



Barthes, Umberto Eco, Gillo Dorfles ou Gilles Lipovetsy, que a ele dedicam estudos, como que respondendo ao repto lançado por este último ao criticar o silêncio da *intelligentsia* a este respeito (2).

Apesar desta «maioridade», o axioma de que a Moda, na sua vertente vestimentar, merece e deve ser estudada no âmbito da História da Arte e mais propriamente como uma das Artes Decorativas, não é afinal tão óbvio.

Será a moda uma forma artística?

Gabrielle Chanel que se costuma citar como uma das primeiras pensadoras da Moda, teria dito:

«A Arte é feita de coisas feias que com o tempo se tornam belas e a moda é feita de coisas belas que com o tempo se tornam feias».

Referia-se certamente à efemeridade da Moda por contraponto com a perenidade que tende a caracterizar algumas formas artísticas; mas nem toda a arte é perene, veja-se como exemplo maior o fogo-de-artifício, que o grande esteta Ernst Schoen (3) definiu como a mais despreziosa das artes, já que apenas aspira a brilhar um instante para logo de seguida se desfazer em fumo, não subsistindo mais do que na recordação, em quem assistiu, ou na imaginação, a quem foi relatado.

Talvez Chanel se referisse também a um certo aspecto de inovação subjacente à condição artística, que torna muitas vezes a obra de arte inatingível para o leigo não dotado do necessário apetrechamento à sua compreensão, e que leva por vezes à sua (infeliz) rejeição. Como estava enganada!

Hoje, mais do que nunca, as modas (tal como as artes) são à priori polémicas; parafraseando Adorno diríamos que a ideia de uma Moda, bem como uma Obra de Arte conservadora, contém algo de absurdo (4).

(2) LIPOVETSKY, Gilles, *O Império do Efêmero*, Lisboa, Edições Dom Quixote, 1989, p. 15.

(3) Cit. por ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 41.

(4) ADORNO, *op. cit.*, p. 201.

## A Moda como Arte Maior

A Moda também pode ser Arte, mas será uma Arte tão válida quanto as outras?

Na actualidade torna-se penoso assistir ao facto de alguns historiadores e críticos da arte, mesmo dos mais notáveis como René Huyghe (5), que condescendem a considerar a moda vestimentar uma forma artística, continuem a insistir que deve ser relegada para subcapítulo das Artes Menores, em virtude de serem muitas vezes condicionadas pelo «ambiente» e pela sua função (6).

Alguns historiadores do vestuário vêm tentando estabelecer uma certa analogia entre a forma de um traje e o estilo arquitectural de uma época; James Laver na sua obra *Style in Costume* multiplica evidências, subordinando o vestuário ao espírito do tempo — *Zeitgeist*, que impõe uma marca em tudo o que toca (7), mas é contrariado por Roland Barthes que nega a relação genética entre uma forma e o seu contexto histórico, considerando que a Moda colhe a sua ordenação em si própria (8).

Esta distinção das artes, entre Artes Maiores - Artes Puras e os meros sucedâneos destas, as Artes Menores - Artes Aplicadas ou Artes da Função é hoje considerada serôdia. O facto do produto da Moda ter uma determinada função, não lhe pode limitar o valor estético, obviamente que, como diria Mr. de La Palisse, nem todas as modas são arte, da mesma forma que nem toda a Pintura ou Escultura o

(5) HUYGHE, René, *Sentido e destino da Arte*, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 15.

(6) Sobre esta matéria transcreve-se a significativa «autocrítica» do próprio René Huyghe, in *op. cit.*, pp. 15-16, sobretudo curiosa pelos exemplos empregues; os sublinhados são nossos:

«É verdade que o vestuário, *arte menor*, mas acerca da qual Paolo Marinotti justamente observa que em italiano esta palavra se confunde com «hábito», está inteiramente ligado ao costume. O seu estilo e gosto exprimem as leis directrizes da estrutura social de uma época.

É verdade ainda que *as artes que chamamos frequentemente de maiores, tais como a pintura ou a escultura, estão longe de escapar à dependência do ambiente*. Deixarei disto um exemplo: a característica preponderante nas obras da escola borgonhesa no fim da Idade Média, é, sem dúvida, o tamanho monumental dos mantos... manifestação de uma sociedade cuja riqueza económica se fundava nos têxteis...».

(7) LAVER, James, *Style in Costume*, Londres, Oxford University Press, 1949, p. 6.

(8) BARTHES, Roland, *Sistema da Moda*, São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1979, p. 280.

é, mas merece a mais séria reflexão que certas vestes, que foram concedidas para um determinado momento — uma festa, um baile ou um simples passeio campestre, possam alguns séculos mais tarde, ser fruídas plasticamente independentemente da função que possam ter tido.

Um dos erros mais cometido na análise dos produtos da moda vestimentar é analisá-los funcionalmente, cite-se entre muitos o exemplo da crítica em que Gillo Dorfles desvaloriza a moda da época da Arte Nova devido às suas decorações pleonásticas, referindo nomeadamente o exemplo das mangas de presunto tão frequentes neste período<sup>(9)</sup>, tal crítica reflecte certamente as suas *Wahlverwandschaften* (10) não assumidas com a filosofia purista-racionalista, repetindo no fundo a injustiça da crítica neoclássica perante a arte Barroca, ou a crítica renascentista perante o Gótico.

Hoje não faz qualquer sentido analisar funcionalmente os vestidos montados sobre crinolinas que Eugénia de Montijo usava e que Worth o criador da Alta Costura se encarregou de fazer passar de moda, da mesma forma que seria absurdo analisar se o verdugo inventado pela Rainha Joana de Portugal para dissimular a real gravidez (11), alguma vez cumpriu cabalmente a sua missão.

As modas não têm necessariamente que ser racionais, algumas chegam mesmo a desafiar o mais elementar bom senso, e ainda bem.

Outro dos erros mais comuns é menosprezar o valor artístico de certas modas em função da pobreza dos materiais e da classe social a que se destinam. A ideia repetida à saciedade de que a Alta Costura é o banco de ensaio da Moda e que só o que aí é produzido é inovador e pode ser considerado arte, merece ser arquivada conjuntamente com outras ideias peregrinas, como a que menospreza a escultura em terracota, para valorizar a nobreza das obras em pedra ou em bronze.

(9) DORFLES, Gillo, *As Oscilações do Gosto — A arte de hoje entre a tecnocracia e o consumismo*, Lisboa, Livros Horizonte, 1989, p. 58.

(10) Afinidades electivas.

(11) LIPOVETSKY, Gilles, *op. cit.*, p. 61.

## Critérios de análise qualitativa da Moda

Torna-se então absolutamente necessário destringir a Moda que é Arte, da que não é. Torna-se necessária uma metodologia, que passa sobretudo por uma nova atitude crítica, consentânea com os percursos próprios da disciplina em apreço. Como qualquer Arte, a Moda pode ser experimentada e julgada, mas de forma alguma seguindo os critérios utilizados para a pintura, a escultura ou a arquitectura, já que a primeira e seguindo a proposta de Bruno Zevi (12), funciona apenas em duas dimensões, não obstante o facto de poder sugerir três ou quatro, a escultura deixa o Homem de fora e na arquitectura, o espaço interior não se confunde com o Homem.

Na Moda/Vestuário o Homem, qual aprendiz de demiurgo penetra/transformando-se e cria uma nova realidade, da qual ele passa a fazer parte.

Em termos de experimentação estética deve ser seguida a proposta de Gilda de Mello e Souza em *O Espírito das Roupas*, onde perante a constatação que o vestuário é por excelência a arte do compromisso, propõe como parâmetros a análise da FORMA, COR, TECIDO e MOVIMENTO, nascendo a obra de arte da conjugação destes quatro componentes (13) embora não possam ser esquecidas as qualidades e defeitos pragmáticos e presentativos que o vestuário também tem e de deste não podem ser dissociados (14).

Não devem ser nunca esquecidos os caminhos próprios do fenómeno da Moda: o discurso persuasivo onde o criador impõe uma única leitura e o «ser vestido» submete-se a ela e o discurso aberto onde o criador de moda propõe variadas leituras possíveis, infringindo normas e permitindo vivências próprias até do corpo, abrindo caminho à multiplicidade de estímulos e informações (15).

(12) ZEVI, Bruno, *Saber ver a arquitectura*, São Paulo, Martins Fontes, 1978, p. 23.

(13) SOUZA, Gilda de Mello e, *O Espírito das Roupas — A Moda no século dezanove*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 42.

(14) Servimo-nos aqui da metodologia triádica para o estudo do vestuário proposta por CASTRO, E. M. de Melo e, *Introdução ao Desenho Têxtil*, Lisboa, Edit. Presença, 1985, p. 29.

(15) Adaptou-se ao fenómeno da Moda a proposta de ECO, Umberto, *Obra Aberta*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1986, p. 280.

## O «Criador» da Moda

É importante referir aqui que na sua génese a Arte confunde-se com a decoração do corpo humano. Um dos primeiros suportes de pintura e de «gravura» foi o próprio corpo humano, quer através de mutilações, quer recorrendo a ornatos e acessórios, como disse Gillo Dorfles «... antes de criar monumentos, estátuas, templos, o homem portanto “estetizou” o seu corpo»<sup>(16)</sup>.

Nas civilizações clássicas do mediterrâneo, não se pode dizer que existia costureiro ou modista, não existia intermediário entre o tecelão-vestifex e quem vestia as peças que ele tecia. Aqui o acto da criação consubstancia-se na capacidade de criar uma moda<sup>(17)</sup> nova de lançar as vestes e envolver o corpo nos panejamentos, criando novos efeitos plásticos e transfigurando simples rectângulos de tecido.

Claro que não nos encontrávamos ainda perante o fenómeno da Moda, que no todo da História do Vestuário, cujas origens se podem considerar na época paleolítica, ocupa uma ínfima fracção, já que apenas remonta ao final da Idade Média, mais especificamente à corte do Duque da Borgonha, que nesta altura ultrapassou todas as outras, pela sumptuosidade e variedade dos seus trajes, feitos de tecidos riquíssimos, com toda a espécie de ornamentos, decorados com jóias preciosas, que não cessavam de ser renovados e onde os duques iam colocando na moda diferentes cores, como Filipe-O-Bom que marcava a diferença dos seus antecessores pelas cores das suas roupas<sup>(18)</sup>. Está assim efectivamente documentado no século XIV, o aparecimento de elementos no vestuário que reportam mais ao âmbito fantasioso do supérfluo do que à necessidade efectiva. O vestuário começa nesta época a sofrer uma aceleração das mudanças que tornam as formas adoptadas cada vez mais efémeras, mas ao mesmo tempo mais espectaculares<sup>(19)</sup>.

<sup>(16)</sup> DORFLES, Gillo, «Factores estéticos no vestuário masculino» in *Psicologia do Vestir*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1982, p. 66.

<sup>(17)</sup> O termo *moda* é aqui empregue como sinónimo de *maneira*.

<sup>(18)</sup> BOUCHER, François, *Histoire du Costume*, Paris, Flammarion, 1983, p. 202.

<sup>(19)</sup> Idem, *Ibidem*, p. 192.

## A contribuição dos artistas plásticos para a Moda

Por vezes há a tendência errada de se elevar o vestuário ao nível de obra de arte, quando um «artista» oriundo das ditas «artes maiores», se digna descer da sua torre de marfim, onde supostamente vive encerrado e condescende «em lançar uma moda». Foi assim no Renascimento com os grandes artistas a responsabilizarem-se, não só pela criação dos tecidos, mas até dos guarda-roupas dos nobres e das Cortes, como Pisanello, Pollaiuolo ou Jacopo Bellini.

Na época contemporânea, não obstante o extraordinário contributo prestado noutros campos de intervenção artística, quando autores nobilíssimos como Jacques Louis David, Gustave Klimt ou Salvador Dalí, propõem criações na área da Moda/Vestuário, o resultado é francamente claudicante. Na sua legítima vontade de um resultado «artístico», esquece-se a função pragmática do vestuário e o resultado, salvo honrosas excepções de entre as quais se destacam Sónia Delaunay ou Henry van de Velde, é decepcionante, cite-se como exemplo o fracasso total de Jacques Louis David em criar um traje nacional francês, para substituir as modas inestéticas dos *sans-culottes*, que tanto indignaram a Convenção. O resultado não foi de forma alguma prático e esta criação vestimentar de David ficou esquecida nas gavetas da Revolução.

Como operários da estética cabe também aos artistas plásticos o julgamento das modas dominantes e a proposta de outras que melhor se adaptem a novas épocas. Um contributo muito válido para uma quebra dos tabus e dogmas vestimentares teve lugar no século XIX, quando os pré-rafaelitas, tiveram a iniciativa de criticar e renegar as modas dominantes, que qualificaram de insanas e monótonas<sup>(20)</sup>. Como contraponto às modas burguesas e cinzentas usadas por todos, usavam roupas que chamavam a atenção e que eram verdadeiras declarações de princípios; dentro deste espírito compreende-se que Oscar Wilde, que gostava particularmente de chocar, ostentasse na botoeira do seu casaco, não uma pequena camélia, mas um enorme girassol.

Nem todas as experiências são imediatamente frutuosas. As primeiras propostas de Sónia Delaunay no domínio da Moda, os «robes simultanéés» de 1913, muito marcadas pela sua experiência plástica órfica,

<sup>(20)</sup> BELL, Quentin, *Mode et société — essai sur la sociologie du vêtement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 22.

foram manifestos fracassos, já que não se inovava na forma, mas apenas nos materiais e variedade das cores. Só após aturadas investigações e já em época posterior, após ter adquirido uma compreensão plena da especificidade da linguagem-Moda conseguiu realizações importantes neste campo.

Giacomo Balla, um dos animadores do Movimento Futurista, tentou reconstruir futuristicamente o vestuário, de forma a torná-lo um objecto plástico de cariz activo e provocatório, propondo novas cores e novas formas, mas também e sobretudo um novo espírito e uma nova filosofia vestimentar, bem patente no ponto 10 do Manifesto *Le vêtement masculin futuriste* onde pugnava por vestes «... peu durables, pour que nous puissions renouveler incessamment le plaisir et l'animation de notre corps et pour favoriser l'industrie des étoffes» (21).

Na versão definitiva deste manifesto, publicada em folha volante em Maio de 1914, é curioso verificar o favorecimento dos propósitos de intervenção estética, em detrimento dos outros, o que passa pela adopção de um novo título - *Il vestito antineutral*, e também por uma revisão do articulado, nomeadamente no já citado artigo 10, de onde desaparece a última frase de carácter economicista (22).

À excepção do maior sucesso que a intervenção teórica e sobretudo as suas relações práticas tiveram junto de uma elite ávida de qualquer novidade e de ser estimuladamente provocada, não se pode considerar qualquer influência em termos de percurso de moda, já que delas não houve qualquer consequência ou seguimento.

Uma proposta extremamente interessante no âmbito da ligação das artes plásticas com a Moda foi realizada no período pós-revolução bolchevique em Moscovo, com a abertura em 1923 do «Atelier da Moda», ponto de encontro de artistas como Petrov-Vodkin, Aleksandra Ekster ou Vera Muchina e cuja revista *Atelier* pugnava significativamente em editorial que a «... arte devia entrar em todos os aspectos práticos da vida quotidiana...» e que «... o original e vigoroso espírito criativo dos artistas russos deve inventar boas formas de arte

(21) BALLA, Giacomo, «Le vêtement masculin futuriste - Manifeste», transcrito in CRISPOLTI, *op. cit.*, p. 76.

(22) «10. Di breve durata, per rinnovare incessantemente il godimento e l'animazione irruente del corpo», transcrito in CRISPOLTI, *op. cit.*, p. 90.

industrial...» (23). Este projecto não teve o desenvolvimento merecido perante a estagnação cultural em que o país mergulhou com o Stalinismo.

Outra tendência comum é submeter totalmente a moda ao estilo artístico. Paul Poiret não conseguiu conter o riso aquando de uma visita a casa do financeiro Adolf Stocklet, onde a intervenção do grande arquitecto da *Sezession* vienense Josef Hoffmann, não se tinha limitado à arquitectura da casa e suas dependências, mas tinha-se estendido também ao jardim, aos tapetes, móveis, lustres, serviços, pratos, vestidos de «Madame», e bengalas e gravatas de «Monsieur», substituindo totalmente a personalidade dos proprietários ao gosto do Arquitecto num verdadeiro acto de escravatura cultural (24), típico exemplo do tal discurso persuasivo da moda.

A Moda, obra aberta por excelência, está receptiva a toda a espécie de influências trazidas por outras artes, nomeadamente pelas artes do espectáculo, que pela sua pluridisciplinaridade tendente à *Gesamtkunstwerk* (25) levam à criação de novos ambientes. Assim aconteceu no final da Belle Époque, quando os Ballets Russes de Serge Diaghilev enlouqueceram a Europa, lançando novas modas como as calças «à persa» e sobretudo inspirando costureiros como Paul Poiret a criarem novas formas de vestir, o mesmo se tendo passado algumas décadas mais tarde, com a influência da sétima arte na moda, que longe de estar terminada, se vai mantendo e até acentuando.

## O estatuto social do produtor de Moda

A libertação da moda enquanto arte autónoma passou por uma mudança do estatuto social do produtor de moda; este, que ao longo dos séculos vinha sendo relegado para um estatuto secundário, em que por vezes era subalternizado pelo próprio cabeleireiro, como acontecera no reinado de Luís XV em França, passou para uma posição de destaque em que se torna no artista moderno, que apenas se submete a uma lei imperativa — a inovação (26). Mais uma vez a mudança

(23) CRISPOLTI, *op. cit.*, p. 49.

(24) POIRET, Paul, *En habillant l'époque*, Paris, Librairie Grasset, 1930, p. 146.

(25) Obra de arte total.

(26) LIPOVETSKY, Gilles, *op. cit.*, p. 108.

produziu-se na capital da moda — em Paris e deve-se sobretudo à abolição das corporações ligadas ao vestuário, que em favor de uma corporativização limitavam fortemente todas as iniciativas individuais. O panorama começou assim a modificar-se após 1776, data em que Turgot propõe ao rei Luís XVI a promulgação de um édito destinado à extinção das corporações; apesar da impopularidade deste, estava aberto o caminho a uma maior liberdade das profissões e também ao aparecimento de «nomes» ligados à produção de Moda<sup>(27)</sup>.

Parte do reconhecimento da importância social do Criador de Moda foi devido à férrea vontade de Rose Bertin, a costureira de Maria Antonieta cuja convicção da sua importância social, que a levava a considerar-se igual à mais alta nobreza<sup>(28)</sup>, e do valor do que fazia a elevou de simples aprendiz a «Ministra da Moda», capaz de perguntar um dia a uma cliente mais relutante em pagar o que lhe era pedido: «Será que Vernet só cobra pela tela e pelas tintas?»<sup>(29)</sup>.

Charles Frederic Worth, o inglês que «inventou» a Alta Costura pautou toda a sua conduta pela recusa de um papel não criativo, até então a postura tradicional do artífice de Moda, pugnando por uma total autonomia do costureiro, na concepção e realização de novos modelos, que relegava o comprador para um papel menor. Assim a cliente a quem fosse dada a ventura de frequentar o seu atelier, teria muito pouca influência nas características finais do vestido, ou seja era Worth que decidia integralmente qual era o vestido apropriado.

Worth tem vindo muitas vezes a ser louvado pela sua capacidade de ser capaz de «prever em avanço as modas que se iriam tornar populares e por introduzir novos estilos antes que as mulheres realizassem que estavam fartas das modas correntes»<sup>(30)</sup>, tal crítica, falsamente laudatória, só pode no entanto ser entendida como menosprezo do seu talento, ou seja o mais importante não é tanto o acto criador, mas o facto de se ser adivinho. A grande importância de Worth deveu-se sobretudo ao seu entendimento da moda como uma actividade pres-

(27) BOUCHER, *op. cit.*, p. 318.

(28) «Mlle Bertin me parut une personnalité singulière, gonflée d'orgueil et se considérant l'égalée des princesses» - BARONNE D'OBERKIRCH, *Mémoires*, transcrito in KYBALOVÁ, Ludmila, et alia, *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*, Paris, Grund, 1986, p. 220.

(29) Citado in LIPOVETSKY, *op. cit.*, p. 113.

(30) KEMPER, Rachel H., *Costume*, New York, Newsweek Books, 1979, p. 132.

tigante e instauradora, e às suas realizações neste domínio, formadoras do gosto do segundo império.

Apesar de Worth apenas se preocupar «com a sua arte»<sup>(31)</sup>, não se importando minimamente com as outras propostas artísticas do último quartel do século XIX, pode-se de alguma maneira dizer, que foi graças à importância social que ele ajudou a alcançar para os criadores de moda que se desenvolveu uma ligação muito íntima entre os artistas e os costureiros, que se vai repercutir em termos de influências mútuas, embora os costureiros beneficiem muito mais do que aqueles. Esta ligação é sobretudo visível a partir do início do século XX, quando Paul Poiret, que já tinha encomendado as ilustrações do seu livro *Robes de Paul Poiret* a Paul Iribe, fundou a primeira Academia de Artes Decorativas, a «École Martine», após uma visita às *Wienier Werkstatte* de Hoffman<sup>(32)</sup> e onde haviam de leccionar entre outros Raoul Duffy. Chanel foi amiga íntima de Reverdy e Cocteau e realizou os figurinos do bailado *Le Train bleu* onde trabalhou com Nijinska e Picasso. Elsa Schiaparelli trabalhou com praticamente todos os grandes artistas da sua época, como Salvador Dali, Man Ray, van Dongen ou Giacometti<sup>(33)</sup>, entre muitos outros.

Actualmente o prestígio social mantém-se e é interessante ver como um criador como Jean-Paul Gaultier, ligado a realizadores de cinema como Peter Greenaway, para quem fez os figurinos de *The Cook, the Thief, his Wife & her Lover*, mercê da fama alcançada no mundo da moda, pôde enveredar por uma frutuosa carreira de Pop-Star.

## A Moda no presente

Hoje que há uma produção de moda vestimentar cada vez mais variada, a inovação e logo a Arte, não se restringe apenas à Alta Costura, antes pelo contrário, já que esta se encontra praticamente estagnada e com as maiores dificuldades em encontrar novos caminhos. Exemplo

(31) BELL, *op. cit.*, p. 217.

(32) MILBANK, Caroline Rennolds, *Couture — Les Grands Créateurs*, Paris, Robert Laffont, 1986, p. 81.

(33) WHITE, Palmer, *Elsa Schiaparelli: Empress of Paris Fashion*, New York, Rizzoli, 1986, p. 82.

flagrante o de Yves Saint Laurent, que ainda na casa Dior na década de 50 lançara novas formas extremamente válidas, como a linha trapézio, para logo de seguida se esgotar, limitando-se muitas vezes a adaptar as propostas da pintura ao vestuário, como o tristemente célebre «robe Mondrian» ou então ensaiando manobras manifestamente «pour épater le bourgeois» neste caso a imprensa, como o desnudar os seios das suas manequins. Infelizmente não se tratava apenas de colher a inspiração nas vertentes artísticas da época, como o havia feito Elsa Schiaparelli, que havia compreendido muito bem que a Arte Moderna se prestava a uma exploração para fins decorativos<sup>(34)</sup> e que do Cubismo ou do Surrealismo retirara os princípios que a levaram a instaurar novas realidades na moda, como o eram o vestido «Ilusão de lágrimas» ou a blusa «Esqueleto».

A componente artística entende-se, neste final de milénio, praticamente a todos os segmentos da moda, sendo no entanto de destacar as propostas muito válidas que vêm sendo desenvolvidas no âmbito da «Wearable Art».

A «Wearable Art», que se poderá traduzir por «Rouparte» ou «Arte Vestível»<sup>(35)</sup>, deve ser entendida como uma pesquisa plástica, no domínio da relação entre o corpo que carrega um movimento potencial e efectivo e todas as formas de o enriquecer cobrindo-o ou mesmo descobrindo-o. Esta expressão artística, veio de certa forma ocupar o espaço deixado livre pela Alta Costura<sup>(36)</sup>, cujas realizações na melhor das hipóteses visam hoje a perpetuação das suas características de luxo e distinção, e na pior têm como função, ocupar espaço nos *media* para promover os segmentos inferiores da marca, como o *prêt-à-porter*, os acessórios e os cosméticos.

Recuperando as antigas tradições têxteis e tintureiras, a Rouparte marca um certo retorno ao *métier* da Moda, onde não se esgota, já que recorre também à incorporação de novas tecnologias, infelizmente os resultados são por vezes decepcionantes, já que uma vez mais se repetem erros: continua nos *wearable artists* a ser preponderante a

<sup>(34)</sup> BELL, *op. cit.*, p. 217.

<sup>(35)</sup> AA. VV., *Traje: Um objecto de Arte?* - Catálogo da Exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp. 9 e 13.

<sup>(36)</sup> CASTRO, E. M. de Melo e, *sub voce*, Lisboa, 1990.

preocupação com a decoração, que é preferida à criação da forma; a produção de Nicki Edson é disto altamente exemplar, já que na sua obra se percebe alguma investigação no âmbito dos materiais e dos ornatos, que são no entanto trabalhados sobre uma forma pré-existente e que não sofre qualquer alteração — o Kimono. Outros autores produzem verdadeiras obras de arte, como Frank Shipman ou Carol Motty.

## Conclusão

A cada momento a Moda introduz no nosso ambiente formas que antes não existiam, formas que se podem (e devem) experimentar esteticamente, quer de uma forma completa — como roupa envergada nas suas variadas funções e objectivos, quer independentemente da sua aplicação, meramente pelos seus valores plásticos. A Moda é, e como tal deve ser entendida, uma forma artística que não necessita de ser procurada nos museus (esses velhos cemitérios da Arte tão criticados por André Malraux), mas que se cruza com o nosso quotidiano, que vai transformando a cada passo.