nosso cotidiano. A escolha pela concepção de uma coleção de moda inspirada no trabalho da artista mineira Lygia Clark foi uma forma de experienciar, diretamente, esta relação interessante que pode existir entre ambas.

Para o desenvolvimento deste trabalho, foi feito um estudo bibliográfico e iconográfico da artista, que funcionou como referência para a criação da coleção. A modelagem das peças foi concebida utilizando-se as técnicas de modelagem plana e moulage, que influenciou diretamente no resultado final pois esta última etapa do trabalho, com a manipulação sobre o manequim, foi mais intuitiva e experimental. A possibilidade de enxergar sobre o corpo o que está sendo feito gerou pequenas alterações nos looks antes desenhados e pode-se afirmar que isso foi decisivo no processo criativo.

As peças confeccionadas passaram pela etapa de pilotagem em americano cru e os defeitos apresentados foram corrigidos antes do corte nos tecidos principais. O cuidado ao detalhe e acabamentos nos pilotos foi essencial para que o resultado final obtivesse o mesmo nível de finalização. O design de superfície aplicado adicionou mais uma camada de significado sobre algumas peças.

O trabalho aqui desenvolvido foi uma abordagem prática a esta relação que não é nova, nem no universo da moda quanto no da arte, mas que suscita ainda impasses quanto aos seus limites e limitações. De papéis e origens distintos dentro da sociedade, a coleção desenvolvida trouxe um contexto de como arte e moda podem se relacionar e como este cruzamento resulta em produtos significativos e com valores agregados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Eduardo Augusto Alves de. **Estruturação do self de Lygia Clark:** uma terapia poética na ditadura militar brasileira. In: Comitê Brasileiro de História da Arte, XIII, 2016, Campinas. Anais [...]. São Paulo. 2016. p.666-678. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/4_edurado%20de%20almeida.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2022.
- ARAÚJO, Bráulio S. R. de. **O conceito de aura, de Walter Benjamin, e a indústria cultural.** Pós. Revista Do Programa De Pós-Graduação Em Arquitetura E Urbanismo Da FAUUSP, (28), 120-143, 2010. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/43704/47326>>. Acesso em: 28 jul. 2021.
- AUDADES. **Ficha técnica de moda:** da modelagem à produção. Disponível em: <<https://audaces.com/ficha-tecnica-de-moda-da-modelagem-a-producao/>>. Acesso em: 13 fev. 2022.
- BARNARD, Malcolm. **Moda e Comunicação.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica.** In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. RJ: Ed. Contraponto, 2012.
- CHRISTO, Deborah C. **Designer de moda ou estilista? Pequena reflexão sobre a relação entre noções e valores do campo da arte, do design e da moda.** In: Colóquio de Moda, II, 2006, Salvador. Disponível em: <<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202006/artigos/37.pdf>>. Acesso em 31 jul. 2021.
- CIDREIRA, Renata P. **Os sentidos da moda:** vestuário, comunicação e cultura. São Paulo: Anablume, 2005.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark.** Rio de Janeiro: FUNARTE. 1980.
- D'ALMEIDA, Tarcísio. Não basta desfilar, tem que vender: (des)encontros entre moda e mercado. dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 80–89, 2008. DOI: 10.26563/dobras.v2i2.383. Disponível em: <<https://dabras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/383>>. Acesso em: 30 mar. 2022.
- GAVINO, Carolina F. S. **A moda em revista:** o Eterno Retorno e o Sonho. Revista IARA, São Paulo, v.10, n.1, p.71-93, dez. 2018. Disponível em: <<http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2018/12/IARA-6.pdf>>. Acesso em: 26 jul. 2021.
- JUSTINO, Maria J. **Lygia Clark, a vivência dos paradoxos.** In: Cultura Visual, n. 15, Salvador: EDUFBA, mai. 2011, p. 95-114.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero:** a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo:** viver na era do capitalismo artista. Tradução de Eduardo Brandão. 1^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MILLIET, Maria A. **Lygia Clark:** obra-trajeto. São Paulo: Ed. USP, 1992. (Coleção Texto & Arte; 8).

QUEIROZ, Christina. **Estética da ruptura.** Revista Pesquisa Fapesp, São Paulo, ed. 295, set. 2020. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/estetica-da-ruptura/>>. Acesso em: 17 jun. 2021.

REVIDE. **O conceito de fast-fashion.** 2010. Disponível em: <<https://www.revide.com.br/editorias/moda/o-conceito-de-fast-fashion/>>. Acesso em: 30 ago. 2021.

ROLNIK, Suely. **Molda-se uma alma contemporânea:** o vazio pleno de Lygia Clark. In: The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel. The Museum of Contemporary Art. Los Angeles, 1999. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>>. Acesso em 18 mai. 2021.

SENAC. **De onde vêm as tendências de moda?**. São Paulo: SENAC. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/gcr/materiais/tendencias_de_moda.pdf>.

SOUZA, Gilda de Melo e. O espírito das roupas: a moda no século dezenove.

SVENDSEN, Lars. **Moda:** uma filosofia. 1.a. edição. São Paulo: ZAHAR, 2010.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda:** planejamento de coleção. 5. ed. São Paulo: Edição da autora, 2013.

WEITZ, Morris. **O papel da teoria na estética.** Tradução de Célia Teixeira. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XV, 1956, 27-35. Disponível em: <<https://criticanarede.com/weitz.html>>. Acesso em: 28 jul. 2021.