

LUANA GUIMARÃES

**O REFLEXO DA ESTÉTICA PÓS-MODERNA
NA CONFIGURAÇÃO DE MODA
CONTEMPORÂNEA**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicação e Artes

Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo

Curso de Especialização em Estética e Gestão de Moda

São Paulo

Dezembro de 2012

LUANA GUIMARÃES

**O REFLEXO DA ESTÉTICA PÓS-MODERNA
NA CONFIGURAÇÃO DE MODA
CONTEMPORÂNEA**

Monografia apresentada ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em cumprimento parcial às exigências do Curso de Especialização, para obtenção do título de Especialista em Estética e Gestão de Moda, sob a orientação do Prof. Emerson C. Nascimento.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicação e Artes

Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo

Curso de Especialização em Estética e Gestão de Moda

São Paulo

Dezembro de 2012

LUANA GUIMARÃES

**O REFLEXO DA ESTÉTICA PÓS-MODERNA
NA CONFIGURAÇÃO DE MODA
CONTEMPORÂNEA**

Monografia apresentada ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em cumprimento parcial às exigências do Curso de Especialização, para obtenção do título de Especialista em Estética e Gestão de Moda, sob a orientação do Prof. Emerson C. Nascimento.

Aprovada em ___/___/_____

BANCA EXAMINADORA

RESUMO

Esta pesquisa é uma reflexão sobre as características da estética pós-moderna nas manifestações de moda contemporâneas, tomando como objeto de estudo o momento da construção da pós-modernidade, as figuras que lhe deram alicerce artístico e a evolução das noções sobre autor e autoria.

A moda contemporânea será avaliada em comparação com as composições pós-modernas através de imagens. Esse levantamento foi necessário para comprovar a citação das articulações artísticas pós-modernas nos mais diversos fenômenos de moda atual.

Palavras-chave: Moda - pós modernidade - estética - autor

ABSTRACT

This research is a reflection on the characteristics of the postmodern aesthetic manifestations in contemporary fashion, taking as subject matter the time of construction of postmodernity, the figures that gave artistic foundation and evolution of notions about author and authorship.

The contemporary fashion will be evaluated in comparison with the postmodern images. This survey was necessary to prove the postmodern art in various phenomena of current fashion.

Key words: Fashion - postmodernity - aesthetics - author

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -- p.8

CAPÍTULO I – O momento e a construção da estética pós-moderna. -- p.10

CAPÍTULO II – A pós-modernidade e a moda. -- p.31

CAPÍTULO III – A influência estética pós-moderna na moda do século XXI. -- p.37

CONCLUSÃO -- p. 68

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS – p.70

INTRODUÇÃO

Aqui são apresentados os objetivos e as razões da elaboração do trabalho e projeto final para o curso de especialização Estética e Gestão da Moda, que discute a pesquisa do tema “O reflexo da estética pós-moderna na configuração de moda contemporânea”.

As investigações que serão realizadas tem a finalidade de verificação das características de um momento estético e artístico desenvolvido entre os anos de 1970 e 1990, e que, para fins desse estudo, será denominado de Pós-modernidade.

Não será encontrada nessa investigação a discussão sobre a existência ou a não existência de um movimento com escolas, práticas, conceitos chamado pós-modernismo. Os termos abordados serão Pós-moderno ou Pós-modernidade.

Assim, o trabalho final faz uma abordagem abrangente: a análise dos objetos e expressões exclusivos de Moda; bem como o reflexo e o efeito da estética pós-moderna no design de Moda, verificando avaliações da crítica especializada passando pelo momento do movimento moderno e alguma de suas características, até chegar ao momento contemporâneo; a análise das vicissitudes relacionadas ao design de moda, identificadas e comparadas em um momento de provocação histórica, verificação das expressividades gerais do design, e nos fenômenos do momento entre a pós-industrialização e o período pré-digital, que será definido como pós-moderno, seguindo o argumento do teórico David Harvey, que assume o conceito em sua obra “A Condição pós-moderna”, e também emprestando o termo previamente utilizado pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, na publicação de mesmo nome “A Condição Pós-Moderna” de 1979.

Com a iniciativa de definir as estratégias de design entre a passagem da pós-industrialização e dos fenômenos pré-digitais e com o objetivo de identificar, nesse território, as novas características de pensar o autor e produtor de novas imagens, que configuram uma nova estética.

Pretende-se entender a moda desse novo território, identificando quais são as particularidades que definiram a nova estética de ver e fazer moda, principalmente a partir dos anos de 1970, e os reflexos dessas novas estratégias de design na harmonização de moda atual.

Visando também as interpretações dessa reação pós-moderna nas práticas artísticas em busca do objeto específico: Os reflexos do panorama pré-digital, ou pós-moderno, na produção e na estética de moda contemporânea.

A pesquisa e o seguinte projeto iniciam-se na tentativa de realização de uma reunião de conteúdos e informações para a investigação, a discussão, e a análise com relação a alguns estudos que já foram publicados sobre o tema Pós-modernismo.

Na continuidade, serão abordadas questões relacionadas à arquitetura e aos principais nomes de artista e produtores de imagens e da composição estética da pós-modernidade.

Desta forma, tenta-se traçar uma abordagem de conteúdo para investigação e análise do objeto de estudo, viajando de volta ao tempo, ao início dos conceitos de mundo moderno, na tentativa de resgatar indícios de mudanças e a que tipo de modernismo reagem os pós-modernistas.

Sobretudo, buscando-se na literatura, através de opiniões, ideias e pesquisas de alguns autores que já escreveram sobre o assunto de investigação: Modernismo e o Pós-moderno.

Destacadamente, seguir-se-á o percurso das teorias de dois autores em suas respectivas pesquisas sobre o assunto:

1. HARVEY, David. A Condição pós-moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 6ª edição, 1996.
2. COMPAGNON, Antoine. Os cinco paradoxos da modernidade. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2ª edição, 2010.
3. FOUCAULT, Michel. O que é autor? Rio de Janeiro: Vega, 1992.

Por fim, traçadas as concepções dos autores pós-modernos, com as manifestações artísticas e a relação que se estabelece com a cultura urbana e a digitalização, é proposta a análise entre imagens de moda contemporânea e imagens que representem a estética identificada como pós-moderna. Estabelece-se, assim, o possível paralelo entre esse movimento artístico e sua influencia na moda da contemporaneidade.

CAPÍTULO I

O momento e a estética pós-moderna.

A passagem pós-moderna pelas artes, *design* e pela moda, transformou a atividade do criador, questionando o próprio conceito de autor - consequentemente as ideias de origem e original se confundem - e dificultando a permanência da herança da modernidade.

A transição da modernidade para um período que pode ser observado como uma evolução, ou a negação dela própria, indicava algumas expressões de que o autor já não era único. Muitas obras se tornaram o resultado de um grupo de criadores, ou inspiradas em outras obras já existentes, que foram fortemente testemunhadas entre os anos de 1970 e 1990, e em diversos segmentos artísticos, como no cinema, na música, na fotografia e também na moda.

Os autores estavam criando discursos conectados. A música pode ser moda, a moda pode ser arte e a cultura de rua pode ser admirada em museus.

Por esse motivo, a análise dessa pesquisa, do período identificado como pós-moderno, inicia-se nos anos 1960 e evolui a partir da década de 1970 até os anos 1990, seguindo a orientação sugerida pelos curadores Glenn Adamson e Jane Pavitt, ao montar a exposição “*Postmodernism: Style and Subversion, 1970-1990*” no *Victoria and Albert Museum*, em Londres no ano de 2012:

Postmodernism: Style and Subversion, 1970-1990 follows several other major V&A exhibitions that have tackled the “grand narratives” of twentieth-century style: Art Nouveau, Art Deco and Modernism amongst them. Yet we consider our project to be unique within this series; given the slippery nature of postmodernism and the toxicity still associated with that word, our venture well be seen as a fool's errand. The assertive title we have chosen, with fixed and tidy dates appended to it, certainly does not seem to be getting into the spirit of the thing. Why begin in 1970 when many of our protagonists had made their key “departure” works before that date? Why close in 1990, years before the substantial impact of postmodernism had manifested itself upon vast swathes of China, India, and the Gulf States?

So the choice of our 20-year span may be artificial. But it also deliberate. By attending in detail to this fast-paced period of time, we can

assess the phenomenal range and penetration of postmodernism practice. Milan and London in the 1970s – not to mention New York, Tokyo, Los Angeles, Berlin and Sydney – would not have recognized their 1990s selves. (“Postmodernism: Style and Subversion, 1970-1990”. 2011. pg 9)

Pós-modernismo: Estilo e Subversão, 1970-1990 segue na linha de várias outras grandes exposições do V&A que abordaram as "grandes narrativas" do estilo no do século XX: Art Nouveau, Art Déco e Modernismo entre eles. No entanto, nós consideramos o nosso projeto como sendo único dentro desta série, dada a natureza escorregadia do pós-modernismo e da toxicidade ainda associado a essa palavra, o nosso empreendimento muito bem ser visto como uma missão de tolos. O título assertivo que escolhemos, com datas fixas e e marcadas, certamente não parece entrar no espírito da coisa. Por que começar em 1970, quando muitos de nossos protagonistas já tinham feito os seus trabalhos definidores antes dessa data? Por que fechar em 1990, anos antes do impacto substancial do pós-modernismo que se manifestou na China, Índia e nos Estados do Golfo?

Portanto, a escolha do nosso período de 20 anos pode ser artificial. Mas também deliberada. Ao participar desse período acelerado, podemos avaliar a gama fenomenal e a penetração da prática pós-modernismo. Milão e Londres na década de 1970 - para não falar de Nova York, Tóquio, Los Angeles, Berlim e Sydney - não teriam se reconhecido nos seus anos 1990.

Figura 1 – Imagem de divulgação digital da exposição *Postmodernism: style and subversion 1970-1990*.



Fonte: V&A Museum

Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/>

No entanto, para compreender esses gestos de autoria pós-moderna, e mais especificamente o autor de moda pós-moderno, é preciso explorar o que foi considerado o fim do modernismo e como a sociedade chegou nesse contexto artístico pós-moderno.

No livro “*Postmodernism – Style and Subversion, 1970-1990*”, existe uma citação ao romance “*American Psycho*” do autor americano Bret Easton Ellis, publicado em 1991, que narra as características do personagem psicopata, e que segundo os curadores, descreve a condição pós-moderna do jeito mais assustador possível: “*Consumed by self and status, and utterly lacking a moral compass.*” (Tradução: Consumido por si e pelo status, e completamente carente de moralidade, “*Postmodernism: Style and Subversion, 1970-1990*”. 2011 p. 14).

Contudo, não foi um psicopata pós-moderno que matou o modernismo. De acordo com os estudos dos curadores Glenn e Jane, a tentativa de anunciar a morte da modernidade foi feita em diversas ocasiões. O autor Jean-François Lyotard considerou o campo de concentração de Auschwitz como marco do fim do ideal moderno¹, mas a ocasião mais memorável foi a do teórico de arquitetura Charles Jencks que, no dia 15 de julho de 1972, mais precisamente às 15h32, implodiu os ideias modernistas juntamente com um de seus símbolos, o edifício popular Pruitt-Igoe, do arquiteto Minoru Yamasaki, localizado na cidade de St. Louis nos Estados Unidos.

Figura 2: Imagem da demolição do edifício Pruitt -Igoe.



Disponível em: <http://rustwire.com>

¹ Antoine Compagnon, Os cinco paradoxos da modernidade, 2010 p.125.

O complexo de prédios residenciais Pruitt-Igoe, foi demolido e se tornou o ícone de uma tentativa de renovação urbana fracassada. Além disso, expôs a existência da trajetória de descontentamento do movimento moderno - que já se arrastava desde o início dos anos 1960 - assim como observa Antoine Compagnon sobre a arquitetura moderna em geral:

O modernismo arquitetural, em sua origem, repousa sobre um ideal claro: um projeto racional estará de acordo com uma sociedade racional, fundada no mito da modernização e na recusa do passado; o maquinismo é imaginado – por exemplo, na casa-máquina de Le Corbusier – como lugar da plenitude e da felicidade. Mas o fiasco do modernismo tornou-se logo evidente, desde o exílio da Bauhaus nos Estados Unidos: a técnica fizera nascer o totalitarismo. Depois de 1945, a arquitetura moderna não teve mais projeto para a sociedade e se pôs a serviço do poder: estandarizada, perdeu as virtudes da negação e da crítica indispensável ao movimento moderno. Guardou do moderno apenas o nome e tornou-se sinônimo de alienação e de desumanização nos espigões e nas cidades-dormitório. (Antoine Compagnon - “Os cinco paradoxos da modernidade”, pg 111)

A destruição do edifício Pruitt-Igoe foi fundamental para a arquitetura nessa passagem de estilos, pois, é nesse âmbito que o termo pós-moderno nasce, e pode ser melhor observado por críticos especializados, “era hora, diziam os autores, de se construir para as pessoas, e não para o Homem”(David Harvey 1996, pg 45). Além disso, foi considerado por Compagnon, e de acordo com a obra de Charles Jenckes: *The Language of Post-Modern Architecture*, que: [...a arquitetura pós-moderna não se caracteriza somente pela recusa do movimento moderno, mas também – a menos que essa seja um efeito deste - por suas analogias com outros movimentos históricos, reivindicados, às vezes, expressamente, pelos arquitetos pós-modernos.]².

Segundo David Harvey, "os arquitetos tinham que aprender com o estudo de paisagens populares e comerciais (como as do subúrbio e locais de concentração de comércio) do que com a busca de ideais abstratos, teóricos e doutrinários"³, assim toda a

² Antoine Compagnon, Os cinco paradoxos da modernidade, 2010 p.112.

³ David Harvey. A Condição pós-moderna, 1996 p.45

dominação das construções modernistas, foi sendo substituída por projetos que estavam de acordo com as necessidades e desejos de seus habitantes, com seus ornamentos, artificialidade, praças imitando construções antigas, espaços industriais renovados, parques temáticos, tudo em defesa de uma maior satisfação.

Sobre esse tema, David Harvey diz que não há nada de errado em dar às pessoas o que elas querem, "e o próprio Venturi"⁴, Robert Charles Venturi crítico de arquitetura moderna e pós-moderna, "recomenda que aprendamos nossa estética arquitetônica com Las Vegas", ou como foi citado no *New York Times* (em 22 de outubro de 1972, numa matéria apropriadamente intitulada "Mickey Mouse ensina os arquitetos", dizendo "Disneyworld está mais próxima do que as pessoas querem do que aquilo que os arquitetos já lhes deram". A Disneylândia, assevera ele, é "a utopia americana simbólica".

O parque *Disneyworld*, integrante não só da arquitetura, mas do fenômeno pós-moderno como um todo, tem o que as pessoas querem. Por se apresentar como a "Terra onde todos os seus sonhos podem virar realidade" e como sendo o "lugar mais feliz do mundo " se transforma num mundo ideal, onde as pessoas se sentem seguras e afastadas do mundo real repleto de ameaças e medos, caracterizando assim, a vivência de outras realidades e do imaginário por um tempo curto e a subversão da identidade.

Há, no entanto, quem veja essa concessão da alta cultura à estética da Disneylândia antes como uma questão de necessidade do que de escolha, Daniel Bell (1978,20), por exemplo, descreve o pós-modernismo como a exaustão do modernismo através da institucionalização dos impulsos criativos e rebeldes por aquilo que ele chama de a massa cultural. (David Harvey 1996 p.62)

O parque do criador Walt Disney, foi feito para abrigar a sociedade como um todo, todas as faixas etárias e etnias, e seu espaço oferece imagens da consciência coletiva, permitindo a seu público se encontrar e se identificar. Baudrillard vê os parques temáticos como uma utopia atemporal, produtores de eventos simultâneos,

⁴ David Harvey. A Condição pós-moderna, 1996 p.62

inexoráveis, misturando vivências e criando um a sociedade artificialmente diferente da real.

O verdadeiro Parque Temático ultrapassa o imaginário. Inicialmente, tomava-se o imaginário como sendo realidade virtual, e agora estamos no processo de capturar o mundo real e condensá-lo em um único universo sintético, sob forma de um show de realidade (Baudrillard, 1997:124/25)



Figura 3 – Imagem de divulgação dos parques *Walt Disney World*. Disponível em: <http://disneyworld.disney.go.com/>

Dessa maneira, foi, inicialmente, através da arquitetura que as principais manifestações da pós-modernidade foram tomando forma e caracterizando um possível movimento estético.

Um exemplo apropriado desses novos discursos na arquitetura, diferente dos parques temáticos e um pouco mais conectado com a vida cotidiana, é o *Faculty Club*, localizado em Santa Barbara nos Estados Unidos, e assinado pelos arquitetos Charles Moore e WilliamTurnbull.

A estética do espaço é desconstruída, produzindo a sensação de confusão e caos. O ritmo dos objetos e ângulos são em excesso e inesperados, contrariando todas as propostas de não ornamentação da modernidade.

Outro exemplo bastante pertinente é o edifício AT&T, a Torre da Sony, do arquiteto Philip Johnson, em Nova Iorque. Concluído em 1984, tornou-se imediatamente controverso por ser extremamente ornamental. Ridicularizado e, ao mesmo tempo, adorado, colecionou espectadores por seus grandes arcos de entrada, lembrando inclusive construções da antiga Roma, como o Panteon, e nessas condições, contrariando o funcionalismo da arquitetura modernista, legitimou a estética pós-moderna.



Figura 4 – Imagem do *Faculty Club*, Santa Barbara, CA –USA (1969)
Disponível em: <http://pinterest.com/pin/18647785927353021>



Figura 5: Edifício AT&T, em Nova York.
Disponível em: <http://www.galinsky.com/buildings/att/>

De acordo com Harvey, além da arquitetura, foi graças também às novas tecnologias da sociedade pós-industrial, e de acordo com a fácil transferência e disseminação de informação resultante delas, principalmente da televisão, que os códigos e excessos da estética pós-moderna circularam rapidamente anulando a fronteira entre a alta cultura modernista e a cultura de massa.

Mas aceitar a fragmentação, o pluralismo e a autenticidade de outras vozes e outros mundos traz o agudo problema da comunicação e dos meios de exercer o poder através do comando. A maioria dos pensadores pós-modernos está fascinado pelas novas possibilidades da informação e da produção, análise e transferência do conhecimento. Lyotard(1984), por exemplo, localiza firmemente seus argumentos no contexto de novas tecnologias da comunicação e, usando as teses de Bell sobre a passagem para uma sociedade “pós-industrial” baseada na informação, situa a ascensão do pensamento pós-moderno no cerne do que vê como uma dramática transição social e política nas linguagens da comunicação em sociedades capitalistas avançadas. (A condição pós-moderna David Harvey,1996 p.53)

A televisão possibilitou a identificação entre grupos sociais e pessoas, baseada no comportamento e entre classes culturais, e não mais na identificação socioeconômica.

Os pensadores pós-modernos ficaram fascinados, com essas novas possibilidades de transferência da informação e na força do consumo de massa mobilizados pela televisão, e por outras formas de mídia de imagem. A cultura de massa permitiu uma grande mudança estilística que se tornou parte da vida capitalista.

O clima pós-moderno resultante dessa rápida disseminação, fragmentação e da transição de um período das tradições para um mais confuso, pode ser identificada também na literatura, e em vários relatos de artistas que estavam ativos no período,

Em um trecho do livro “Só Garotos”, onde a autora e artista Patti Smith - performer e poeta nascida em 1946, em Chicago. Seu disco *Horses* (1975), foi tido como precursor do punk - em um de seus parágrafos, relata o clima de melancolia entre duas artistas que não tinham para onde ir na véspera de natal em Nova Iorque, e descreve as características das performances, ou *drag queens* da época:

Havia algo especialmente pungente em Jackie e Candy, no modo como incorporavam uma vida imaginária de atriz. Ambas tinham algo de Mildred Rogers, a garçonete rude e analfabeta de *Servidão Humana*. Candy tinha aparência de Kim Novak e Jackie seu jeito de falar. Ambas estavam à frente de seu tempo, mas não viveram o bastante para ver chegar o tempo para o qual avançavam. 'Pioneiras sem uma fronteira', como Andy Warhol diria. (Patti Smith “Só Garotos”, 2010, p. 125)



Figura 6: Jackie Curtis, Holly Woodlawn & Candy Darling
Disponível em: <http://fuckyeahwarholfactory.tumblr.com>

Clima igualmente percebido em outro trecho do livro “Só Garotos”, na descrição de um passeio da artista Patti Smith com o também artista Robert Mapplethorpe, na cidade de Nova Iorque, onde detalhes das vestimentas, da relação entre sociedade e artista, e do clima político na transição entre os anos de 1960 e os anos 1970:

Em um dia de veranico vestimos nossas roupas favoritas, eu com minha sandália beatnik e uma velha echarpe, e Robert com suas amadas miçangas e o colete de ovelha. Pegamos o metrô até a West Fourth Street e passamos a tarde na Washington Square. Tomamos café de uma garrafa térmica, vendo grupos de turistas, gente chapada e cantores de folk. Revolucionários agitados distribuíam panfletos contra a guerra. Enxadristas atraíam multidão à parte. Todos coexistiam naquele zum-zum de diabretes verbais, bongôs e cachorros latindo.

Estávamos andando em direção à fonte, o epicentro da ação, quando um casal mais velho parou e ficou abertamente nos observando. Robert gostava de ser notado, e apertou minha mão com carinho.

'Oh, tire uma foto deles, disse a mulher para o marido distraído, 'acho que são artistas.'

'Ora, vamos logo', ele deu de ombros. 'São só garotos.'

(Patti Smith "Só Garotos", 2010, p.50)

Esse trecho do livro da Patti Smith, narra o possível início da atmosfera esquizofrênica que forçou alguns criadores a se reinventarem com estratégias mais livres e com novas técnicas.

Unindo-se aos movimentos de contracultura que tomavam força nos anos 1970, construíram uma nova atitude artística que organizou a ascensão do design pós-moderno, e assim, "o vestuário assumiu importância excepcional ao tomar a forma de uma declaração do indivíduo a respeito de si mesmo, não como expressão de seu status social, mas como indicação de que ele compreendia como subverter as regras das roupas da moda."⁵

É nesse ambiente que o pós-moderno cria raízes, nessa provocação com o mundo real, nesse impasse, nesse momento capitalista, com essa ironia, nessa recusa com o modernismo e na autoridade estética provocada por ele. David Harvey descreve com propriedade essa relação:

⁵ Diana Crane, A moda e seu papel social, 2006 p.322

O modernismo perdeu seu atrativo de antídoto revolucionário para alguma ideologia reacionária e “tradicionalista”. A arte e a cultura se tornaram uma reserva tão exclusiva de uma elite dominante que a experimentação no seu âmbito (com, por exemplo, novas formas de perspectivismo) ficou cada vez mais difícil, exceto em campos estéticos relativamente novos como o cinema (onde obras modernistas como *Cidadão Kane*, de Orson Welles, transformaram-se em clássicos). Pior ainda, parecia que essa arte e essa cultura não podiam se não monumentalizar o poder corporativo ou estatal, ou o “sonho americano”, como mitos autorreferenciais, projetando um certo vazio de sensibilidade no lado da formulação de Baudelaire que se apoiava nas aspirações humanas e nas verdades eternas.

Foi esse contexto em que vários movimentos contraculturais e antimodernistas dos anos 60 apareceram. As contraculturas exploram os domínios da auto-realização individualizada por meio de uma política distintivamente “neo esquerdista” da incorporação de gestos antiautoritários e de hábitos iconoclastas (na música, no vestuário, na linguagem e no estilo de vida) e da crítica da vida cotidiana. Centrado nas universidades, institutos de arte e nas margens culturais da vida na cidade grande, o movimento se espalhou para as ruas e culminou numa vasta onda de rebelião que chegou ao auge em Chicago, Paris, Praga, Cidade do México, Madri, Tóquio e Berlim na turbulência global de 1968. Foi quase como se as pretensões universais de modernidade tivessem, quando combinadas com o capitalismo liberal e o imperialismo, tido um sucesso tão grande que fornecessem um fundamentado material e político para um movimento de resistência cosmopolita, transnacional e, portanto, global, à hegemonia da alta cultura modernista. Embora fracassado, ao menos a partir dos seus próprios termos, o movimento de 1968 tem que ser considerado, no entanto, o arauto cultural e político da subsequente virada para o pós-modernismo. Em algum ponto entre 1968 e 1972, portanto, vemos o pós-modernismo emergir como um movimento maduro, embora ainda incoerente, a partir da crisálida do movimento antimoderno dos anos 60. (David Harvey, 1996, pg 44.)

Igualmente significou a perda da historicidade, ou o fim da “grande narrativa”, [...a pós-modernidade, se considerada seriamente, não pode ser reportada a uma simples questão de periodização...] ⁶ que pode estar relacionada principalmente ao clima de descrença no progresso, na aceitação de eventos efêmeros, na construção em fragmentos, no caótico, na pluralidade e na mistura de códigos.

Esse tipo de mudança se transfere para todos os outros campos com fortes implicações. Dada a evaporação de todo sentido de continuidade e memória histórica, e a rejeição de metanarrativas, o único papel que resta ao historiador, por exemplo, é tornar-se, como insistia Foucault, um arqueólogo do passado, escavando seus vestígios como Borges o faz em sua ficção e colocando-os, lado a lado, no museu do conhecimento moderno. (Harvey 1996 p.58)

Sendo assim, em sua origem, um tanto refreada e questionada, o pós-modernismo se fundamentou no pluralismo, na ironia, na citação, na ruptura com a modernidade, ou com algumas ideologias modernas, ou na sua herança, como, por exemplo, a fixação pelo novo e autoral ou com os males modernos, como as guerras e o racismo.

Comprometendo-se em ser mais pioneiro que o próprio modernismo que, de acordo com o filósofo Gilles Lipovetsky, seria, na verdade, uma outra fase da modernidade a “hipermodernidade” ⁷, ou como observou Compagnon: “O pós-moderno compreende, incontestavelmente, uma reação contra o moderno, que se tornou o bode expiatório.”, mas que para o autor Davi Harvey a modernidade "dedicava-se muito à busca de futuros melhores[...]mas o pós-modernismo tipicamente descarta essa possibilidade ao concentrar-se nas circunstâncias esquizofrênicas induzidas pela fragmentação e por todas as instabilidades[...]para não falar de conceber estratégias para produzir, algum futuro diferente." (David Harvey, 1996, p.53)

O projeto pós-moderno conquistou as artes gráficas e o desenvolvimento de produtos, atingindo o máximo do exagero, transitando do bizarro ao absurdo, da citação à ironia, tornando tudo uma questão de estilo.

⁶ Antoine Compagnon, p.118

⁷ Gilles Lipovetsky, O império do Efêmero, 2009.

A cadeira *Consumer's Rest* do autor Frank Schreiner, por exemplo, é uma remodelagem paródia do tradicional carrinho de compras de supermercado. Foi desenhada em 1983 e construída apenas em 1990 e, segundo o designer, a sua ideia partiu de uma frase dita pela sua mãe: "*seven years ago, when I took my mother to a design shop in Berlin, she looked at all the wire-mesh furniture and said it reminded her of shopping carts.*" (Tradução: "Sete anos atrás, quando eu levei a minha mãe a uma loja de design em Berlim, ela olhou para todos os móveis de arame e disse que lembrou de carrinhos de compras")⁸

Objetos foram reinventados em um novo contexto, e suas cores marcaram com composições em blocos, geometrismos e com detalhes luminosos ou em cores neon.

A luminária *Super Lamp*, idealizada pelo designer Martin Bedin, que graças ao detalhe da base feito com rodinhas lembra muito mais um brinquedo do que um objeto de decoração segue também como justificativa ao estilo livre e irônico do possível movimento que se instalava.



Figura 7: *Consumer's Rest* de Frank Schreiner, 1983.
Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/>

⁸ Fonte: <http://www.neatorama.com/2006/07/15/frank-schreiners-shopping-cart-chair/>



Figura 8: Super Lamp de Martine Bedin (Memphis), 1981
Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/>

Nos anos 1980, a força subversiva da estética pós-moderna penetrou de vez na atividade artística e no design, dando seus primeiros passos para o prestígio, sob responsabilidade do grupo de arquitetos e designers italianos Memphis que, pela primeira vez, entre os anos de 1981 e 1987, propunham o estilo pós-moderno em móveis, tecidos, e objetos em geral.

Apesar dessa proposta ser considerada nova, os autores do coletivo italiano consideravam suas criações referenciais aos movimentos da Art Deco e da Pop Arte, somados ao estilo de temas bregas e futuristas que resultavam nas formas que eram muitas vezes consideradas bizarras.

Como citado anteriormente, a pós-modernidade questiona os conceitos de autoria, e sugere a desconstrução da identidade do sujeito autor, retirando o sujeito do seu papel de origem para distinguir os diferentes papéis do mesmo, e essa ideia alterou os rumos do design, e dos produtores artísticos do período. “A aura modernista do artista como produtor é dispensada. A ficção do sujeito criador cede lugar ao franco confisco, citação, retirada, acumulação, e repetição de imagens já existentes.”(Harvey p.58).

Essa é a composição do grupo Memphis: arquitetos e designers juntos, compondo uma nova linguagem estética, que nada mais é, do que o agrupamento de várias referências já propostas num outro momento, mas que unidas e misturadas formam uma estética inédita.

O grupo Memphis foi a grande referência do momento subversivo, em relação a móveis e objetos decorativos e marcou com a sua capacidade de misturar formas e compor cores e estampas. Na época, sua estética ganhou um grande admirador: o já bem sucedido estilista Karl Lagerfeld.



Figura 9: Coleção de móveis do grupo Memphis.

Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Memphis-Milano_Movement.jpg



Figura 10: Karl Lagerfeld em 1981, com parte da sua coleção dos móveis do grupo Memphis.
Disponível em: <http://lushgazine.wordpress.com/2011/09/29/lush-vintage-karl-lagerfeld/>

Essa nova atitude carregou muitos estilos que foram responsáveis pela construção da personalidade do período. As composições baseadas na citação, ou *pastiche* formaram os questionamentos, ou os fundamentos da produção estética da pós-modernidade.

O uso do *pastiche* - termo literário que foi emprestado para caracterizar as atitudes estéticas da pós-modernidade, que significa imitação, ou decalque de uma obra literária ou artística, normalmente satírica, com recorrência a um gênero, tornando-se uma paródia ou uma mescla de estilos - foi exaustivo.

Suas interpretações, a busca do sentido através da apropriação deliberada, e a percepção da sociedade e da cultura como nascente de fragmentos facilmente reutilizáveis, colocaram em risco todas as questões da originalidade e do estilo autoral, devido à noção de que tudo não passava de uma cópia.

Dessa forma, de acordo com a visão de David Harvey ao discurso de Jacques Derrida, que:

[...]considera a colagem/montagem a modalidade primária do discurso pós-moderno. A heterogeneidade inerente a isso (seja na pintura, na escritura ou na arquitetura) nos estimula, como receptores do texto ou imagem, "a produzir uma significação que não poderia ser unívoca nem estável". Produtores e consumidores de "textos" (artefatos culturais)

participam da produção de significações e sentidos. A minimização da autoridade do produtor cultural cria a oportunidade de participação popular e de determinações democráticas de valores culturais, mas ao preço de uma certa incoerência ou, o que é mais problemático, de uma certa vulnerabilidade à manipulação do mercado de massa. De todo modo, o produtor cultural só cria matérias-primas (fragmentos e elementos), deixando aberta aos consumidores a recombinação desses elementos da maneira que eles quiserem. O efeito é quebrar (desconstruir) o poder do autor de impor significados ou de oferecer uma narrativa contínua. (David Harvey p.55)

Dessas características de base da construção estética pós-moderna poderíamos citar muitas figuras que abraçaram o período e foram essenciais na representação do exagero, da mistura de "textos", citações, paródias, mas algumas foram mais importantes que outras e influenciaram artistas e criadores de diferentes épocas. Seus traços e técnicas podem ser vistos, inclusive, em trabalhos mais atuais.

Um desses exemplos é o artista Nelson Leirner. Quando se fala de pós-modernismo ele é o nome nacional que podemos citar. Filho do fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e de mãe escultora, representou muito bem o meio artístico pós-moderno com seu jeito brincalhão e irônico.

Como viveu boa parte da sua vida nos Estados Unidos (país capitalista que lhe serviu de inspiração) muitas das suas obras trazem figuras originalmente americanas, como as personagens da Disney, a silhueta do continente americano e a própria bandeira dos Estados Unidos, como na sua obra *Mapa*.

Tudo isso apresentado num mix de ironia e de questionamentos quanto ao consumo, e quanto ao verdadeiro significado de arte. E ele assim o faz, quando acumula objetos a primeira vista não artísticos, como bonecos e itens encontrados em comércio populares, e quando se apropria de imagens conhecidas para desconstruir a imagem romântica de arte e artista.

As frases abaixo, foram retiradas do documentário em homenagem aos seus 50 anos de carreira, chamado "Assim É, Se lhe parece"⁹, e ilustram o sentimento sincero do artista :

"As peças que eu uso não tem caráter, minha intenção é mostrar a relação do consumo."

⁹ Documentário "Assim É, se lhe parece", direção: Carla Gallo, 2011

"Eu nunca pintei um quadro na vida, pintar dá trabalho, e eu comecei já a me apropriar."

"Um dia eu chego pra você e digo, isso é arte, você aceita não importa o que, porque a arte tem essa liberdade, né, de ser o que você quer."

Nelson, também construiu uma relação forte com tecidos e peças de roupas, quando morou fora do Brasil entre os anos 1947 e 1952. Iniciou o curso para se tornar engenheiro têxtil, e essa fase lhe deu conteúdo em 1967 para criar a *Fontana* e os manequins *Stripencores*, onde o artista promove um *striptease* em série, desconstruindo os vestidos por meio de zíperes, com a última boneca coberta apenas com um resquício da peça inicial.



Figura 11: Homenagem a Fontana II, de Nelson Leiner, 1967.
Disponível em: <http://www.nelsonleirner.com.br>



Figura 12: Nelson Leirner e sua obra *Stripencores* de 1967.
Disponível em: <http://www.nelsonleirner.com.br>

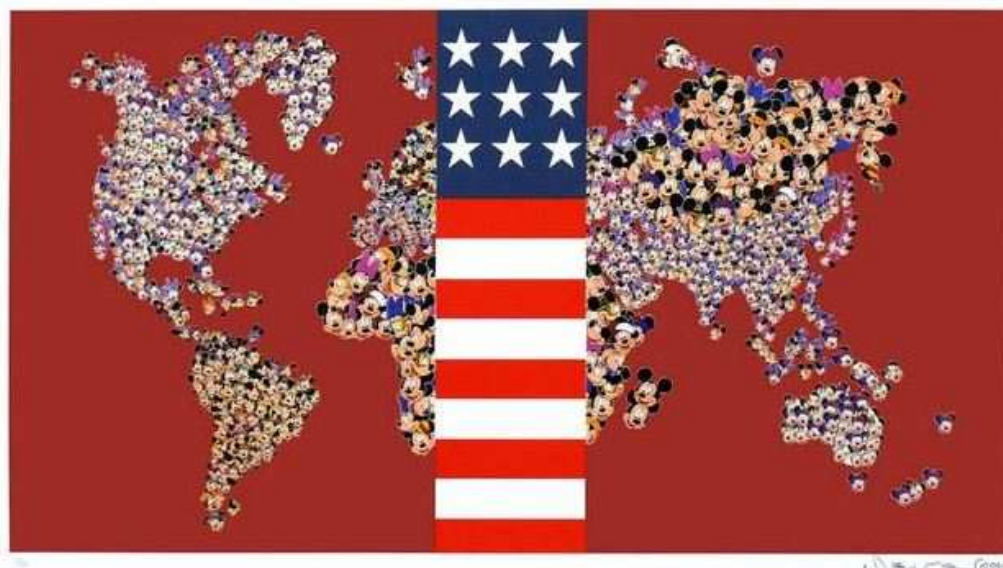


Figura 13: Obra *Mapa* de Nelson Leirner, 2007.
Disponível em: <http://www.nelsonleirner.com.br>

Além de artistas plásticos, celebridades, músicos e fotógrafos também incorporaram as atitudes pós-modernas em seus trabalhos, *lifestyle* e estilo pessoal, influenciando em massa e afirmando certa excentricidade.

Não só se utilizavam de características estéticas, mas assumiam os vários papéis artísticos possíveis das identidades fluídas da pós-modernidade, de figuras que transitavam por vários meios: nas artes, na moda, na fotografia etc.

Exemplo de Andy Warhol, que foi empresário, pintor, ilustrador e cineasta, além de ser o idealizador da Pop Art, também padrinho de muitas outras e importantes figuras para o desenvolvimento dos comportamentos pós-modernos, como Jean-Michel Basquiat e Grace Jones.

Grace Jones, atriz e cantora, nasceu na Jamaica e marcou com seu estilo e comportamento além do seu tempo, dominando a cena pós-moderna nos anos 1980 e 1990. Seu estilo excêntrico e andrógino continua sendo considerado influente nas atitudes de moda do século XXI.

O *revival* estético da década de oitenta aparece nas passarelas e em figuras tão subversivas quanto Grace Jones. Seu estilo marcou a cultura Pop e deixou um legado de imagens para a posteridade.

A cantora mergulhou ainda mais na vida artística pós-moderna quando se uniu com o estilista, e seu amante, e Jean-Paul Goude. Os dois juntos produziram as possíveis imagens mais importantes em relação às formas e técnicas da pós-modernidade.



Figura 14: Fotografia de Grace Jones por Jean-Paul Goude, New York 1981.
Disponível em: <http://www.jeanpaulgoude.com/>



Figura 15: *Maternity Dres*, vestido construtivista de Jean-Paul Goude com colaboração de Antonio Lopez, Nova Iorque, 1979.
Disponível em: <http://www.jeanpaulgoude.com>

Jean-Paul Goude, Grace Jones, Antonio Lopez e Guy Bourdin, são os autores e criadores dessa nova fase ambígua, que possivelmente mudaram a compreensão então existente sobre estilo, cultivavam essa pluralidade e citação em suas obras, misturando a memória com os atributos de uma possível inovação.

Além disso, criaram diálogos entre naturezas que não se misturavam, oriundas de tradições contrárias, colocadas em uma mesma época e que não eram mais percebidas dentro de uma narrativa histórica.

CAPÍTULO II

A pós-modernidade e a moda.

A moda, isto é, as expressões identificadas como moda entre os anos de 1970 e 1990, foi influenciada por quase todos os aspectos estéticos e sociais da pós-modernidade.

Essa passagem foi rápida, mas se fixou na identidade artística de alguns estilistas, ou profissionais de moda e seus reflexos são percebidos, inclusive, nas manifestações de moda contemporâneas.

Os novos ideais e a cultura dos excessos, juntamente com o momento cético utópico em relação aos valores da modernidade, teriam iniciado também uma onda de novos comportamentos e de atitudes subversivas na moda. Essas atitudes espalharam a moda pelo mundo, respeitaram as diferenças, emancipando o vulgar e questionando o gênero.

Até os anos 1960, a inovação, a criação de novos estilos e formas, e todos os possíveis autores de moda, estavam concentrados em Paris, com métodos altamente centralizados e valorizados.

Mesmo existindo algumas exceções, elas não se aproximavam da influência que os estilistas franceses tinham sobre os outros continentes, principalmente pela predominância dos costureiros de alta costura.

Na era pós-moderna, e por influência da mídia e da popularidade das referências vindas da rua, a moda já não é território único e exclusivo das fronteiras de Paris.

A pós-modernidade emprestou a autoridade do estilista aos estilos oriundos das ruas.

Até então, o processo criativo de moda, as fontes de novas tendências e os principais nomes ligados à profissão de moda, ainda eram de Paris. Muitos criadores de outros países faziam viagens regulares para copiar a moda francesa.

Com o início dos anos 1960, juntamente com os primeiros indícios de uma nova sociedade, e como destacou David Harvey sobre o movimento pós-moderno, onde "suas ideias atraem os vários movimentos sociais surgidos nos anos 60 (grupos feministas, gays, étnicos e religiosos, autonomistas regionais etc.)" (Harvey,1996, p.50), e com a

diversificação dos gêneros de moda, até então inexistentes, o território da moda deixou de ser apenas de Paris e da alta sociedade.

Ampliou-se a visibilidade dos estilistas e da indústria da moda em outros países e cidades, como Londres e Nova Iorque. E isso só foi possível, graças às novas tecnologias que permitiram a penetração das imagens pós-modernas e a democratização das ideias que alteraram os significados das roupas, do comportamento e da moda.

Na modernidade, a produção estava comprometida em expressar a posição dos consumidores. Já as autoridades de moda pós-moderna, estavam concentradas em outras maneiras de produzir, como "no nível de consenso entre criadores de moda, na natureza da mudança estilística, no processo de disseminação de novos estilos, na ênfase dada à conformidade, no tipo de motivação que gerava nos consumidores e na seleção de modelos de comportamento"(Diana Crane, 2006, p.272), que muitas vezes vinham das ruas.

Todas as questões estéticas subversivas da pós-modernidade já discutidas até então começam a afetar e a transformar, também, os processos e a natureza de inovação e de autoria de moda.

Essa onda do design e do comportamento fluiu livremente pelas atitudes dos criadores e das organizações de moda que foram se formando. Desde os pequenos ateliês, passando pelo *prêt-à-porter* e até a alta-costura tiveram que alterar seus estabelecidos conceitos estilísticos e visão de negócios.

Essas organizações que se multiplicaram na pós-modernidade e viraram empresas de moda tem papel fundamental na situação que se constrói em relação ao autor, a inovação de moda, e seus produtos.

Nesse novo quadro capitalista e de consumo proposto pelo pós-modernismo, as grandes empresas corporativas - que se estabelecem como conglomerados, e assumem os investimentos de algumas marcas que não tem mais condições de se manter no mercado sozinhas - geralmente, deixam de lado a preocupação estética e autoral, para se preocupar apenas com o lucro e não arriscam em ideias que não sejam extremamente comerciais, mas que permitem a assinatura do autor, mesmo que este não tenha tanta autonomia.

Já as organizações de pequeno porte, geralmente dirigidas pelo seu próprio idealizador ou criador, aceitam os riscos ao produzir e distribuir produtos inovadores e

autorais, mas que colocam em risco a sua estabilidade no mercado concorrido da pós-modernidade.

O quadro que se estabelece é: alguns criadores buscam alternativas para manter seu estilo autoral, e para realizar seus próprios projetos, muitas vezes, acabam trabalhando para diversas marcas ou empresas, onde se estabelecem alguns compromissos estéticos, ou seja, os padrões de estilo sugeridos devem ser seguidos e respeitados.

Essa mudança da relação entre criador e produto ressuscita duas antigas categorias, que aloca a criação de moda como um ofício, ou como arte, e descreve o processo autoral em dois momentos diferentes.

Segundo Howard Becker, os artesãos valorizam a utilidade de suas criações, enquanto artistas-artesãos enfatizam beleza e qualidades estéticas. A maioria dos estilistas de moda de luxo é composta de artistas-artesãos. Os artistas usam habilidade do artesão, mas os objetos que criam não são nem úteis nem belos. Pelo contrário, são criados propositalmente para subverter esses valores. Seu objetivo é produzir um trabalho único, totalmente diferente de outros objetos. Esses papéis são tipos ideais: os estilistas reais raramente se especializam inteiramente em um único deles, mas normalmente mudam de um para outro no decorrer da carreira, ou mesmo combinam esses papéis em diferentes aspectos de seus negócios."(Diane Crane, 2006, p. 271)

As escolhas feitas pelos estilistas afetam como eles são vistos no mercado e essa pressão comercial altera a definição do seu próprio trabalho.

Assim, o consumismo e a cultura corporativa se estabelecem como inimigos da autoria e da inovação de moda em certos momentos.

Ao mesmo tempo em que essa base de negócios de moda se estabelece no mundo todo, a popularização dessas ideias radicais da pós-modernidade, possivelmente, também muda a compreensão existente sobre estilo, produção criativa e cultural, e conseqüentemente, a noção do autor de moda também se modificou de outras maneiras.

Nessa nova moda de consumo que substituiu a moda consensual da modernidade, ou mais conhecida como alta-costura, - moda de grupos restritos de autores que definiam as cores que poderiam ser usadas, as formas, o tipo de acabamento de cada estação, e que pouco evoluíam de um ano para outro - ocorreu o contrário.

A diversidade de propostas é ampla e existe muito menos consenso entre o que deverá ser usado nas próximas estações. Moda, que não estava sendo pensada para minorias de classes mais alta, os profissionais de moda pós-moderna produziam para tipos sociais de níveis diferentes, e foram absorvidos pela sociedade de duas maneiras distintas, pelo *prêt-à-porter* e pela moda de rua.

O *prêt-à-porter* é criado por grandes confecções, que vendem produtos parecidos entre si para grupos sociais semelhantes em diversos países, e por empresas menores, que se restringem a um país ou continente em particular[...] Aqui a principal marca não é o estilo em si, mas uma imagem que possa competir no mundo de imagens disseminadas entre as massas, que formam o cultura de mídia. O *prêt-à-porter* é uma forma de cultura de mídia no sentido de que seus valores e sua atração pelo consumidor são, em grande parte, criados pela publicidade. A moda de rua é criada por subculturas urbanas e oferece muitas ideias para modismos e tendências. Estilos diferentes têm públicos diferentes; não há regras precisas sobre o que deve ser vestido e nenhum acordo sobre um ideal de moda que represente a cultura contemporânea.(Diana Crane p.274)

Em todos esses processos de criação e disseminação de moda (alta-costura, *prêt-à-porter* e moda das ruas) a pós-modernidade agiu de maneira diferente.

No entanto, todas elas oferecem ao consumidor a possibilidade de compatibilidade, ou seja, o consumidor encontra diversas peças para montar a composição com a qual mais se identifica.

Essa identidade, quase que como regra, foi sendo construída por influencia da moda de rua e por modelos de comportamento, como estrelas da televisão e celebridades.. "A ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno."(David Harvey, 1996, p.52). A pós-modernidade tornou a expressão individual mais importante que o estilo

Os anos 1970 trouxeram uma versão de moda muito variada, com muitas opções de escolha de estilo, formas e a ideia central era se vestir com jovialidade. Com essa democratização da moda, surge na pós-modernidade o conceito de "griffe" (que significa garra, da tradução do francês), que deixou a marca do criador para o consumidor final, vários estilistas como Pierre Cardin, aderem a esse processo de moda mais acessível. A passagem exaltada das discotecas coloriu os anos 1970, e essas cores permaneceram em diversos meios de expressão.

Nos anos 1980 causou maiores contrastes e paradoxos, a profusão de influências é muito maior, referências vindas do oriente se unem ao ocidente, os criadores japoneses se estabelecem com a suas propostas minimalistas em meio aos exageros, o uso de produtos sintéticos convive com o uso de artigos naturais, a androgenia toma conta formas amplas e masculinas, ao mesmo tempo em que as formas justas e o corpo feminino também são valorizados. Não havia mais um único padrão a ser seguido, a multiplicidade era a possibilidade, principalmente com a explosão de inúmeros grupos, ou tribos urbanas, que construía identidade própria, aspectos que permanecem até hoje.

O movimento Punk foi um desses grupos, foi um movimento inglês de caráter agressivo, que influenciou no design de moda, design gráfico e na cultura dos anos 80. Vivienne Westwood, a maior designer inglesa, participou e ajudou a difundir este movimento, além dos designers gráficos como Terry Jones, que desenhava para a revista i-D e que se tornou conhecido pela capa do disco do grupo Sex Pistols, e o designer de móveis como Ron Arad.

E mesmo com essa inúmera variação de acontecimentos, os anos 1980 ficou registrado com uma maneira própria de criar, onde toda a inspiração vinha do passado, assim como ressalta o historiador de moda João Braga

Numa espécie de revivalismo, de saudosismo ou mesmo por falta de opções de novidade, buscou-se no passado uma tentativa de identificação. Inúmeras foram propostas de busca no pretérito de alguma coisa para criar um visual contemporâneo. é lógico que não era uma cópia ou reprodução de época, mas, sim, uma inspiração. Esse foi o caráter de releitura na moda, o que além de ter sido muito forte nos anos 1980, continuou também nos anos 1990 do mesmo século XX. (João Braga, História da Moda: uma narrativa, 2004, p.99):

Na moda, os anos 1990 significaram a liberdade do vestir e a quebra de muitos preconceitos ainda existentes, com o auge da cultura gay e a evidência de *clubbers*, *drag queens* e *raver*, prevaleceu a união e aceitação de novos valores, como a preocupação com a ecologia, e com novas culturas e comportamentos.

As pessoas não estavam mais presas a uma única identidade, a mistura foi aderida num supermercado de estilos, isso se intensificou mais tarde com a internet no século XXI.

Capítulo III

A influência estética pós-moderna na moda do século XXI.



Figura 16: Proposta de tendência de moda pós-moderna do site de pesquisas WGSN, 2012.
Disponível em: <http://www.wgsn.com>

O pós-modernismo, que até o momento foi tratado como um movimento artístico estético, e que teve seu ápice na década de 1980, deixou marcas e alcançou o século XXI.

Para certos criadores atuais, sua passagem foi muito importante, e novos projetos surgiram a partir dos restos da sua decadência estética.

Comprova-se, assim, que a maneira como vivemos a arte, as formas e o comportamento, e que ainda são voltados para o consumo, são frutos desse movimento tão conturbado.

De acordo com o filósofo Gilles Lipovetsky, no livro *o Império do Efêmero*, a construção da identidade do sujeito contemporâneo, ou seja, o desenvolvimento do individualismo e a paixão de governar a si, e o crescimento do fenômeno moda estão ligados à configuração da sociedade pós-moderna.

Além disso, ele afirma que a moda atual está centrada no presente, já que existe essa constante necessidade de mudança, sem destruir a cultura do passado.

Essa lógica de moda recicla formas antigas, mantendo a perspectiva da lógica da individualidade e da liberdade individual. O que conhecemos como moda hoje, só funciona graças a essa tensão criada entre a necessidade da imitação - o conformismo - e da distinção.

O passado fica guardado e é resgatado com a ambição de se fazer algo diferente. É como na arquitetura pós-moderna, onde as formas das construções do passado foram recicladas com formas atualizadas.

É só observar para reconhecer que a atitude e a estética pós-moderna ainda estão presentes na produção de moda contemporânea e, é nesse contexto, explicado pelo autor Gilles Lipovetsky, que fica mais fácil de entender: a insistente citação a grandes artistas pós-modernos; a atual e constante referência ao estilo de figuras importantes da pós-modernidade; o ativo uso das técnicas de pastiche, colagem e fragmentação e a forte presença de ironias. Tudo isso sendo usado com o avanço das tecnologias e sofrendo interferências do meio digital.

Sendo assim, proponho a análise da relação estética entre imagens de moda contemporâneas e de imagens produzidas na pós-modernidade.

Análise A.

Em 2010, a modelo inglesa Kate Moss posou para a Vogue RG com um vestido nada convencional. Criado pela estilista brasileira Daniella Helayel, tratava-se de uma produção artesanal feita com bichinhos de pelúcia, exatamente da mesma maneira como os designers *Irmãos Campana* idealizaram a sua primeira poltrona *Banquete*, nos anos 1990.

Os indícios pós-modernos desse exemplo não são apenas estéticos.

A própria Kate Moss herdou o comportamento popularizado pelas *top models* dos 1980 e 1990, que participavam e opinavam mais nos trabalhos para os quais eram designadas (às vezes tanto quanto o artista ou criador).

As grandes modelos do século XXI, como Gisele Bündchen e Kate Moss, além de participarem da construção do trabalho final e de não servirem apenas como “cabide”, possuem imposições e conhecimento técnico.



Figura 17: Poltrona *Banquete* Irmãos Campana.
Disponível em: <http://marianagoes.com.br>



Figura 18: Kate Moss, revista *Vogue* RG, 2010.
Disponível em: <http://www.dasmariasblog.com/post/5247/kate-moss-na-capa-da-rg-com-vestido-de-bichinhos-de-pelucia>

Análise B.

A campanha da marca Melissa que foi desenvolvida em 2010 para o seu lançamento em território internacional, divulgava a parceria entre Melissa e a estilista Vivienne Westwood.

A fotografia usada na campanha é, visivelmente, uma citação, ou apropriação estética do período pós-moderno. As cores fortes e marcantes se assemelham, e a posição sensual e subversiva do corpo da modelo, características representativas que sempre estiveram presente nos trabalhos do fotógrafo Guy Bourdin.

O mesmo acontece com a vitrine montada para a loja Bijenkorf, em Amsterdam, que além de citar a pose desastrosa de Guy Bourdin, também usa elementos geométricos, cores e misturas de padrões heterogêneos atribuídos a estética pós-moderna.



Figura 19: Fotografia de Guy Bourdin.
Disponível em: <http://www.guybourdin.org/>



Figura 20: Campanha da marca Melissa.
Disponível em: <http://www.melissa.com.br>



Figura 21: Fotografia de Guy Bourdin.
Disponível em: <http://www.guybourdin.org/>

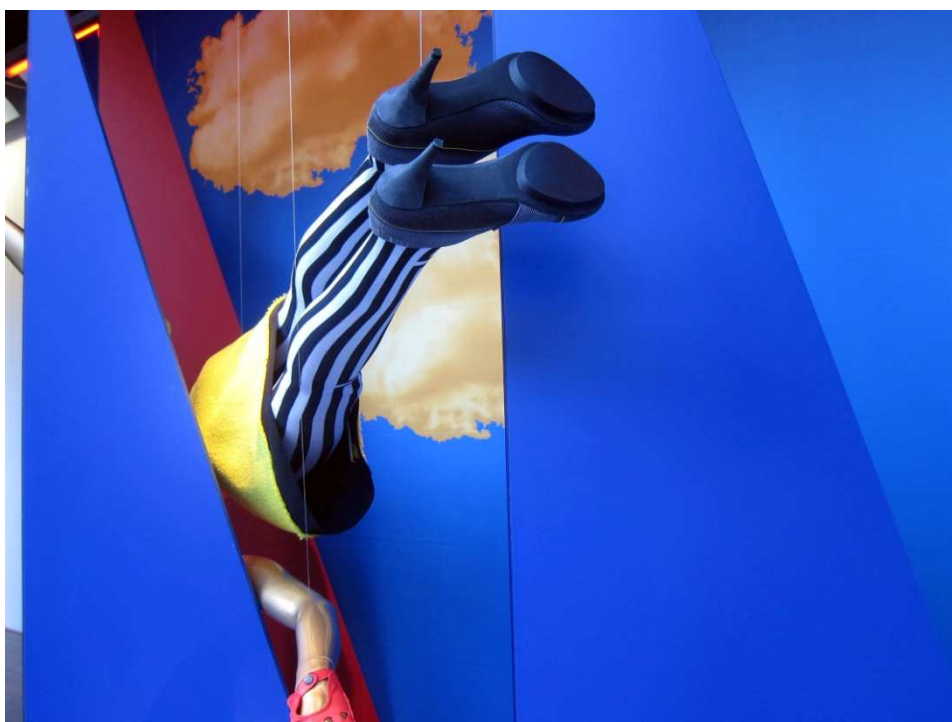


Figura 22: Vitrine loja Bijenkorf, Amsterdam.
Disponível em: <http://www.wgsn.com/>

Análise C.

O trabalho desenvolvido pelo estilista Peter Pilotto na sua coleção de Inverno 2012 apresentada em Londres, contou com o desenvolvimento de estampas digitais, que eram, na verdade, colagens de imagens já existentes na *web*, como florais, elementos étnicos e fotografias de gotas de mercúrio.

Todas elas foram aglomeradas com o auxílio do programa *Photoshop* para se tornar uma estampa. Essa tecnologia e o uso da internet diferem as técnicas de colagem usadas pelo estilista Peter Pilotto (2011) das dos artistas pós-modernos como Robert Rauschenberg, Jean-Paul Goude e Richard Hamilton, que normalmente utilizavam imagens retiradas de jornais e revistas, ou dos seus próprios trabalhos. No entanto, todos criam uma novas imagens na composição de várias outras já existentes.

Essa técnica é usada na produção da imagem de moda e pode ser vista em capas de revistas, editoriais de moda e em campanhas publicitárias.



Figura 23: *Recorte de imagens de Grace Jones, 1978* ©Jean-Paul Goude
Disponível em: <http://ffw.com.br/noticias/cultura-pop/exposicao-sobre-jean-paul-goude-celebra-o-mago-da-fotomontagem/>



Figura 24: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*
Richard Hamilton, 1956.
Disponível em: <http://makingarthappen.com/2011/09/13/richard-hamilton-1922-2011/>



Figura 25: Obra *Estate*, 1963, Robert Rauschenber.
Fonte: Postmodernism – Style and subversion, 1970 – 1990.



Figura 26: Desfile Peter Pilotto, Inverno 2011/2012
Disponível em: <http://www.wgsn.com/>



Figura 27: Editorial de moda, 2011

Disponível em: <http://fashioncopious.typepad.com/>



Figura 28: Capa da revista Vogue.
Fonte: Vogue Itália fevereiro de 2012.



Figura 29: Colagens do artista Francesco Vezzoli para *24 Hours Museum by Prada*.
Disponível em: <http://www.24hourmuseum.com/book>



Figura 30: Capa da *Pop Magazine*, Dior 2012.
Disponível em: <http://thepop.com/>

Análise D.

As imagens que se seguem, mostram o estilo vanguardista e de experimentação, da multifuncional figura pós-moderna da artista Grace Jones e alguns exemplos da sua influência na contemporaneidade.

Não só por sua estética individual, mas por todos os trabalhos em que sua figura estava envolvida e que marcaram a moda pós-moderna e são citados a todo momento nos anos 2000.

Suas composições, às vezes perturbadoras, hoje são vistas em: editoriais de moda femininos e masculinos; em figurinos de grandes estrelas (como a contemporânea Lady Gaga); e na criação de peças de vestuário, onde são repetidas as formas usadas, como também referenciais étnicos da sua nacionalidade Jamaicana, com as cores e *shapes* que marcaram a era pós-moderna..

O editorial da revista francesa *Numéro Homme* de 2011, intitulado *Jamaican Guy*, montado com modelos homens, mostra toda essa estética individual da artista dos anos 1980, assim como as peças de roupas com modelagem de ombros exagerados e visual futurista, exatamente como na pós-modernidade.

Além disso, os modelos transmitem muito o espírito das imagens usadas nos discos de Grace Jones, assim como a androgenia, o gênero duvidoso, que foi considerada um dos paradoxos da pós-modernidade, e hoje é ainda representado na moda e no estilo.

Tratando-se do estilo da cantora Lady Gaga, esse é o mais obvio de todos, além das peças totalmente inspiradas nos figurinos de Grace Jones, a cantora ainda emprestou todo o seu comportamento exótico.

Grace Jones chegou a declarar para o jornal britânico *The Guardian*, quando questionada sobre uma possível parceria com a Lady Gaga, que: “Apenas prefiro trabalhar com alguém que é mais original e que não me copia”, disse. “Você sabe, eu vi algumas coisas que ela usou que eu já tinha usado e isso meio que me tira do sério.” (Fonte:<http://www.styleite.com/media/grace-jones-lady-gaga/>).

O que para a Lady Gaga é considerado inspiração para Grace Jones foi considerado cópia.



Figura 31: Lady Gaga wallpaper, 2011.

Disponível em: <http://pinterest.com/stefaniepierrop/lady-gaga-outfits-i-want/>



Figura 32: Grace Jones, anos 1980.

Disponível em: <http://pinterest.com/search/pins/?q=grace+jones>



Figura 36: Grace Jones nos anos 1980.

Disponível em: <http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/features/3706349/Lady-GaGa-is-accused-of-copying-the-styles-of-two-famous-divas.html>



Figura 37: Lady Gaga anos 2000.

Disponível em: <http://ladygagamagazines.wordpress.com/>



Figura 38: Grace Jones veste, *Constructivism maternity dress*, 1979.
Fonte: Livro *Postmodernism: style and subversion, 1970 – 1990*.



Figura 39: Lady Gaga anos 2000.
Fonte: <http://fashionmole.wordpress.com/>



Figura 40 e 41: Pintura corporal por Keith Haring, modelo Grace Jones, 1984.
Disponível em: <http://www.haring.com!/art-work/199#.UWHbMpOkrlc>



Figura 42: Editorial de moda, modelo Isabeli Fontana.
Fonte: Vogue Paris, novembro 2009.

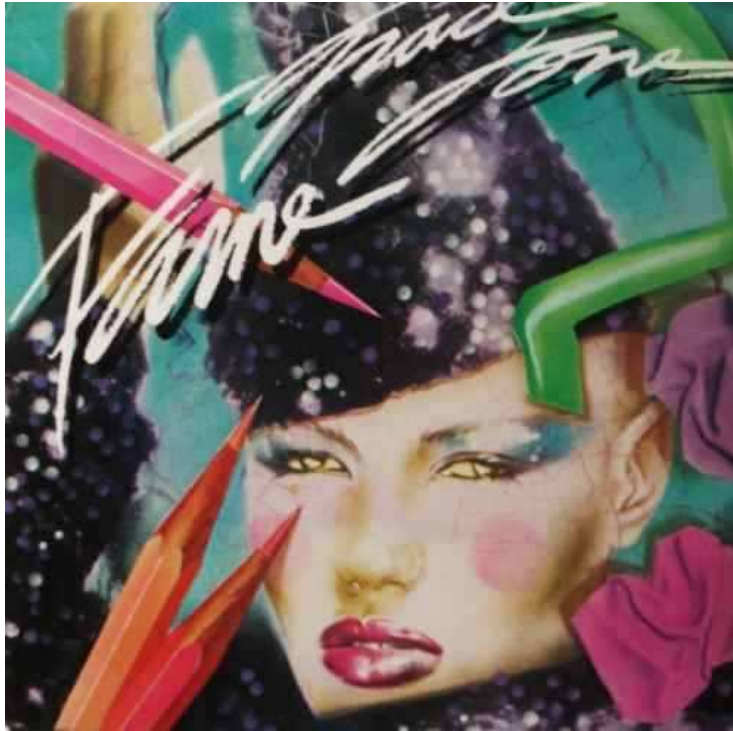


Figura 43: Capa do disco *Fame*, Grace Jones, 1978.
Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Fame_\(album\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Fame_(album))



Figura 44: Editorial de moda.
Fonte: Vogue Itália, Julho de 2008.

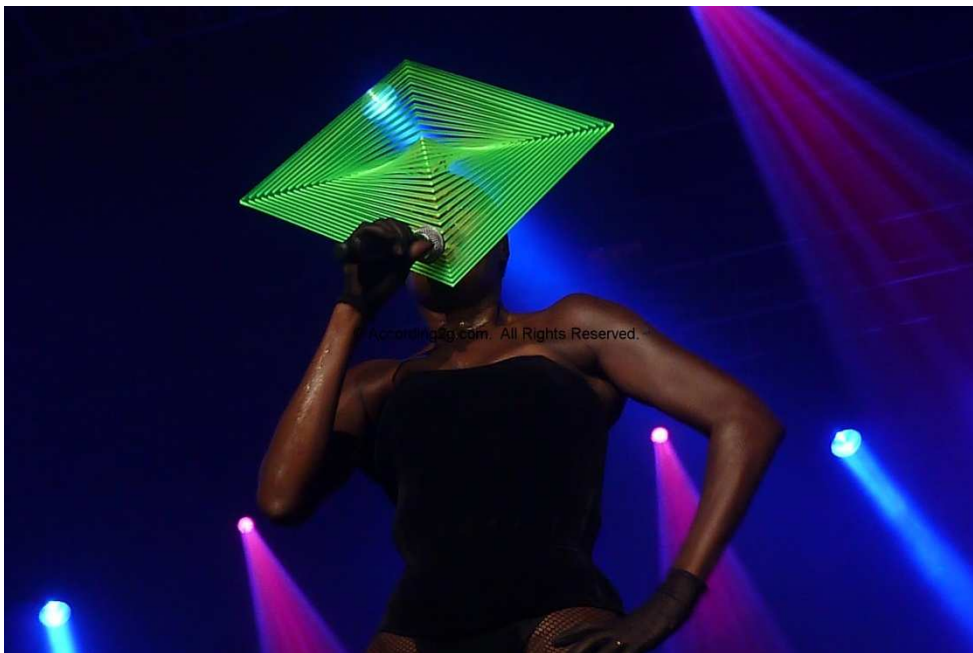


Figura 45: Show Grace Jones

Disponível em: <http://pinterest.com/search/pins/?q=grace+jones>



Figura 46: Editorial de moda *Pride and Glory*.
Fonte: *V Magazine* 2009.

Análise E.

Assim como esclarece o autor Michel Maffesoli (1995), as questões de identidade da pós-modernidade permitia às pessoas viver o presente da maneira desejada, satisfazendo assim sua necessidade e proporcionando a ruptura com o dia a dia, com os medos e angústias, fazendo a pessoa viver o imaginário. O sujeito se transporta para outra realidade enquanto seu cotidiano é “disneyficado”.

Essa visão tem reflexo na moda contemporânea, e muitas manifestações de moda possuem indícios dessa interferência na estética, não só pela questão diretamente relacionada aos parques da Disney, e sua falsa sensação de transmitir segurança, mas também pela representação capitalista das personagens da Disney, como o próprio Mickey Mouse.



Figura 47: Imagem de divulgação da galeria Sesi para a mostra *Nelson Leirner 2011-1961=50*. Disponível em: <http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,0I5345502-EI6581,00-Retrospectiva+de+Nelson+Leirner+tem+instalacao+inedita.html>



Figura 48: Colagem do ilustrador Prince Láuder, 2011. Disponível em: <http://trendland.com/prince-lauder-mixed-media-collages/>



Figura 49: Imagem de blog de moda, anos 2000.

Disponível em: <http://stardustandsequins.wordpress.com/>



Figura 50: Óculos Jeremy Scott x Linda Farrow, 2011.

Disponível em: <http://reinastyle.blogspot.com.br/2011/05/crazy-sunglasses-2011-jeremy-scott-for.html>



Figura 51: Desfile da marca inglesa Sibling, 2012.

Disponível em: <http://www.wgsn.com/en-us>

CONCLUSÃO

A falta de estruturas lineares que marcaram o momento pós-moderno é, também, a grande característica da produção da moda da atualidade – a palavra produção neste caso, não significa a industrialização de peças ou produtos, e sim a produção artística de moda como um todo -, com tudo acontecendo ao mesmo tempo e misturado, a moda vai e vem. O “retrô” escolhe a cada estação uma nova época para retratar,- e com um certo preconceito à inovação - partindo do princípio que tudo já foi feito e não existe nada realmente novo - o criador se tornou uma citação por completo e a apropriação ainda é uma técnica comum na moda. A moda se alimenta da moda.

Na moda contemporânea é difícil perceber o momento que algo realmente se torna importante, até que uma grande quantidade de pessoas dê valor para certa estética, e que imediatamente esta se torna um ícone. Com a influencia do pós-modernismo e do capitalismo avançado, esse processo se acelera e se estabelece de acordo com a difusão da informação pelas mídias de massa.

Da mesma maneira e com a mesma rapidez que um ícone de moda, ou uma tendência se forma também se desfaz tornando a moda efêmera.

A efemeridade da moda tira em partes a sua contribuição histórica, que costumava ser fonte de referência para entender certos momentos da sociedade. A vestimenta e o comportamento de moda, mesmo quando o termo não existia, ajudaram a compreender o processo evolutivo da sociedade e da criação estética que sempre sofreu interferências de todos esses fatores externos, mesmo que inconscientemente.

A modernidade abriu nossas portas para um outro mundo, enquanto o pós-moderno nos mostrou imagens de um passado que aos poucos era abatido com uma diversidade de gestos irônicos e excêntricos.

A moda contemporânea também carrega a heterogeneidade de estilos existente na pós-modernidade, e ainda se apropria dos padrões estéticos construídos nesse momento pela moda, pela música ou por qualquer outra fonte icônica do período.

As visões de moda ainda são extremamente diferentes e variam de acordo com o tipo de profissional, um fotógrafo tem a liberdade de interpretar as peças que vai fotografar para um editorial de moda sem estar conectado, por exemplo, com a visão criativa que o estilista usou para desenvolver aquela coleção, criando assim uma outra composição estética. O criador contemporâneo tem a necessidade de afirmar a sua personalidade e de valorizar a sua individualidade na composição de um trabalho.

A moda do século XXI conta ainda, com a ativa influencia da moda não oficial de rua, que iniciou com os jovens dos anos 60, e que causaram essa ruptura com o que era ditado como moda oficial, e hoje mesmo não possuindo essa forte conexão com ideias revolucionários ou de subversão, ainda respeita certas particularidades como etnias, grupos e faixas etárias, e essa diversificação permanece por razões de afirmação de personalidade.

Dessa maneira, a diversificação de estilos da contemporaneidade simboliza a permanente busca da expressão da identidade, tanto pelo consumidores quanto pelos criadores de moda, e também o culto aos materiais, como roupas, fundamentado na sociedade pós-moderna.

A autoria, que para a arte é de extrema importância, se manifesta na moda de outras formas, a aura que muito é valorizada na obra de arte marca a moda com o mesmo imprevisto.

Os estudos dessa pesquisa comprovam através da comparação de imagens de moda de períodos distintos, que a estética pós-moderna é fluente na linguagem de moda contemporânea, e sugerem o autoral de moda atual como identidade construída, e não necessariamente como uma produção original ou nova..

A visão autoral de moda atual está sendo construída por criadores que tem sensibilidade de identificar ou impor padrões de moda a uma sociedade fragmentada, e lhes expor sua visão de mundo, mesmo que através de técnicas de citação de formas já propostas em uma outra época.

Uma ideia deixa de ser considerada nova quando atinge as grandes massas, o revolucionário não, ele se torna ícone e caracteriza um momento, ou vários momentos, mesmo que seja uma apropriação de algo que já passou.

O autor contemporâneo, deve acima de tudo conhecer o momento que ele vive, assim pode resgatar momentos e o atualizar para uma necessidade atual.

Assim, a pesquisa concluiu que, mesmo com a confirmação da influência estética pós-moderna em diversas produções de moda do século XXI, o autoral ainda se expressa e transcende aos conceitos de novo e único, se tornando também um a questão de adaptação, ou atualização de alguma referências revolucionárias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADMSON, Glenn e PAVITT, Jane. *Postmodernism: style and subversion, 1970-1990*. Editora Victoria and Albert Publising, 2011.
- BAUDRILLARD, Jean. **Tela total**: Mito-ironias da era do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- BRAGA, João. **História da moda**: uma narrativa. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. 2. ed. São Paulo: Senac, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **O que é autor?** Rio de Janeiro: Vega, 1992.
- HARVEY, David. **A condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 6. ed. São Paulo: Loyola, 1996.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Schwarcz, 2009.
- SMITH, Patti. **Só garotos**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2010.

Consultas online:

Grupo Memphis. Disponível em: <http://designmuseum.org/design/memphis>.

COSTA, P. *Ao tomar forma, ideia é protegida pelo Direito Autoral*. Disponível em: http://www.conjur.com.br/2007-ago-25/tomar_forma_ideia_protegida_direito_autoral

IRATI, A. *Autoria e cultura na pós-modernidade*. Ci. Inf., Brasília, v. 27, n. 2, p. 189-192, maio/ago. 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ci/v27n2/irati.pdf>

Análise de tendências do site WGSN. Disponíveis em: http://www.wgsn.com/content/report/Art_and_Culture/Exhibitions/2012/February/art_tr_end_tear_sheetcollage.html

http://www.wgsn.com/content/report/Art_and_Culture/Exhibitions/2012/February/art_tr_end_tear_sheetcollage.html

http://www.wgsn.com/content/report/Buying_and_Sourcing/Buying/Spring_summer_2012/buyers_briefing_springsummer2012.html#jpeg_gen

http://www.wgsn.com/content/report/Creative_Direction/Spring_Summer_2012/macro_trends_springsummer2012/jpeg_gen.html

http://www.wgsn.com/content/report/Trend_Analysis/Juniors/2011/June/man_repeller_juniortrendanalysis.html

PACCE, Lilian. Louboutin é dono da sola vermelha. Disponível em: <http://msn.lilianpacce.com.br/moda/louboutin-sola-vermelha/>