

UDESC | PPGMODA
E-ISSN: 1982-615X
V.12 N.23 - 2019

moda?alavra

DOSSIÊ
Moda, Arte e Design



R454 Revista ModaPalavra e-periódico [recurso eletrônico] / Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes. Departamento de Moda. Programa de Pós-Graduação em Moda. Dossiê Moda, Arte e Design, v. 12, n. 23, jan. 2019. – Florianópolis : UDESC/CEART, 2019 --.

Trimestral

ISSN: 1982-615X

Disponível em: <www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra>.

1. Moda. 2. Vestuário - Indústria. 3. Moda - Aspectos sociais. 4. Moda - História. 5. Desenho industrial. 6. Arte. 7. Design. I. Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes.

CDD: 391 – 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Alice de A. B. Vazquez CRB14/865
Biblioteca Central da UDESC

Créditos da Edição

Sandra Regina Rech | Edição
Daniela Lucena | Organização do Dossiê
Laura Zambrini | Organização do Dossiê

Alessandro Felipe | Produção Editorial
Bruna Rosa Machado | Produção Editorial
Gabriel Bohn | Produção Editorial
Sheila Fernanda Bona | Produção Editorial
Yadja Aranalde Pigozzi | Produção Editorial

Alessandro Felipe | Revisão textos em português
Bruna Rosa Machado | Revisão textos em inglês
Gabriel Bohn | Revisão textos em inglês

Aline de Souza Rocha | Capa
Laura Zambrini | Colagem da capa
Schirlei Martins Ortega | Projeto gráfico

Os conteúdos expressos nas contribuições publicadas pelo ModaPalavra e-periódico, bem como a revisão ortográfica e gramatical dos manuscritos, são de exclusiva responsabilidade de seus autores.



Editorial V.12 n.23

Sandra Regina Rech

Doutora, Universidade do Estado de Santa Catarina / sandra.rech@udesc.br

Orcid: 0000-0002-0062-6914 / <http://lattes.cnpq.br/9014663736269712>

Daniela Lucena

Doutora, Universidad de Buenos Aires / daniela.lucena@gmail.com

Orcid: 0000-0003-0353-3550

Laura Zambrini

Doutora, Universidad de Buenos Aires / laura.zambrini@gmail.com

Orcid: 0000-0002-9523-7080 / <http://lattes.cnpq.br/7402581201959272>

PINTO FLORES PARA QUE ASI NO MUERAN.

Frida Kahlo

Iniciamos o ano com muitas novidades: nova equipe técnica, novos consultores, novo *layout*, novos indexadores e a divulgação de quatro edições anuais, ou seja, dois Dossiês temáticos (janeiro e julho) e duas publicações Variata (abril e outubro). Portanto, estamos seguindo o conselho da inspiradora Frida Kahlo: pintando flores para permanecermos ativos. E, neste primeiro número de 2019, a moda estabelece ligações permanentes com as linguagens da arte e do design. No entanto, nem sempre foi concedido o devido reconhecimento nessas áreas e campos de conhecimento. Mesmo na academia, há uma lacuna em tomar a moda como objeto de estudo e fonte legítima de conhecimento.

Na tentativa de preencher esse espaço, o presente dossiê convida os leitores a ler trabalhos que enfocam sua análise nos complexos laços e intersecções entre moda, arte e design. Em particular, desde o início do século XX, as iniciativas estavam localizadas na intersecção de práticas artísticas, arquitetura, design e moda. Esses episódios mostram criações frutíferas, mas também de resistências, discrepâncias e discussões que, em muitos casos, não foram resolvidas. Nesta diretriz, apresentamos aqui artigos que trazem novas questões, visões, casos, leituras e hipóteses que questionam as particularidades dessas relações ambíguas. São colaborações acadêmicas, fruto principalmente de pesquisas realizadas no Brasil e na Argentina, refletindo sobre experiências históricas e contemporâneas baseadas nos diálogos e tensões entre as diferentes disciplinas. Especificamente, o trabalho "*Aspectos Artísticos Da Azulejaria Portuguesa Por Meio Do Design Têxtil*

E De Superfície Na Moda” descreve e analisa a impressão artística da produção de azulejos portugueses no design têxtil e da moda brasileira contemporânea. Por sua parte, *“Today Your Style, Tomorrow The World: Punk, Moda e Imaginário Visual”* reconstrói o legado do movimento punk analisando o papel particular desta contracultura mítica na inovação da moda e da imagem visual contemporânea.

Por sua vez, o texto *“¿Cómo los intelectuales conquistaron la moda? Discursos decimonónicos”* nos convida a repensar a tensão histórica entre o campo intelectual e o da moda. Ou seja, longe daquele imaginário que descreve a moda como um fenômeno frívolo e intransigente, a autora mostra como, desde o século XIX, a noção de moda tem sido um conceito politizado de que diferentes atores políticos e culturais carregam significados particulares. Seguindo na linha de reflexões sobre vestuário como ato político, o artigo *“Vestir el cuerpo en Cautiverio: una práctica por revelar”* tem por objetivo estudar as narrativas e testemunhos de detentos em centros de detenção clandestinos durante a última ditadura militar argentina, com foco nas trocas e mutações que eles produziam nas roupas e tecidos que os cobriam, a fim de revelar quais sentidos essas ações poderiam ter no contexto particular do confinamento forçado. Por fim, em relação às ilustrações de moda, a obra *“Percepção e Expressão no Universo das Ilustrações de Moda”* analisa a linguagem visual, estética e formal nas obras da artista Laura Laine.

Tratam-se, enfim, de artigos que, a partir de objetos e perspectivas de estudos diversos, fornecem caminhos para a compreensão da dinâmica da produção e circulação de bens, materiais e simbólicos, em nossas sociedades contemporâneas e em nossa região.

Esperamos que a seleção, aqui apresentada, contribua para fomentar a construção do conhecimento nas áreas da Arte, da Moda e do Design e o convidamos, nobre leitor, a percorrer estas páginas e nos ajudar na disseminação deste conteúdo, com votos de uma inspiradora leitura!



Editorial V.12 n.23

Sandra Regina Rech

Doutora, Universidade do Estado de Santa Catarina / sandra.rech@udesc.br

Orcid: 0000-0002-0062-6914 / <http://lattes.cnpq.br/9014663736269712>

Daniela Lucena

Doutora, Universidad de Buenos Aires / daniela.lucena@gmail.com

Orcid: 0000-0003-0353-3550

Laura Zambrini

Doutora, Universidad de Buenos Aires / laura.zambrini@gmail.com

Orcid: 0000-0002-9523-7080 / <http://lattes.cnpq.br/7402581201959272>

PINTO FLORES PARA QUE ASI NO MUERAN.

Frida Kahlo

Iniciamos el año con muchas novedades: el nuevo equipo técnico, nuevos consultores, nuevo diseño, nuevos indexadores y la divulgación de cuatro ediciones anuales, es decir, dos Dossiers temáticos (enero y julio) y dos publicaciones Variata (abril y octubre). Por lo tanto, estamos siguiendo el consejo de la inspiradora Frida Kahlo: pintando flores para permanecer activos. Y, en este primer número de 2019, la moda establece permanentes vínculos con los lenguajes del arte y del diseño. Sin embargo, no siempre se le ha otorgado el debido reconocimiento en estas áreas y campos de saberes. Incluso en la academia, existe una vacancia en torno a la moda como objeto de estudio y fuente legítima de conocimiento.

En un intento de reponer dichos vacíos, el presente Dossier invita a leer trabajos que centran su análisis en los complejos lazos y cruces entre la moda, el arte y el diseño. En particular, desde comienzos del siglo XX, fueron variadas las iniciativas ubicadas en la intersección de las prácticas artísticas, la arquitectura, el diseño y la moda. Estos episodios dan cuenta de fructíferas creaciones, pero también de resistencias, discrepancias y discusiones que en muchos casos no han sido saldadas. En esa directriz, aquí presentamos artículos que aportan nuevas preguntas, miradas, casos, lecturas e hipótesis que indagan sobre las particularidades de estas ambiguas relaciones. Se trata de colaboraciones académicas, en su mayoría producto de investigaciones llevadas a cabo en Brasil y Argentina, que reflexionan sobre experiencias contemporáneas e históricas sobre la base de los diálogos y tensiones entre las distintas disciplinas. Específicamente, el trabajo *Aspectos Artísticos*

Da Azulejaria Portuguesa Por Meio Do Design Têxtil E De Superfície Na Moda describe y analiza la impronta artística de la producción de azulejos portugueses en el diseño textil y en la moda contemporánea brasileña. Por su parte, en *Today Your Style, Tomorrow The World: Punk, Moda e Imaginário Visual* se reconstruye el legado del movimiento punk, analizando el rol particular de esta mítica contracultura en la innovación de la moda y del imaginário visual contemporáneo.

A su vez, el texto *¿Cómo los intelectuales conquistaron la moda? Discursos decimonónicos* nos invita a repensar la tensión histórica entre el campo intelectual y el de la moda. Es decir, lejos de ese imaginário que describe a la moda como un fenómeno frívolo y descomprometido, la autora muestra como, desde el S. XIX, la noción de moda ha sido un concepto politizado que distintos actores políticos y culturales cargaron de significados particulares. Siguiendo en la línea de las reflexiones del vestido como un acto político, el artículo *Vestir el cuerpo en Cautiverio: una práctica por revelar* se propone estudiar las narrativas y testimonios de detenidas en centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar argentina, haciendo foco en los intercambios y mutaciones que produjeron en las ropas y telas que las cubrían, con la finalidad de revelar qué sentidos pudieron tener esas acciones en el particular contexto del encierro forzado. Por último, en relación con las ilustraciones de moda, el trabajo *Percepção e Expressão no Universo das Ilustrações de Moda*, analiza el lenguaje visual, estético y formal en los trabajos de la artista Laura Laine.

Se trata, en suma, de artículos que, desde objetos y perspectivas de estudio diversas, aportan claves para la comprensión de las dinámicas propias de la producción y

circulación de bienes, materiales y simbólicos, en nuestras sociedades contemporáneas y en nuestra región.

Esperamos que la selección, aquí presentada, contribuya a fomentar la construcción del conocimiento en las áreas del Arte, de la Moda y del Diseño y lo invitamos, noble lector, a recorrer estas páginas y ayudarnos en la diseminación de este contenido, con votos de una inspiradora lectura!



Editorial V.12 n.23

Sandra Regina Rech

PhD, Universidade do Estado de Santa Catarina / sandra.rech@udesc.br

Orcid: 0000-0002-0062-6914 / <http://lattes.cnpq.br/9014663736269712>

Daniela Lucena

PhD, Universidad de Buenos Aires / daniela.lucena@gmail.com

Orcid: 0000-0003-0353-3550

Laura Zambrini

PhD, Universidad de Buenos Aires / laura.zambrini@gmail.com

Orcid: 0000-0002-9523-7080 / <http://lattes.cnpq.br/7402581201959272>

PINTO FLORES PARA QUE ASI NO MUERAN.

Frida Kahlo

We started the year with many new features: new technical team, new consultants, new design, new indexers and the dissemination of four annual editions, that is, two thematic Dossiers (January and July) and two Variata publications (April and October). Therefore, we are following the advice of the inspiring Frida Kahlo: painting flowers to remain active. And, in this first issue of 2019, fashion establishes permanent links with the languages of art and design. However, due recognition has not always been given in these areas and fields of knowledge. Even in academia, there is a gap in taking fashion as an object of study and legitimate source of knowledge.

In an attempt to fill this space, this dossier invites readers to approach papers that focus their analysis on the complex ties and intersections between fashion, art and design. In particular, since the beginning of the twentieth century, the initiatives were located at the intersection of artistic practices, architecture, design and fashion. These episodes show fruitful creations, but also of resistances, discrepancies, and discussions that in many cases have not been resolved. In this guideline, we present here articles that bring new questions, visions, cases, readings and hypotheses that question the particularities of these ambiguous relations. They are academic collaborations, mainly due to research carried out in Brazil and Argentina, reflecting on historical and contemporary experiences based on the dialogues and tensions between the different disciplines. Specifically, the paper "*Artistic Aspects Of Portuguese Tile Through Textile And Surface Design In*

Fashion" describes and analyzes the artistic impression of the production of Portuguese tiles in contemporary Brazilian textile and fashion design. For its part, *"Today Your Style, Tomorrow The World: Punk, Fashion and Visual Imaginary"* reconstructs the legacy of the punk movement by analyzing the particular role of this mythical counterculture in the innovation of fashion and the contemporary visual image.

On the other hand, the text *"How did intellectuals conquer fashion? Nineteenth-century discourses"* invites us to rethink the historical tension between the intellectual field and the fashion field. That is, far from the imaginary that describes fashion as a frivolous and uncompromising phenomenon, the author shows how, since the nineteenth century, the notion of fashion has been a politicized concept that different political and cultural actors carry particular meanings. Following the line of reflections on clothing as a political act, the article *"Dressing The Body In Captivity: A Practice To Reveal"* aims to study the narratives and testimonies of detainees in clandestine detention centers during the last Argentine military dictatorship, with a focus on exchanges and mutations that they produced in the clothing and fabrics that covered them in order to reveal what senses these actions could have in the particular context of forced confinement. Finally, regarding fashion illustrations, the work *"Perception and Expression in the Universe of Fashion Illustrations"* analyzes the visual, aesthetic and formal language in the works of the artist Laura Laine.

These are articles that, based on objects and perspectives from different studies, provide ways to understand the dynamics of production and circulation of material and symbolic goods in our contemporary societies and in our region.

We hope that the selection, presented here, contributes to promote the construction of knowledge in the areas of Art, Fashion and Design and we invite you, noble reader, to visit these pages and help us in the dissemination of this content, with votes of an inspiring reading!

Aspectos Artísticos Da Azulejaria Portuguesa Por Meio Do Design Têxtil E De Superfície Na Moda

Matheus Miguel de Souza

Graduado e Mestrando em Têxtil e Moda pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo – EACH/USP./ ns.souza07@gmail.com

Orcid: 0000-0002-5484-3850/<http://lattes.cnpq.br/0163761377107928>

Maria Silvia Barros de Held

Doutora em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP

[/Silviaheld.usp@gmail.com](mailto:Silviaheld.usp@gmail.com)

Orcid: 0000-0003-4373-4955/<http://lattes.cnpq.br/5645756396955777>

Enviado 2018-06-30/Aceito 2018-08-15

Aspectos Artísticos Da Azulejaria Portuguesa Por Meio Do Design Têxtil E De Superfície Na Moda

RESUMO

Este estudo tem como principal objetivo analisar os aspectos artísticos da azulejaria portuguesa como uma das principais fontes de inspiração no desenvolvimento e planejamento de coleções de moda contemporâneas. Especificamente, aborda a arte da azulejaria como sendo um dos mais importantes meios de desenvolvimento do Design Cerâmico e analisa brevemente seu histórico e origens. Analisa também o Design Têxtil, em particular o setor de Estamparia, como área de atuação e desenvolvimento do Design de Superfície, evidenciando a azulejaria, por intermédio do Design Cerâmico, como fonte de inspiração em diversos processos criativos no que diz respeito à produção de novos produtos atrelados ao mercado de Têxtil e Moda na contemporaneidade.

Palavras-chave: Azulejaria portuguesa, design têxtil, moda.



Artistic Aspects Of Portuguese Tile Through Textile And Surface Design In Fashion

ABSTRACT

This research aims to analyze the artistic aspects of Portuguese tiles as one of the main sources of inspiration in the development and planning of contemporary fashion collections. Specifically, it addresses the art of tile as one of the most important means of developing Ceramic Design and briefly analyzes its history and origins. It also analyzes the Textile Design, in special the textile printing sector, as an area of development of Surface Design, showing the tiles, through the Ceramic Design, as a source of inspiration in several creative processes with regard to the production of new products linked to the Textile and Fashion market in contemporary times.

Keywords: Portuguese tile, Textile design, Fashion.

1. Introdução

Diretamente relacionado ao desenvolvimento de novos produtos e atrelado a diferentes materiais e substratos, o Design de Superfície encontra-se numa fase de grande expansão no país no que diz respeito à sua consolidação enquanto área de pesquisa, desenvolvimento de projetos e processos criativos no campo do Design¹. Isso se deve ao fato da concepção abrangente que o termo superfície adquiriu na contemporaneidade, tornando-se passível das mais diversas aplicações e interferências por meio do homem no que diz respeito ao desenvolvimento e inserção de novos produtos em diferentes setores atrelados, direta ou indiretamente, ao Design de Superfície, como é o caso do Design Têxtil e de Estamparia

Design da informação não pode tratar a informação como uma simples coisa a ser economicamente e eficazmente embalada para distribuição [...] design da informação é, na verdade, metaprojeto¹ projeto sobre design, design para ajudar as pessoas a fazer e desfazer as suas próprias informações, seu sentido próprio (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 24).

No que concerne às suas diferentes áreas de aplicação, o Design de Superfície encontra na cerâmica² um representante ímpar no que diz respeito às mais variadas formas de desenvolvimento de novos produtos no setor. Assim, é nesse sentido que se pode inserir a azulejaria portuguesa enquanto ramo de pesquisa, aplicação e

¹ O desenho industrial (ou design) é uma atividade projetual que consiste em determinar as propriedades formais dos objetos produzidos industrialmente. Por propriedades formais não se entende apenas as características exteriores, senão, sobretudo, as relações funcionais e estruturais que fazem com que um produto tenha uma unidade coerente do ponto de vista, tanto do produtor, como do consumidor. (MALDONADO, apud em BOMFIM, 1998, p. 10).

² A cerâmica é uma mistura de argila com outras matérias-primas inorgânicas. A denominação "cerâmica" é originada da palavra *keramos*, nome de um bairro de Atenas, um dos primeiros lugares a utilizar a cerâmica com fim utilitário. Os indícios mostram que a cerâmica, como material utilitário, surgiu no Japão e, aproximadamente entre 26.000 e 5.000 a.C., a habilidade da manufatura das peças deixou o país e se espalhou pela Europa e Ásia. (SILVEIRA, 2008, p. 92).

desenvolvimento crescente do Design de Superfície com relação à sua aplicabilidade cerâmica.

Herança cultural portuguesa, o azulejo foi inserido no Brasil logo no início da colonização, se desenvolvido, ao que tudo indica através de pesquisas históricas, inicialmente na cultura árabe, sendo posteriormente enraizado e desenvolvido em diversos países da Europa, como é o caso não somente de Portugal, mas também Espanha, Itália e Holanda.

É possível afirmar, assim, que o azulejo tem se tornado um vasto campo de estudo, aplicação e desenvolvimento no que diz respeito ao setor de cerâmica ligado diretamente ao Design de Superfície na contemporaneidade. Soma-se a isso o fato de renomados artistas nacionais terem se utilizado dessa matéria prima, o azulejo, como base para a produção de grandes obras no Brasil, como é o caso de artistas como Athos Bulcão e Oscar Niemeyer, que enxergaram no azulejo um potencial estilístico-criativo e uma rica e importante fonte de criação para o desenvolvimento dos mais variados trabalhos ligados ao setor de arquitetura e urbanismo nacional.

Não somente a azulejaria, mas atualmente diversos outros setores encontram-se diretamente relacionados ao Design de Superfície no que diz respeito às suas mais variadas formas de aplicação e desenvolvimento, como é o caso do Design Têxtil, que se encontra intimamente relacionado à área de estamparia enquanto processo de beneficiamento e embelezamento dos mais variados tecidos. O setor de estamparia em si tem se tornado cada vez mais crescente devido ao aprimoramento das mais variadas técnicas no mercado industrial, especialmente no que diz respeito ao desenvolvimento da estamparia digital na contemporaneidade.

Diretamente relacionado ao Design de Moda, o Design Têxtil assume, enquanto setor estritamente relacionado ao Design de Superfície, um importante destaque no que concerne à produção e desenvolvimento de novos produtos relacionados ao têxtil e à moda atrelados, diretamente, ao setor de estamparia. Assim, o setor de estamparia se desenvolve, em paralelo ao Design Têxtil e de Superfície, como um importante campo no que diz respeito a novas aplicabilidades e potencialidades no setor de moda e de decoração.

Com características ímpares atreladas ao desenvolvimento de novos produtos, especificamente no setor de moda, o Design Têxtil e de Estamparia se utiliza das mais diversas fontes criativas como inspiração na contemporaneidade. É através disso que se observa um movimento de convergência direta no que diz respeito à azulejaria portuguesa enquanto fonte criativa para os mais diversos trabalhos ligados diretamente à área de moda, por intermédio dos mais diversos estilistas e designers contemporâneos. É por intermédio da estamparia que a azulejaria portuguesa passa a ganhar forma e adquire papel de destaque em diferentes trabalhos criativos ligados à moda através de seu estilo inconfundível e design primoroso no que concerne às suas formas e cores através da indumentária. Nesse sentido, torna-se importante realçar o forte papel comunicacional que a moda assume, direta ou indiretamente, por intermédio não somente de suas formas, cores e volumes, mas principalmente pelas imagens que carrega através de suas estampas, sendo estas, produtos diretos do Design Têxtil e de Estamparia enquanto Design de Superfície.

Assim, o Design de Estamparia assume um lugar de importante destaque, na contemporaneidade, no que diz respeito à representatividade, ressignificação e tradução de

valores estético-culturais e históricos quando aplicado e trabalhado diretamente no desenvolvimento de novos produtos de moda. Dessa maneira, a moda surge como um importante palco de atuação, aplicação e desenvolvimento do Design Têxtil, por intermédio da estamparia, no que diz respeito à tradução de uma linguagem estética específica, tendo muitas vezes como base as mais diversas fontes de inspiração, como é o caso da azulejaria, importante objeto de estudo e análise do Design Cerâmico e de Superfície.

Observa-se, nesse sentido, como o Design de Superfície, além de se relacionar direta ou indiretamente a diferentes áreas e passível de aplicações nos mais variados substratos, também funciona como elo entre os mais diversos processos criativos. Dessa maneira, cria uma cadeia complexa no que diz respeito à produção não somente de valores estéticos aos mais variados produtos, mas também, e principalmente, agrega funcionalidade através de um design inovador e que carrega consigo atribuições histórico-culturais e tradução de valores específicos no que diz respeito a uma determinada cultura ou objeto de estudo.

2. Histórico e origens do azulejo.

Azulejo refere-se ao ladrilho cerâmico de superfície regular, quadrada ou poligonal, com uma das faces decorada com esmaltes, destinado, por multiplicação, a ornamentar superfícies parietais ou pavimentares. (SOUZA, 2013). A palavra deriva do árabe, *az-zullaiju*, que significa pedra lisa ou pedra polida. Alguns etimologistas também vinculam o vocábulo azulejo ao persa *lazaward* ou mesmo *lâpis-lazuli* ou, ainda, a *zallaja*, que quer dizer liso ou escorregadio.

É importante salientar que muito antes de sua utilização na Península Ibérica, especialmente em Portugal, o azulejo foi muito utilizado por diversas civilizações e em larga escala

principalmente pelos árabes. Vestígios arqueológicos acusam sua utilização em regiões como o Egito e a Mesopotâmia, o que demonstra que o azulejo já se apresentava como objeto decorativo e de ornamentação artística muito antes do que se conhece hoje em países como Portugal e Espanha.

Algo parecido com azulejos foi encontrado por arqueólogos nos zigurates, pirâmides, templos e palácios egípcios ou da Mesopotâmia, cujas paredes eram recobertas com baixos-relevos, pinturas e tijolos vidrados. Também os assírios e neobabilônicos tinham o hábito de recobrir as paredes de seus palácios e templos com placas de barro colorido e esmaltado (MORAIS, 1988, p. 126).

Dessa maneira, observa-se que o emprego do azulejo como forma de revestimento cerâmico em paredes, chão e mesmo abóbodas de igrejas e templos remonta desde a cultura muçulmana, penetrando posteriormente em larga escala na Península Ibérica. Salienta-se que a utilização do azulejo, enquanto revestimento cerâmico, sempre esteve relacionada ao embelezamento e ornamentação de espaços onde fora aplicado, além da necessidade de colorir e alegrar:

A aplicação de cerâmica à arquitetura tem suas raízes nas civilizações do Oriente Próximo. Nasce da necessidade de alegrar, com uma nota de policromia, as extensas e monótonas fachadas de tijolo cru dos enormes palácios e templos assírios-caldaicos e persas (ALCÂNTARA, 1997, p. 11).

Foi no século XIX que, por intermédio de campanhas de escavações arqueológicas, conduzidas por grandes nações da Europa e da América, o mundo tomou conhecimento do grandioso e vasto conjunto cerâmico da Avenida Processional da Babilônia (figura 1), datado do século VII a.C., decorada, em sua extensão, com leões em baixo-relevo de cerâmica vidrada, tendo seu início na Porta de Ishtar, mostrando touros e dragões alados representados em baixos-relevos, vidrados de amarelo, de tons melados e

brancos. Além disso, também no século XIX e no que concerne à catalogação de revestimentos cerâmicos, tem-se a divulgação e apresentação, por intermédio de museus, de coleções cerâmicas das ditas civilizações clássicas, com destaque para a cerâmica arquitetônica do legado etrusco, tendo este povo substituído em suas esculturas e baixos-relevos os vidrados brilhantes por englobes avermelhados, cinzentos e negros, sendo esta uma herança da tradição grega. Tais contribuições, além do conhecimento urbanístico das cidades mártires de Pompéia e Herculano, fomentara o gosto da aplicação da cerâmica à arquitetura, que acompanhou outros revivalismos característicos da arquitetura europeia no século XIX. (ALCÂNTARA, 1997). Não tendo participado das escavações do Oriente Próximo, Portugal teve pouco ou quase nenhum acesso a estes resultados. A grande difusão da cerâmica como revestimento oitocentista chegou indiretamente à Península Ibérica, especialmente através de Sevilha onde, a partir daí, desenvolveu-se largamente em diferentes países e, principalmente, em Portugal, assumindo características ímpares e peculiares no que diz respeito à utilização dos azulejos enquanto revestimento cerâmico.

Figura 1: Portões de Ishtar, Avenida Processual da Babilônia.



Fonte: <http://www.bbc.com/culture/story/20150302-ancient-babylons-greatest-wonder> (Acesso em 20 de fevereiro de 2018).

3. Design de superfície: conceito e aplicações.

O Design de Superfície vive hoje no Brasil um momento de extraordinária ampliação, ao mesmo tempo em que se consolida como área de atuação profissional e de conhecimento específico, muito embora ainda seja pouco difundido ou mesmo abordado em suas várias formas de aplicação no mundo do design.

No que diz respeito às suas diferentes formas de atuação e aplicação, é necessário que se compreenda, primeiramente, o significado do termo Design de Superfície, para que se possa categorizar e exemplificar uma diversificada gama de áreas nas quais, direta ou indiretamente e, mesmo sobre as diferentes maneiras, o profissional dessa área atua no cenário brasileiro.

Segundo Evelise Anicet do Núcleo de Design de Superfície (NDS) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) pode-se definir o Design de Superfície como:

(...) uma atividade criativa e técnica que se ocupa com a criação e desenvolvimento de qualidades estéticas, funcionais e estruturais, projetadas especificamente para constituição e/ou tratamentos de superfícies, adequadas ao contexto sociocultural e às diferentes necessidades e processos produtivos (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 23).

Ou ainda, segundo a designer de superfície Renata Rubim, é “todo o projeto elaborado por um designer, no que diz respeito ao tratamento e cor utilizados em uma superfície, industrial ou não” (RUBIM, 2010, p. 21).

Dessa forma, é possível compreender que o Design de Superfície, enquanto campo de aplicação está intrinsecamente ligado a diferentes formas, matérias e texturas. Compreende-se também que sua interferência tende a modificar e criar novos aspectos visuais e táteis como forma de valorizar e proporcionar uma ampla cadeia

de produtos e materiais, não somente no que diz respeito ao mercado de consumo (produtos têxteis e cerâmicos), mas também ao cotidiano como um todo (painéis, paredes, calçadas e avenidas em geral).

Contudo, é necessário tomar nota que o termo utilizado, Design de Superfície, ainda é praticamente desconhecido em todo o Brasil. Segundo Renata Rubim:

(...) essa designação é amplamente utilizada nos Estados Unidos (...) e foi introduzida por mim no Brasil na década de 1980 – quando retornei de lá após um período de estudos –, por considerá-la a melhor definição existente (RUBIM, 2010, p. 21).

No que diz respeito às origens do Design de Superfície no Brasil, pode-se dizer que ele surge como:

(...) um campo de conhecimento e de prática profissional autônomo, no Rio Grande do Sul. (...) A referência mais concreta encontrada é a fundação da 'Surface Design Association – DAS', em 1977, nos Estados Unidos da América, onde provavelmente essa associação de artistas têxteis tenha sido responsável pela criação da expressão e uso oficial da nomenclatura surface design (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 11).

Dentro das aplicações que envolvem o Design de Superfície, Rüttschiling (2008) mostra como há diversas formas de aplicações e usos do mesmo foram executadas no decorrer das décadas.

As civilizações antigas desenvolveram o gosto pela decoração de superfícies em geral, principalmente nos utensílios domésticos, espaços arquitetônicos e artefatos têxteis. Pode-se dizer que a tecelagem e a cerâmica, assim como, posteriormente, a estamperia e a azulejaria, com sua linguagem visual, carregam o embrião do que chamamos de design de superfície (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 16).

Miriam Levinbook (2008), a esse respeito, complementa:

Por ser uma área relativamente nova, o Design de Superfície no Brasil oferece aos pesquisadores em design um fértil caminho de estudo e reflexão. Em meio às pesquisas a respeito dos conceitos que envolvem o Design de Superfície, encontram-se referências que abrangem superfícies como papel, vidro, pisos em geral, cerâmica e têxtil (LEVINBOOK, apud em PIRES, 2008, p. 371).

Pode-se dizer que o Design de Superfície está intimamente relacionado a diversas áreas de atuação e desenvolvimento no Brasil, uma vez que dialoga com os materiais e superfícies nas quais será aplicado e desenvolvido um projeto como modo de transformá-lo e atribuir-lhe um maior valor estético, além da interferência desses materiais. De acordo com Rüttschilling (2008):

O design de superfície - DS -, na forma como foi estruturado no Brasil, abrange várias especialidades. Por exemplo, pode-se dizer que o design têxtil, design cerâmico, design de estamparia, dentre outros, estão contidos dentro do campo do design de superfície. (...) Nesse contexto, o design de superfície ocupa espaço singular dentro da área do design, que por sua vez possui elementos, sintaxe da linguagem visual e ferramentas projetivas próprias. Abraça campo de conhecimento capaz de fundamentar e qualificar projetos de tratamentos de superfícies do ambiente social humano (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 25).

Muito embora o Design de Superfície esteja relacionado ao design têxtil e de estamparia no Brasil, ele engloba muitos outros aspectos e formas de aplicação no que tange a aspectos decorativos e inovadores em desenvolvimento no mercado de consumo em geral. Dentre os diferentes ramos de segmentação de atuação e aplicação do designer de superfície, pode-se citar:

Papelaria: está ligado à área de criação de estampas para papéis de embrulho, embalagens, produtos descartáveis (guardanapos, pratos e bandejas de papel), além de materiais para escritório como capas de agendas e cadernos, blocos de papéis, etc.

Têxtil: área que abrange produtos constituídos de fibras e todos os tipos de tecidos e não tecidos, contribuindo para seu acabamento e embelezamento finais, sendo uma das maiores áreas de atuação do design de superfície.

Cerâmica: área de atuação que compreende diversas formas de materiais como pisos, paredes, azulejos e lajotas, representando um importante campo de aplicação do design de superfície.

Materiais Sintéticos: há uma constante inovação por parte das indústrias na produção de novos materiais sintéticos para revestimentos variados, sendo o mais conhecido deles a Fórmica (plástico laminado produzido pela Formica Corporation®). Hoje apresenta modos de customização, oferecendo aos clientes a possibilidade de utilização de estampas e texturas exclusivas (RÜTHSCHILLING, 2008).

Embora estes sejam bons exemplos dos diversos campos de atuação dos designers de superfície, há também milhares de meios e técnicas de aplicação e desenvolvimento de projetos a serem executados em diferentes materiais ainda inexplorados.

Segundo Renata Rubim (2010):

As aplicações possíveis ao Design de Superfície são inúmeras. As mais comuns são: design têxtil, design cerâmico, design de porcelana, plástico e papel. Temos ainda outras superfícies que podem receber projetos interessantes, tais como vidros e emborrachados, pois ainda não foram suficientemente explorados (RUBIM, 2010, p. 47).

Além desses aspectos, é preciso pensar o Design de Superfície muito além somente da estampagem e da elaboração de projetos que viabilizem apenas um determinado plano como forma de interferência visual. Com a inserção constante de novas tecnologias no mercado observa-se uma intensa produção que transita pelos mais

diferentes meios, suportes, mídias e escalas. Surgem novas aplicações em diferentes produtos, revelando um panorama amplo, variado, inovador e em expansão (RÜTHSCHILLING, 2008).

4. Design têxtil como design de superfície

No que diz respeito ao Design de Superfície e suas áreas de atuação, pode-se destacar o setor têxtil como uma das mais amplas e crescentes no país, principalmente graças aos constantes impulsos da Moda pela busca do novo, da realização e da conquista de novas formas, além de designs cada vez mais rebuscados e inusitados. De acordo com Lipovetsky (2009):

(...) na moda, o mínimo e o máximo, o sóbrio e a lantejoula, a voga e a reação que provoca são da mesma essência, quaisquer que sejam os efeitos estéticos opostos que suscitem: sempre se trata do império do capricho, sustentado pela mesma paixão de novidade e de alarde (LIPOVETSKY, 2009, p. 40).

Através dessa ótica podem-se estabelecer relações entre o Design de Superfície e suas aplicações ligadas ao campo da Moda, tanto como forma estética quanto na síntese de linguagem visual, promovendo relações conjuntivas entre a roupa e o corpo, principalmente no que diz respeito a traços de identidade do sujeito em diferentes aspectos. O Design de Superfície é responsável, em sua grande maioria, pela união desses aspectos no que diz respeito ao setor têxtil: o da pesquisa e da confecção de novas formas aplicadas aos têxteis (estamparia, principalmente) e a disponibilização de produtos cada vez mais diferenciados e exclusivos.

Em relação ao Design Têxtil como ramificação do Design de Superfície, Renata Rubim (2010) enuncia:

No setor têxtil, por exemplo, a riqueza de aplicações é fascinante. Temos os estampados, os tecidos (ou tramados), malharias, tricôs, bordados. No caso dos estampados, há uma gama enorme de possibilidades, que vai desde um simples xadrezinho, até os caríssimos e requintados florais utilizados para ornamentação de ambientes luxuosos (RUBIM, 2010, p. 48).

No que concerne ao Design Têxtil, uma de suas principais potencialidades e que se encontra intimamente relacionada ao Design de Superfície é o setor de estamparia – “técnica que designa, de maneira genérica, diferentes procedimentos que têm como finalidade produzir desenhos coloridos ou monocromáticos na superfície de um tecido, como se fosse uma pintura localizada que se repete ao longo da metragem da peça e aplicada no seu lado direito” (YAMANE, 2008, p. 19). De maneira genérica “a finalidade da verdadeira estamparia é a de tornar o tecido mais atraente e chamar a atenção de um possível usuário e, claro, a de renovar a moda permanentemente e conquistar novas posições no mercado consumidor” (CHATAIGNIER, 2006, p. 81).

Os diferentes estilos de estamparia têxtil (dentre eles os florais, geométricos, históricos, irregulares, étnicos e artísticos, dentre outros) estão intimamente ligados aos conceitos de composição e harmonia visual, promovidos principalmente pela organização e articulação dos módulos (unidade de padronagem e menor área que inclui os elementos visuais constituintes do desenho), o que acaba por gerar um padrão de repetição ou o chamado rapport (sistema de repetição promovido pelas diferentes formas de posicionamento dos módulos).

Em relação à elaboração de projetos ligados ao setor têxtil em geral, não somente o aspecto visual e tátil (conforto) deve ser de conhecimento do Design de Superfície, mas também e principalmente aspectos culturais e histórico-sociais. “A influência sociocultural é um fator que define com precisão os motivos estampados nos tecidos,

assim como os aspectos relacionados à etnia, costumes e tradições” (CHATAIGNIER, 2006, p. 81), como é o caso da influência da azulejaria e do Design Cerâmico aplicados à moda.

Hoje, constituindo um dos principais setores do Design de Superfície, o Design Cerâmico, especialmente atrelado aos azulejos em geral, tem ganhado também cada vez mais espaço no que diz respeito ao Design Têxtil, especialmente o de Estamparia, como fonte de inspiração em diferentes criações de diversos estilistas, tanto nacionais quanto internacionais. Tem-se hoje um olhar mais primoroso quanto às produções no ramo da azulejaria enquanto Design de Superfície, a ponto de muitas produções passarem a fazer parte de grandes nomes da moda através do setor de Estamparia Têxtil, apropriando-se, direta ou indiretamente, do Design Cerâmico em diferentes processos criativos no que tange à produção de coleções de vestuário. Assim, torna-se interessante analisar como diferentes áreas do Design de Superfície se complementam no que diz respeito à criação e desenvolvimento de produtos em diferentes áreas, no caso, a produção de coleções de moda por intermédio do Design Cerâmico através do Design Têxtil e de Estamparia.

Ainda em aspectos relacionados ao Design Têxtil, assim como no Design de Superfície, evidenciam-se novos aprimoramentos em relação ao objeto principal explorado: o têxtil. Se para o Design de Superfície os objetos de atuação ganham formas cada vez mais complexas e simbólicas na atualidade, para o Design Têxtil as fronteiras entre corpo e interação com a indumentária não têm definição.

No campo do Design Têxtil podemos citar os tecidos inteligentes: “construções realizadas pela engenharia têxtil e pela indústria bioquímica” (AVELAR, 2009, p. 143). As variadas características às quais estes tecidos estão relacionados são às funções que motivaram sua criação:

proteção, facilidade no cuidado, capacidade de respiração, conforto, durabilidade, resistência, resistência à lavagem e ao vento; com aplicações desde a área esportiva à médico-hospitalar.

Pode-se evidenciar, assim, além de uma complementação no que se refere ao Design de Superfície e aos segmentos do design têxtil (principalmente a estamparia), um crescente desenvolvimento técnico-informacional de ambos os lados, de forma a ampliar as fronteiras ainda existentes no que diz respeito ao design e à elaboração de projetos, tanto em relação aos campos de atuação da moda quanto do Design de Superfície.

5. Design têxtil: inspiração e criatividade na moda por meio do design de superfície

Torna-se importante evidenciar, aqui, a convergência direta entre o Design Têxtil enquanto ramificação direta do Design de Superfície aplicado à moda, direta ou indiretamente, no que diz respeito à produção e ao desenvolvimento de novos produtos não somente na área de estamparia, mas também ao desenvolvimento de novos tecidos, tingimento e beneficiamento, etc. Nesse aspecto, é de fundamental importância a criatividade e os diferentes processos criativos no que diz respeito ao desenvolvimento de produtos de moda enquanto setor diretamente ligado ao Design Têxtil. Observa-se, portanto, que a moda, num sentido mais amplo, é um importante mecanismo de expressão e produção cultural, refletindo costumes e valores de uma determinada sociedade, além de permitir a reflexão, a criação, a participação e integração de costumes e crenças, possibilitando, assim, a formação da identidade social do indivíduo. Ainda nesse sentido, "a moda não é só

questão de consumo, mas também de identidade. Ser não é ter, mas parecer". (LOPES, 2000, p. 155).

Em relação ao trabalho criativo, o mesmo pode ser definido como a "ação em que o homem se reproduz, em que se cria novas necessidades, é o espaço onde tudo se renova". (GUIMARÃES, 2000, p. 29). Dessa maneira, o designer ou mesmo estilista, por intermédio do Design Têxtil aplicado especificamente à moda, tem como uma de suas funções definir, através de diferentes processos criativos, a especificidade de sua coleção ou de seu projeto, seu público alvo, atrelando exclusividade e inovação a seu trabalho, de maneira a atender as demandas produtivas do mercado, tendo em vista a resolução de problemas no que diz respeito ao processo de criação e inovação para além das demandas já previstas.

Neste sentido, e no que concerne à criatividade em diferentes processos criativos, especialmente através da moda enquanto área de criação e desenvolvimento principal do Design Têxtil e de estamparia, é que se pode identificar as inter-relações entre diferentes outras áreas no que diz respeito à inspiração para o desenvolvimento de novos produtos direta ou indiretamente ligados ao Design de Superfície através da moda. No que diz respeito ao processo criativo, com relação às diferentes áreas do Design Têxtil, em especial ao setor ligado à estamparia como Design de Superfície, é necessário que haja fontes de pesquisa e de inspiração como embasamento para a produção dos artigos finais, haja vista a necessidade da exclusividade no mercado da estamparia têxtil. Assim, além de conhecimentos técnicos sobre tecidos, fios e processos, o designer têxtil necessita realizar muita pesquisa de mercado para o desenvolvimento de novos produtos têxteis (LASCHUK, 2009). Tais pesquisas podem ser realizadas de diferentes maneiras, como visitas a

feiras têxteis, desfiles nacionais e internacionais, além de museus.

As fontes de inspiração no processo de criação do designer têxtil podem ter origem em diferentes lugares, como o próprio resultado das pesquisas que já foram desenvolvidas envolvendo tecidos de diferentes épocas. Assim, é possível o estudo de diversos estilos e épocas, além da utilização de diferentes estruturas e materiais. Alguns dos estilos se tornaram clássicos no setor de estamparia como os listrados, florais e poás. Além disso, pode-se dizer que as diferentes correntes artísticas encontradas ao longo dos anos também influenciaram o Design Têxtil, em especial o setor de estamparia têxtil. Talvez um dos casos mais conhecidos seja o do movimento de artes decorativas e arquitetura chamado Art Nouveau, ocorrido em fins do século XIX e início do século XX, influenciando a história da estamparia com suas formas orgânicas, linhas sinuosas e formas florais com inspiração diretamente da natureza. Além desse, o movimento Art Deco também marcou presença na estamparia têxtil com suas linhas geométricas, tendência oposta ao Art Nouveau (figura 2).

Figura 2: Gucci. Primavera/Verão 2014. Exemplo de estampas ao estilo Art Nouveau.



Fonte: <http://ffw.uol.com.br/desfiles/milao/verao-2014-rtw/gucci/805856/colecao/16/> (Acesso em 24 de fevereiro de 2018).

Ainda no que diz respeito às fontes de inspiração em diferentes processos criativos atrelados ao Design Têxtil e, direta ou indiretamente à moda, pode-se citar a própria arte como sendo uma das principais fontes em termos de referência para o desenvolvimento de novos produtos no mercado. Segundo Mônica Moura, apud em Pires (2008):

A arte tem servido como fonte de pesquisa e referência para a criação e o desenvolvimento de projetos e produtos na esfera da moda ou do design. Por sua vez, vários artistas na história da arte desenvolveram objetos de moda ou de design. Talvez tenham utilizado o campo do design ou da moda como referência ou foram despertados pelo objeto utilitário e de uso cotidiano para a criação de obras artísticas. Estes fatos não ocorrem apenas na contemporaneidade, e sim desde o princípio dos grupos e corporações que deram origem ao design. Pelo menos aqueles de que se tem notícia até hoje e já foram historiados (MOURA, apud em PIRES, 2008, p. 45).

Paralelamente à arte enquanto referência para novos modelos de produtos no mercado de moda ou design, sejam eles através do Design Têxtil ou de Superfície, outra grande fonte de inspiração e convergência de conteúdos entre esses setores tem sido também a arquitetura, importante modelo de referências no que diz respeito a formas, volumes, cores e texturas, as quais têm se incorporado através de diferentes processos criativos e marcado presença, seja de maneira direta ou não, em novos produtos do design e da moda (figura 3).

Figura 3: Balenciaga foi um dos principais estilistas a levar em consideração a arquitetura como fonte de inspiração em seus trabalhos, muitos deles marcados por linhas retas e tecidos mais rígidos especialmente em peças de alfaiataria. Era considerado o "arquiteto das roupas".



Fonte: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1976.124.7a,b/> 9Acesso em 24 de fevereiro de 2018).

Seja através da arte ou mesmo da arquitetura, atualmente é possível verificar como não somente estas, mas diversas outras fontes de inspiração e criatividade vêm sendo incorporadas, direta ou indiretamente, ao trabalho de

diversos designers no que diz respeito ao desenvolvimento de produtos atrelados ao Design Têxtil e de Moda enquanto Design de Superfície, no Brasil e no mundo. Com isso, são vários os exemplos que podem ser citados em se tratando das mais distintas criações no campo do Design de Têxtil e Moda que tiveram, especialmente na arte e na arquitetura, sua base criativa e de inspiração para a produção de novos artigos no mercado atual (figura 4).

Figura 4: Vestido Mondrian, de Yves Saint Laurent, com base na composição Red Blue Yellow, de Piet Mondrian. 1965.



Fonte: http://lifestyle.publico.pt/noticias/297631_vestido-ysl-inspirado-em-mondrian-vendido-por-35-mil-euros (Acesso em 24 de fevereiro de 2018).

6. AZULEIJARIA PORTUGUESA: POSSIBILIDADES NA MODA CONTEMPORÂNEA,

O Design de Superfície encontra-se ligado a diferentes setores na atualidade, mantendo uma relação complexa com as mais diferentes áreas no que diz respeito à promoção de valores estético-funcionais nos projetos onde atua direta ou indiretamente. Um dos setores mais importantes ligados ao

Design de Superfície, na contemporaneidade, tem sido o setor de estamparia, relacionado diretamente ao Design Têxtil, que atua diretamente no desenvolvimento de produtos de moda, vestuário, decoração e têxteis em geral no que diz respeito às suas mais variadas formas de aplicação e desenvolvimento.

Através do Design Têxtil e da Estamparia, a moda tem se beneficiado de constantes avanços no que diz respeito não somente à sua parte estética, aquela ligada diretamente ao design de produto, cores, formas e texturas; mas também e principalmente do avanço tecnológico no que diz respeito ao desenvolvimento de novas fibras, fios e tecidos inteligentes, mais resistentes e funcionais, frutos de pesquisas recentemente ligadas ao setor de Design têxtil e de Superfície aplicados à moda.

No que diz respeito a seus valores estéticos, estes ligados diretamente ao design de produto, pode-se afirmar que a estamparia é um dos principais elos de conjunção e convergência direta entre arte e moda. Assim, é através da estamparia têxtil que se pode promover a criação de um design estético diferenciado, criativo e inovador atrelado ao desenvolvimento de produto de moda enquanto ramificação do Design Têxtil.

Uma das formas de presentificação da arte na moda ou no design ocorre por meio das estampas e padronagens de tecidos, pelo desenvolvimento de peças ou complementos do vestuário e da casa. Esses objetos de moda tanto podem reproduzir detalhes principais das obras de arte como podem se desenvolver a partir das referências de um período, estilo ou movimento de arte, ou ainda, de um determinado artista (MOURA apud PIRES, 2008, p. 49).

Não somente a arte, mas outras diferentes áreas encontram-se atreladas à moda no que diz respeito ao design e desenvolvimento de produtos inovadores. Assim é o caso da arquitetura, que na moda encontra um elo e

convergência direta como fonte de inspiração em diferentes processos criativos na contemporaneidade, estreitando as relações entre esses dois universos no que diz respeito à produção e desenvolvimento de produtos de moda com design elaborado e inovador.

Assim como a arte, o design, a arquitetura e o urbanismo são agentes de um fluxo de informação contínua e se apropriam da moda como interlocutora. Pela possibilidade de transitar em todos os lugares e entre as pessoas, as peças do vestuário se tornaram um importante veículo de comunicação. Isso por seu design, suas mensagens 'grafitadas' ou mesmo através das peças artisticamente produzidas, como os vestidos da Maison Dior, que visavam divulgar a arte de Mondrian (MELLO, apud em PIRES, 2008, p. 82).

Dessa maneira, a moda assume um importante lugar na contemporaneidade no que diz respeito à comunicação, seja através do design de produto ou até mesmo (e principalmente) através do design de estamparia, uma vez que é por intermédio da estampa, enquanto vetor que agrega valor estético ao produto de moda, que a roupa também comunica diferentes mensagens e cria os mais diversos elos de ligação, sejam eles diretos ou não, com outras áreas do design, como é caso da arquitetura, enquanto suporte criativo atrelado à moda em diferentes projetos.

Pensar a comunicação em suas relações sociais e na sua relação com a moda, difusão, comercialização e adequação de produtos, quando inseridos como valor de mercado e bens de consumo, nos faz refletir sobre questões históricas e estéticas, do desenvolvimento criativo, do desejo de informação e de significação dos objetos produzidos pela moda, de seu valor cultural e de mercado com diferentes abrangências que dizem respeito ao âmbito pessoal, social e ultimamente, também, aos valores globalizados e à rapidez na difusão, mutação e propagação desses valores (CASTILHO, MARTINS, 2005, p. 27).

É nesse âmbito de comunicação, ligado ao desenvolvimento de produtos de moda e diretamente ligado ao setor de estamparia, que a azulejaria portuguesa assume um papel estético-funcional enquanto inspiração em diferentes processos criativos no que diz respeito à moda e, por conseguinte, diretamente ao design de estamparia. Associada ao setor de arquitetura, a azulejaria portuguesa encontra, assim, um lugar de destaque na moda contemporânea no que diz respeito ao desenvolvimento de produtos através do Design Têxtil e de estamparia.

Nesse âmbito, é importante se ater à definição do conceito “moda” para que se possa fazer uma correlação entre o termo e o desenvolvimento de produtos, do setor de estamparia, tendo como referencial estético-criativo a azulejaria portuguesa. Nesse sentido, Lipovetsky (2009) afirma:

(...) Recolocada na imensa duração da vida das sociedades, a moda não pode ser identificada à simples manifestação das paixões vaidosas e distintivas; ela se torna uma instituição excepcional, altamente problemática, uma realidade sócio histórica característica do Ocidente e da própria modernidade. Desse ponto de vista, a moda é menos signo das ambições de classes do que saída do mundo da tradição, é um desses espelhos onde se torna visível aquilo que faz nosso destino histórico mais singular: a negação do poder imemorial do passado tradicional, a febre moderna das novidades, a aceleração do presente social (LIPOVETSKY, 2009, p. 10 – 11).

A moda definida enquanto busca constante pelo novo e negação do passado tradicional, como afirma Lipovetsky (2009), é possível verificar que a azulejaria portuguesa, enquanto suporte criativo atrelado diretamente ao Design Têxtil e de estamparia, no que concerne ao desenvolvimento de produtos de moda, representa um certo paradoxo, uma vez que se a moda tem como objetivo a busca incessante pelo novo, negando seu passado alicerçado na tradição, então ela mesma, a moda, busca, através do passado,

referenciais históricos, estéticos e imagéticos como base para seu desenvolvimento criativo, como é o caso da azulejaria portuguesa. Soma-se a isso o fato de Lipovetsky (2009) afirmar que, de fato, a moda consumada vive de paradoxos, de maneira que é possível, então, presumir que seu ciclo constante e acelerado, na contemporaneidade, afirma e realça a permanência da história, seus valores e sua presença nas suas mais variadas formas, como é o caso da azulejaria portuguesa, representante ímpar da cultura árabe enraizada em Portugal, hoje representante máxima de uma cultura histórico-social de um país.

(...) A moda consuma vive de paradoxos: sua inconstância favorece a constância; suas loucuras, o espírito de tolerância; seu mimetismo, o individualismo; sua frivolidade, o respeito pelos direitos do homem. No filme acelerado da história moderna, começa-se a verificar que, dentre todos os roteiros, o da Moda é o menos pior (LIPOVETSKY, 2009, p. 21).

Além da azulejaria portuguesa, é possível também observar como, direta ou indiretamente, diversos outros acontecimentos, períodos ou obras, ligados diretamente ao passado histórico da humanidade, tem servido de base para a criação e o desenvolvimento de produtos de moda, em especial atrelado ao setor de estamparia enquanto Design de Superfície. Mônica Moura (apud PIRES, 2008) afirma:

Outra forma de estabelecer estreita relação entre a arte a moda ocorre quando um determinado período histórico-artístico torna-se referência para a produção em moda. O Renascimento italiano já foi fonte de pesquisa para diversos designers de moda, entre eles, Christian Lacroix, que, na sua coleção outono-inverno 2006/2007, associa as imagens complexas, as cores e os ornamentos do período, estabelecendo uma leitura contemporânea do Renascimento no universo da moda (MOURA apud em PIRES, 2008, p. 57).

Interagindo direta ou indiretamente com outras áreas, especificamente a azulejaria portuguesa enquanto estritamente relacionada ao setor de arquitetura, a moda então busca promover um diálogo construtivo de maneira a buscar referenciais históricos, por meio da azulejaria, de maneira a criar um repertório estético e imagético que serve de base para o desenvolvimento de novos produtos no mercado, estes atrelados diretamente ao setor de Design Têxtil e de Superfície através da estamparia. A partir disso, pode-se afirmar, então, que através da busca no passado histórico, no que diz respeito à moda e o desenvolvimento de produtos atrelados ao Design Têxtil e de Superfície, existe uma relação direta entre produto e resgate histórico-cultural que a moda promove, direta ou indiretamente, através de suas criações nas mais variadas formas na contemporaneidade. É através da moda, especificamente através do setor de estamparia, que existe uma promoção de valores estético-culturais e históricos resgatados e novamente introduzidos e reinseridos na contemporaneidade, através de diferentes designers. Inicia-se então um diálogo entre diferentes áreas, de modo a promover um resgate de valores não somente históricos, mas principalmente estéticos no que diz respeito ao desenvolvimento de produtos de moda tendo como base criativa o passado histórico da humanidade por intermédio da azulejaria portuguesa.

Pode-se afirmar, portanto, que 'as modas' são o reflexo de um tempo, expressando uma cultura, por meio do design, da arquitetura e do urbanismo, ou ainda, da sociedade e da arte. Fenomenalmente, transcende os próprios conceitos e contamina outras áreas de conhecimento, criando uma geometria transversal e interagindo com as mais diversas disciplinas do saber (MELLO, apud em PIRES, 2008, p. 92).

Figura 6: Dolce and Gabbana. Coleção Alta Moda, outono de 2014. Ilha de Capri.



Fonte: <https://senatus.net/album/image/126621/#photo> (Acesso em 02 de março de 2018).

Figura 7: Dolce and Gabbana. Coleção I Love Maiolica, outono-inverno 2018/19.



Fonte: https://store.dolcegabbana.com/en/i-love-maiolica-collection/?HP_BAN=BAN2B_180625_MAIOLICA_W (Acesso em 28 de junho de 2018).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que diz respeito aos processos criativos relacionados diretamente ao desenvolvimento de artigos exclusivos ligados ao Design Têxtil e de Estamparia, é possível citar uma infinidade de fontes que servem como inspiração e base para a criação para diferentes designers. É nesse contexto que a arte da azulejaria portuguesa surge como foco principal no que diz respeito à uma valiosa fonte de inspiração diretamente relacionada a diferentes processos criativos no que concerne à produção e desenvolvimento de novos produtos no mercado de moda.

Diretamente relacionado ao Design de Superfície enquanto aplicabilidade cerâmica e de revestimento decorativo, a azulejaria portuguesa tem se apresentado, na contemporaneidade, como uma rica e importante fonte de inspiração para diferentes designers que, por intermédio da estamparia têxtil, têm desenvolvido criações exclusivas no campo da moda.

Torna-se evidente, assim, o caráter holístico e complexo que o Design de Superfície mantém, na contemporaneidade, ao se relacionar às mais distintas áreas de aplicação e se inter-relacionar entre as mesmas no que diz respeito ao desenvolvimento de novos produtos, especificamente na área de moda por intermédio do Design Têxtil e de Estamparia.

Desse modo, é possível concluir que por intermédio da estamparia têxtil, setor este diretamente relacionado ao Design de Superfície enquanto atrelado ao Design Têxtil, que a moda assume, assim, um papel comunicacional de grande importância no que diz respeito à promoção de um resgate de valores estético e histórico-funcionais através da estamparia ao reproduzir, de maneira direta, elementos da azulejaria portuguesa nas mais distintas peças de vestuário

contemporâneas. A partir disso, torna-se possível afirmar que a azulejaria tem se tornado uma importante fonte não somente de inspiração, mas também direta ou indiretamente, um objeto de estudo e análise passível das mais diversas experimentações no campo do design enquanto inserida, especificamente, no desenvolvimento de produtos de moda por intermédio do Design Têxtil e de Estamparia.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Dora de. **Azulejos na cultura luso-brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.

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

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da moda: semiótica, design e corpo**. 2ed. rev. e atual. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005. (Coleção moda e comunicação/Kathia Castilho – Organização).

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

LASCHUK, Tatiana. **Design Têxtil – da estrutura à superfície**. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, Denilson. **Somos todos Travestis: O Imaginário Camp e a Crise do Individualismo**. Lugar Comum, Rio de Janeiro: NEPCOM/UFRJ, n. 9/10, p. 147-159, set. 1999/abr. 2000.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. São Paulo, Editoração Publicações e Comunicações, 1988.

PIRES, Dorotéia Baduy (org.). **Design de Moda: olhares diversos**. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

RUBIM, Renata. **Desenhando a Superfície**. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de Superfície**. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2008.

SOUZA, Jonas Soares de. **Painéis de Azulejo do Museu Republicano "Convenção de Itu"**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Museu Paulista, 2013.

YAMANE, Laura Ayako. **Estamparia Têxtil**. Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação Strictu Senso da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

Artistic Aspects Of Portuguese Tile Through Textile And Surface Design In Fashion

Matheus Miguel de Souza

Graduated and Masters in Textiles and Fashion by the School of Arts, Sciences and Humanities of the University of São Paulo – EACH/USP / ns.souza07@gmail.com

Orcid 0000-0002-5484-3850/<http://lattes.cnpq.br/0163761377107928>

Maria Silvia Barros de Held

PhD in Arts, School of Communication and Arts, University of São Paulo – ECA/USP / Silviaheld.usp@gmail.com

Orcid: 0000-0003-4373-4955/<http://lattes.cnpq.br/5645756396955777>

Sent 2018-06-30/Accept 2018-08-15

Artistic Aspects Of Portuguese Tile Through Textile And Surface Design In Fashion

Abstract

This research aims to analyze the artistic aspects of Portuguese tiles as one of the main sources of inspiration in the development and planning of contemporary fashion collections. Specifically, it addresses the art of tile as one of the most important means of developing Ceramic Design and briefly analyzes its history and origins. It also analyzes the Textile Design, in special the textile printing sector, as an area of development of Surface Design, showing the tiles, through the Ceramic Design, as a source of inspiration in several creative processes with regard to the production of new products linked to the Textile and Fashion market in contemporary times.

Keywords: Portuguese tile, Textile design, Fashion.



Aspectos Artísticos Da Azulejaria Portuguesa Por Meio Do Design Têxtil E De Superfície Na Moda

RESUMO

Este estudo tem como principal objetivo analisar os aspectos artísticos da azulejaria portuguesa como uma das principais fontes de inspiração no desenvolvimento e planejamento de coleções de moda contemporâneas. Especificamente, aborda a arte da azulejaria como sendo um dos mais importantes meios de desenvolvimento do Design Cerâmico e analisa brevemente seu histórico e origens. Analisa também o Design Têxtil, em particular o setor de Estamparia, como área de atuação e desenvolvimento do Design de Superfície, evidenciando a azulejaria, por intermédio do Design Cerâmico, como fonte de inspiração em diversos processos criativos no que diz respeito à produção de novos produtos atrelados ao mercado de Têxtil e Moda na contemporaneidade.

Palavras-chave: Azulejaria Portuguesa, design têxtil, moda.

1. Introduction

Directly related to the development of new products and linked to different materials and substrates, the Surface Design is a major expansion phase in the country with regard to its consolidation as a research area, development of creative projects and processes in the field Design¹. This is because the comprehensive conception of the term surface acquired in the contemporary world, making it likely the most diverse applications and interference by man with respect to the development and inclusion of new products in different sectors linked, directly or indirectly, the surface design, such as the Textile Design and Stamping.

As superfícies são objetos ou parte dos objetos em que o comprimento e a largura são medidas significativamente superiores à espessura, apresentando resistência física suficiente para lhes conferir existência. A partir dessa noção, entende-se a superfície como um elemento passível de ser projetado. Alia-se a isso, muitas vezes, seu caráter autônomo em relação ao resto do objeto, o que configura o design especificamente desenvolvido para essas superfícies como uma nova especialidade (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 24).

With regard to different areas of application, the surface of the ceramic design meets² a unique representative in regard to various forms of development of new products in the industry. Thus, it is this sense that one can enter the Portuguese tiles as a branch of research, application and development of the growing surface design with respect to its applicability ceramic.

¹ O desenho industrial (ou design) é uma atividade projetual que consiste em determinar as propriedades formais dos objetos produzidos industrialmente. Por propriedades formais não se entende apenas as características exteriores, senão, sobretudo, as relações funcionais e estruturais que fazem com que um produto tenha uma unidade coerente do ponto de vista, tanto do produtor, como do consumidor. (MALDONADO, apud em BOMFIM, 1998, p. 10).

² A cerâmica é uma mistura de argila com outras matérias-primas inorgânicas. A denominação "cerâmica" é originada da palavra *keramus*, nome de um bairro de Atenas, um dos primeiros lugares a utilizar a cerâmica com fim utilitário. Os indícios mostram que a cerâmica, como material utilitário, surgiu no Japão e, aproximadamente entre 26.000 e 5.000 a.C., a habilidade da manufatura das peças deixou o país e se espalhou pela Europa e Ásia. (SILVEIRA, 2008, p. 92).

Portuguese heritage, the tile was inserted in Brazil at the beginning of colonization, developed, it seems through historical research, initially in Arab culture, later being rooted and developed in several European countries, as is the case not only Portugal, but also Spain, Italy and the Netherlands.

It can be argued therefore that the tile has become a vast field of study, application and development with regard to the ceramic industry directly linked to Surface Design in contemporary times. Added to this the fact renowned national artists have been used this raw material, the tile as a basis for the production of large projects in Brazil, as in the case of artists such as Athos and Oscar Niemeyer, who saw the tile one stylistic-creative potential and a rich and important source of creation for the development of various work related to architecture and urbanism national industry.

Not only the tiles, but now many other sectors are directly related to the Surface Design with regard to its various forms of application and development, such as the

Textile Design, which is closely related to the stamping area while beneficiation process and beautification of various tissues. The printing industry itself has become increasingly growing due to the improvement of various techniques in the industrial market, especially with regard to the development of digital printing nowadays.

Directly related to Fashion Design, Textile Design takes the while closely related to the sector Surface Design, a major highlight regarding the production and development of new products related to the textile and fashion linked directly to the printing industry. Thus, the printing industry develops in parallel to the Textile Design and Surface, as an important field with regard to new and potential applicability in the fashion and decoration sector.

With unique characteristics linked to the development of new products, particularly in the fashion industry, Textile

Design and Stamping is used in many different creative sources for inspiration in contemporary times. It is through this that we observe a movement of direct convergence with regard to Portuguese tiles as a creative source for different jobs directly linked to the fashion area, through various designers and contemporary designers. It is through stamping the Portuguese tiles starts to take shape and acquires a prominent role in different creative works linked to fashion through its unmistakable style and exquisite design with respect to their shapes and colors through clothing. In this sense,

Thus, Stamping Design plays an important prominent place in contemporary society, with regard to representation, reinterpretation and translation aesthetic, cultural and historical values when applied and worked directly in the development of new fashion products. Thus, fashion emerges as an important stage of operation, application and development of textile design, through printing, with regard to the translation of a specific aesthetic language, and often based on the most diverse sources of inspiration, as in the case of tiles, an important object of study and analysis of Design and Ceramic Surface.

We observe in this sense, as the Surface Design, and relate directly or indirectly to different areas and subject to applications in various substrates, also works as a liaison between the various creative processes. In this way, creates a complex chain with regard to the production not only of aesthetic values to a variety of products, but also and mainly adds functionality through an innovative design that carries historical and cultural functions and translation of specific values in with respect to a particular culture or subject matter.

2. History and origins of the tile

Plasma refers to the ceramic tile surface in a regular, square or polygon, with one side decorated with enamels, intended for multiplication, or decorate wall surfaces pavimentares. (Souza, 2013). The word derives from the Arabic *az-zullaiju*, which means flat stone or polished stone. Some etymologists also link the word to the Persian tile *lazaward* or even *lapis lazuli*, or even the *zallaja*, which means smooth or slippery.

Importantly, long before its use in the Iberian Peninsula, especially in Portugal, the tile was very used by various civilizations and large scale mainly by the Arabs. Archaeological remains accuse their use in regions like Egypt and Mesopotamia, which shows that the tile was already performing as a decorative object and artistic ornamentation much earlier than is known today in countries such as Portugal and Spain.

Algo parecido com azulejos foi encontrado por arqueólogos nos zigurates, pirâmides, templos e palácios egípcios ou da Mesopotâmia, cujas paredes eram recobertas com baixos-relevos, pinturas e tijolos vidrados. Também os assírios e neobabilônicos tinham o hábito de recobrir as paredes de seus palácios e templos com placas de barro colorido e esmaltado (MORAIS, 1988, p. 126).

Thus, it is observed that the tile of employment as a means of ceramic coating on walls, floors and even vaults of churches and temples dating from the Muslim culture, later penetrating large scale in the Iberian Peninsula. Please note that the use of tile, while ceramic tiles, has always been related to the beautification and ornamental areas where applied outside, beyond the need for color and cheer:

A aplicação de cerâmica à arquitetura tem suas raízes nas civilizações do Oriente Próximo. Nasce da necessidade de alegrar, com uma nota de policromia, as extensas e monótonas fachadas de tijolo cru dos enormes palácios e templos assírios-caldaicos e persas (ALCÂNTARA, 1997, p. 11).

It was in the nineteenth century, through archaeological excavation campaigns conducted by major nations of Europe and America, the world became aware of the great and vast ceramic set Processional of Babylon Boulevard (Figure 1), dating from the seventh century BC, decorated in its length with lions in bas-relief of glazed pottery, with its beginnings in the Ishtar Gate, showing bulls and winged dragons represented in bas-reliefs, glazed yellow, sticky and white tones. In addition, also in the nineteenth century and concerning the cataloging of ceramic tiles, has disclosure and presentation, through museums, ceramic collections of the said classical civilizations, highlighting the architectural pottery Etruscan legacy, with this people replaced in his sculptures and bas-reliefs bright reddish glazed by englobes, gray and black, which is a legacy of the Greek tradition. Such contributions, in addition to knowledge of the martyrs urban cities of Pompeii and Herculaneum, the taste fostered the application of ceramics in architecture, which followed other characteristic revivals of European architecture in the nineteenth century. (Alcantara, 1997). Not having participated in the Near East excavations, Portugal had little or no access to these results. The great diffusion of the nineteenth century as the ceramic coating has come indirectly to the Iberian Peninsula, especially through Seville where, since then, has developed widely in different countries, and especially in Portugal.

Figure 1: Ishtar Gates, Procedural Avenue of Babylon.



In: <http://www.bbc.com/culture/story/20150302-ancient-babylons-greatest-wonder> (Accessed on February 20th, 2018).

O gosto português da aplicação cerâmica à arquitetura, que se traduziu no revestimento total de numerosas fachadas dos prédios dos centros urbanos com azulejos, criando verdadeiras casas de louça, tem um desenvolvimento próprio, original, e mergulha as suas origens numa tradição alicerçada, desde o século XVI, em raízes muçulmanas, elas próprias herdeiras das longínquas tradições orientais, assírias, persas, egípcias, e até chinesas, que a sábia Europa descobria e que o mundo árabe tinha assimilado desde o século IX (ALCÂNTARA, 1997, p. 12).

3. Surface design: concept and applications

The Surface Design now lives in Brazil a moment of extraordinary expansion at the same time established itself as a professional area and expertise, although it is still not widespread or even addressed in its various forms of application in the world of design.

As regards the different forms of action and application, it is necessary to understand first the meaning of the term surface design so that it can categorize and exemplify a wide range of areas in which, directly or indirectly, and even about different ways the professional in this area operates in the Brazilian scenario.

According Evelise Anicet Core Surface Design (NDS) of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) can define the surface design as:

(...) uma atividade criativa e técnica que se ocupa com a criação e desenvolvimento de qualidades estéticas, funcionas e estruturais, projetadas especificamente para constituição e/ou tratamentos de superfícies, adequadas ao contexto sociocultural e às diferentes necessidades e processos produtivos (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 23).

Or, according to the surface designer Renata Rubim, it is "all the design prepared by a designer, with regard to the processing and color used on a surface, industrial or not" (RUBIM, 2010, p. 21).

Thus, it is possible to understand that the Surface Design, while scope is intrinsically linked to different forms, materials and textures. It is understood also that its interference tends to modify and create new visual and tactile aspects as a way to enhance and provide a wide chain of products and materials, not only with regard to the consumer market (textiles and ceramics), but also the routine as a whole (panels, walls, pavements and avenues in general).

However, it is necessary to note that the term used, Surface Design, is still virtually unknown in Brazil. According to Renata Rubim:

(...) essa designação é amplamente utilizada nos Estados Unidos (...) e foi introduzida por mim no Brasil na década de 1980 – quando retornei de lá após um período de estudos -, por considerá-la a melhor definição existente (RUBIM, 2010, p. 21).

With regard to the origins of the Surface Design in Brazil, it can be said that it appears as:

(...) um campo de conhecimento e de prática profissional autônomo, no Rio Grande do Sul. (...) A referência mais concreta encontrada é a fundação da 'Surface Design Association – DAS', em 1977, nos Estados Unidos da América, onde provavelmente essa associação de artistas têxteis tenha sido responsável pela criação da expressão e uso oficial da nomenclatura surface design (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 11).

Miriam Levinbook (2008) about this, she adds:

Por ser uma área relativamente nova, o Design de Superfície no Brasil oferece aos pesquisadores em design um fértil caminho de estudo e reflexão. Em meio às pesquisas a respeito dos conceitos que envolvem o Design de Superfície, encontram-se referências que abrangem superfícies como papel, vidro, pisos em geral, cerâmica e têxtil. (LEVINBOOK, apud em PIRES, 2008, p. 371).

You can be said that the surface design is closely related to various areas of activity and development in Brazil, as it interacts with the materials and surfaces on which will be applied and developed a project as a way to transform it and give it a greater aesthetic value, as well as interference of these materials. According to Rüttschiling (2008):

O design de superfície – DS –, na forma como foi estruturado no Brasil, abrange várias especialidades. Por exemplo, pode-se dizer que o design têxtil, design cerâmico, design de estamperia, dentre outros, estão contidos dentro do campo do design de superfície. (...) Nesse contexto, o design de superfície ocupa espaço singular dentro da área do design, que por sua vez possui elementos, sintaxe da linguagem visual e ferramentas projetivas próprias. Abraça campo de conhecimento capaz de fundamentar e qualificar projetos de tratamentos de superfícies do ambiente social humano. (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 25).

Although the Surface Design is related to textile design and printing in Brazil, it encompasses many other aspects and application forms regarding the decorative and innovative aspects of development in the general consumer market. Among the different branches of target performance and application of surface designer, you can mention:

Stationery: is connected to the area of creating prints for wrapping paper, packaging, disposable products (napkins, paper plates and trays), and office supplies as covers of diaries and notebooks, paper pads, etc.

Textile: an area covering products made of fibers and all kinds of woven and non-woven, contributing to its completion and final embellishment, one of the largest business areas of surface design.

Ceramics: operating area comprising various forms of materials such as floors, walls, tiles and tiles, an important application field of surface design.

Synthetic materials: there is a constant innovation by industries in the production of new synthetic materials for various coatings, the most known of Formica (plastic laminate produced by Formica Corporation ®). Today presents customization modes, offering customers the possibility of using exclusive prints and textures (RÜTHSCHILLING, 2008).

Although these are good examples of the various fields of activity of surface designers, there are also thousands of media and application techniques and development projects to be executed in different materials still unexplored.

According to Renata Rubim (2010):

As aplicações possíveis ao Design de Superfície são inúmeras. As mais comuns são: design têxtil, design cerâmico, design de porcelana, plástico e papel. Temos ainda outras superfícies que podem receber projetos interessantes, tais como vidros e emborrachados, pois ainda não foram suficientemente explorados (RUBIM, 2010, p. 47).

In addition to these aspects, it is necessary to think the Surface Design beyond only the printing and writing projects that allow only a certain plan as a form of visual interference. With the constant introduction of new technologies in the market there has been an intense production passing by many different media, supports, media and scales. There are new applications in different

products, revealing a broad overview, varied, innovative and expanding (RÜTHSCHILLING, 2008).

4. Textile design as surface design.

With regard to surface design and their fields, we can highlight the textile industry as one of the largest and growing in the country, mainly thanks to the constant pulse of fashion by the pursuit of new, the realization and achievement of new forms, and increasingly elaborate and unusual designs. According to Lipovetsky (2009):

(...) na moda, o mínimo e o máximo, o sóbrio e a lantejoula, a voga e a reação que provoca são da mesma essência, quaisquer que sejam os efeitos estéticos opostos que suscitem: sempre se trata do império do capricho, sustentado pela mesma paixão de novidade e de alarde (LIPOVETSKY, 2009, p. 40).

Through this perspective can be established relations between the Surface Design and applications related to the field of fashion, both as aesthetic form as in the visual language synthesis, promoting connective relations between the clothing and the body, particularly with regard to traits identity of the subject in different ways. The Surface Design is responsible, for the most part, the union of these aspects with regard to the textile sector: the research and production of new forms applied to textile (stamping, mainly) and the availability of increasingly differentiated products and exclusive.

Regarding the Textile Design as a branch of the Surface Design, Renata Rubim (2010) states:

No setor têxtil, por exemplo, a riqueza de aplicações é fascinante. Temos os estampados, os tecidos (ou tramados), malharias, tricôs, bordados. No caso dos estampados, há uma gama enorme de possibilidades, que vai desde um simples xadrezinho, até os caríssimos e requintados florais utilizados para ornamentação de ambientes luxuosos (RUBIM, 2010, p. 48).

Regarding the Textile Design, one of its main strengths and which is closely related to Surface Design is the printing industry - "technical designating, in a generic way, different procedures that are intended to produce color or monochrome drawings on the surface a diaper, like a painting located that repeats along the length of the piece and applied on the right side "(Yamane, 2008, p. 19). Generically "the purpose of the real printing is to make the more attractive fabric and draw the attention of a possible user and, of course, to renew the fashion permanently and win new positions in the consumer market" (CHATAIGNIER, 2006, p. 81).

The different styles of textile printing (among them the floral, geometric, historical, irregular, ethnic and artistic, among others) are closely linked to the composition of concepts and visual harmony, mainly promoted by the organization and articulation of the modules (patterning unit and lower area that includes the constituent elements of visual design), which ultimately generates a repeating pattern or so-called rapport (repetition system promoted by the different ways of positioning the modules).

Regarding the development of projects related to the textile industry in general, not only the visual and tactile aspect (comfort) should be aware of the Surface Design, but also and above all cultural, historical and social aspects. "The socio-cultural influence is a factor that precisely defines the printed motifs in the tissues, as well as aspects related to ethnicity, customs and traditions" (CHATAIGNIER, 2006, p. 81), as is the case of the influence of tiles and Design ceramic applied to fashion.

Today, being one of the main sectors of the Surface Design, the Design ceramic, especially linked to the tiles, in general, has also gained more and more space with regard to textile design, especially Stampings, as inspiration in different creations several designers, both national and international. Has today a more stylish look about the

productions in the tile industry as design surface, the point of many productions becoming part of the great names of fashion through Stamping textile sector, appropriating, directly or indirectly, the Ceramic Design in different creative processes regarding the production of clothing collections. Like this,

Also, in aspects related to Textile Design, as well as in surface design, show up new enhancements over exploited main subject: textiles. To the Surface Design the performance objects are becoming increasingly complex and symbolic forms today for the Textile Design the boundaries between body and interaction with the clothes have no definition.

In the field of Textile Design, we can mention the smart fabrics, "constructions made by the textile engineering and the biochemical industry" (AVELAR, 2009, p. 143). The varied characteristics to which these tissues are related are the functions that motivated its creation: protection, ease of care, breathability, comfort, durability, strength, washing resistance and wind; with applications ranging from sports area to healthcare.

One can show, as well, plus a supplement with respect to the Surface Design and segments of the textile design (especially printing), a growing technical and informational development of both sides, in order to increase the still existing boundaries with regard to the design and preparation of projects, both in relation to the fashion fields of activity as the Surface Design.

5. Textile design: inspiration and creativity in fashion through the surface design.

It is important to highlight here the direct convergence of Textile Design as direct offshoot of the Surface Design applied to fashion, directly or indirectly, with regard to the production and development of new products not only in the

printing area, but also the development of new fabrics, dyeing and processing, etc. In this respect, it is of fundamental importance to creativity and the different creative processes with regard to the development of fashion products sector while directly connected to the Textile Design. It is observed, so that fashion, in a broader sense, is an important expression engine and cultural production, reflecting customs and values of a given society, and allows reflection, creation, participation and integration of customs and beliefs, thus enabling the formation of the social identity of the individual. Also, in this sense, "a moda não é só questão de consumo, mas também de identidade. Ser não é ter, mas parecer". (Lopes, 2000, p. 155).

In relation to creative work, it can be defined as "ação em que o homem se reproduz, em que se cria novas necessidades, é o espaço onde tudo se renova" (GUIMARÃES, 2000, p. 29). Thus, the designer or even designer, through the Textile Design applied specifically stylish, has as one of its functions to define, through different creative processes, the specificity of your collection or your design, your target audience, tying exclusivity and innovation to their work, in order to meet the production demands of the market, with a view to solving problems with regard to the process of creation and innovation beyond the demands already planned.

In this respect, and with regard to creativity in different creative processes, especially through fashion as an area of creation and main development of textile design and printing, can you identify the interrelationships between different other areas with regard to inspiration for the development of new products directly or indirectly linked to the Surface Design through fashion. With regard to the creative process, with regard to different areas of Textile Design, especially the sector linked to the printing and surface design, there needs to be research sources and inspiration as basis for the production of the final articles,

given the need of exclusivity in the textile printing market. So, in addition to technical knowledge of fabrics, yarns and processes, the textile designer needs to realize a lot of market research to the development of new textile products. (Laschuk, 2009). Such searches can be performed in different ways, such as visits to textile fairs, national and international shows, and museums.

The sources of inspiration in the textile designer creation process may come from different places, as the result of research that has been developed involving tissues from different eras. Thus, the study of various styles and eras is possible, besides the use of different structures and materials. Some of the styles have become classics in the printing industry as the stripes, floral and polka dots. Moreover, it can be said that the different artistic currents found over the years also influenced the Textile Design, especially the textile printing industry. Perhaps one of the best-known cases is that of the decorative arts and architecture movement called Art Nouveau, which occurred in the late nineteenth century and early twentieth century, influencing the history of printing with its organic forms, sinuous lines and floral shapes with inspiration directly from nature. In addition to this, the art deco movement was also present in textile printing with its geometrical lines, the opposite trend Art Nouveau (Figure 2).

Figure 2: Gucci. Spring / Summer 2014. Sample prints art nouveau.



In: <http://ffw.uol.com.br/desfiles/milao/verao-2014-rtw/gucci/805856/colecao/16/> (Accessed on February 24th, 2018).

Even with regard to the sources of inspiration in different creative processes linked to Textile Design and directly or indirectly stylish, one can cite the art itself as one of the main sources on terms of reference for the development of new products on the market. According to Monica Moura, apud in Pires (2008):

A arte tem servido como fonte de pesquisa e referência para a criação e o desenvolvimento de projetos e produtos na esfera da moda ou do design. Por sua vez, vários artistas na história da arte desenvolveram objetos de moda ou de design. Talvez tenham utilizado o campo do design ou da moda como referência ou foram despertados pelo objeto utilitário e de uso cotidiano para a criação de obras artísticas. Estes fatos não ocorrem apenas na contemporaneidade, e sim desde o princípio dos grupos e corporações que deram origem ao design. Pelo menos aqueles de que se tem notícia até hoje e já foram historiados (MOURA, apud em PIRES, 2008, p. 45).

Alongside the art as reference for new product models in the fashion market or design, whether through the Textile Design or Surface, another great source of inspiration and
ModaPalavra, Florianópolis, V. 12, N. 24, p. 45-72, jan./mar. 2019

convergence of content between these sectors has also been the architecture, important model references in with regard to shapes, volumes, colors and textures, which have been incorporated through different creative processes and marked presence, whether directly or not, in new product design and fashion (figure 3).

O design, a arquitetura e o urbanismo, quando analisados sob um olhar conceitual, como produtos de expressão cultural e artística, sugerem estilos para a concepção dos produtos de moda, os quais, por sua vez, compõem a paisagem das cidades. Se observados ao longo do tempo, esses três vetores representam traços comuns, tais como: pontos de origem, de congruência e de convergência (MELLO, apud em PIRES, 2008, p. 75).

Figure 3: Balenciaga was a major designer to consider architecture as a source of inspiration in their work, many of them marked by straight lines and stiffer fabrics especially tailored pieces. It was considered the "architect of the clothes."



In: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1976.124.7a,b/> 9Acesso on February 24th, 2018).

Whether through art or even the architecture, it is now possible to see how not only these, but many other sources of inspiration and creativity are being incorporated, directly or indirectly, the work of several designers with regard to ModaPalavra, Florianópolis, V. 12, N. 24, p. 45-72, jan./mar. 2019

the development of products linked to a Design textile and Fashion Design as Surface, in Brazil and in the world. Thus, there are several examples that can be cited in the case of the most distinctive creations in the Design of Textile and Fashion field that had, especially in art and architecture, its creative base and inspiration for the production of new articles on the current market (figure 4).

Figure 4: Mondrian dress by Yves Saint Laurent, based on the composition Red Yellow Blue, Piet Mondrian. 1965.



Source: http://lifestyle.publico.pt/noticias/297631_vestido-ysl-inspirado-em-mondrian-vendido-por-35-mil-euros (Accessed on February 24th, 2018).

5. Portuguese tiles: possibilities in contemporary fashion

The Surface Design is connected to different sectors at present, maintaining a complex relationship with the most different areas with regard to the promotion of aesthetic and functional values in projects where it operates directly or indirectly. One of the most important sectors linked to Surface Design, in contemporary times, has been the printing industry, directly related to Textile Design, which acts directly on the development of fashion products, clothing, decoration and textiles in general with regard to their various forms of application and development.

Through Textile Design and Stamping, fashion has benefited from constant advances with regard not only to its aesthetic part, the one directly connected to the product design, colors, shapes and textures; but also, and especially of technological advancement with regard to the development of new fibers, yarns and fabrics intelligent, stronger and functional, fruit recently linked research to the textile design industry and surface applied to fashion.

With regard to their aesthetic values, these connected directly to the product design, it can be said that the stamping is one of the main links in conjunction and direct convergence between art and fashion. Thus, it is through the textile printing that can promote the creation of a distinctive design aesthetic, creative and innovative linked to the development of fashion product as a branch of Textile Design.

Uma das formas de presentificação da arte na moda ou no design ocorre por meio das estampas e padronagens de tecidos, pelo desenvolvimento de peças ou complementos do vestuário e da casa. Esses objetos de moda tanto podem reproduzir detalhes principais das obras de arte como podem se desenvolver a partir das referências de um período, estilo ou movimento de arte, ou ainda, de um determinado artista (MOURA, apud em PIRES, 2008, p. 49).

Not only art, but other different areas are linked to fashion with regard to the design and development of

innovative products. So is the architecture case that fashionable finds a link and direct convergence as inspiration in different creative processes in contemporary society, strengthening links between these two universes as regards the production and development of fashion products with elaborate design and innovative.

Assim como a arte, o design, a arquitetura e o urbanismo são agentes de um fluxo de informação contínua e se apropriam da moda como interlocutora. Pela possibilidade de transitar em todos os lugares e entre as pessoas, as peças do vestuário se tornaram um importante veículo de comunicação. Isso por seu design, suas mensagens 'grafitadas' ou mesmo através das peças artisticamente produzidas, como os vestidos da Maison Dior, que visavam divulgar a arte de Mondrian (MELLO, apud em PIRES, 2008, p. 82).

Thus, fashion has an important place in contemporary times with regard to communication, either through product design or even (and especially) through stamping design, since it is through the pattern as vector aggregates aesthetic value to the fashion product, the clothes also communicate different messages and creates the most diverse connecting links, whether direct or not, with other areas of design, as is the architecture case, while creative support linked to fashion in different projects .

Pensar a comunicação em suas relações sociais e na sua relação com a moda, difusão, comercialização e adequação de produtos, quando inseridos como valor de mercado e bens de consumo, nos faz refletir sobre questões históricas e estéticas, do desenvolvimento criativo, do desejo de informação e de significação dos objetos produzidos pela moda, de seu valor cultural e de mercado com diferentes abrangências que dizem respeito ao âmbito pessoal, social e ultimamente, também, aos valores globalizados e à rapidez na difusão, mutação e propagação desses valores. (CASTILHO, MARTINS, 2005, p. 27).

It is in this context of communication, linked to the development of fashion products and directly related to the printing industry, the Portuguese tiles assumes an aesthetic-functional role as inspiration in different creative processes in regards to fashion and therefore directly to stamping

design. Associated with the architecture industry, the Portuguese tiles is thus a prominent place in contemporary fashion with regard to the development of products through Design Textile and stamping.

In this context, it is important to stick to the definition "fashion" so that you can make a correlation between the term and product development, the printing industry, with the aesthetic and creative reference to Portuguese tiles. In this sense, Lipovetsky (2009) states:

It is in this context of communication, linked to the development of fashion products and directly related to the printing industry, the Portuguese tiles assumes an aesthetic-functional role as inspiration in different creative processes in regards to fashion and therefore directly to stamping design. Associated with the architecture industry, the Portuguese tiles is thus a prominent place in contemporary fashion with regard to the development of products through Design Textile and stamping.

In this context, it is important to stick to the definition "fashion" so that you can make a correlation between the term and product development, the printing industry, with the aesthetic and creative reference to Portuguese tiles. In this sense, Lipovetsky (2009) states:

The fashion set as constant search for new and denial of the traditional past, as Lipovetsky (2009) states, you can check that the Portuguese tiles, while tied creative support directly to textile design and printing, with respect to the development of fashion products, is a certain paradox, as if fashion aims to incessant search for the new, denying its rooted past tradition, then herself, fashion, search through the past, historical references, aesthetic and imagery as the basis for his creative development, as is the case with Portuguese tiles. Added to this the fact Lipovetsky (2009) state that, in fact, the consummate fashion lives of paradoxes, so that is possible, then, to assume that their constant and accelerating cycle, in contemporary times.

(...) A moda consoma vive de paradoxos: sua inconstância favorece a constância; suas loucuras, o

espírito de tolerância; seu mimetismo, o individualismo; sua frivolidade, o respeito pelos direitos do homem. No filme acelerado da história moderna, começa-se a verificar que, dentre todos os roteiros, o da Moda é o menos pior (LIPOVETSKY, 2009, p. 21).

In addition to the Portuguese tiles, you can also see how, directly or indirectly, many other events, periods or works directly related to the historical past of humanity, has been the basis for the creation and development of fashion products, in particular linked to the stamping sector as Surface Design. Monica Moura (apud in PIRES, 2008) states:

Outra forma de estabelecer estreita relação entre a arte a moda ocorre quando um determinado período histórico-artístico torna-se referência para a produção em moda. O Renascimento italiano já foi fonte de pesquisa para diversos designers de moda, entre eles, Christian Lacroix, que, na sua coleção outono-inverno 2006/2007, associa as imagens complexas, as cores e os ornamentos do período, estabelecendo uma leitura contemporânea do Renascimento no universo da moda (MOURA, apud em PIRES, 2008, p. 57).

Interacting directly or indirectly with other areas, specifically the Portuguese tiles while closely related to the architecture industry, the fashion then seeks to promote a constructive dialogue in order to seek historical references, through the tiles, in order to create an aesthetic and imagery repertoire is the basis for the development of new products on the market, these linked directly to the textile design industry and surface through stamping. From this, it can be said, then, that by seeking the historical past, with regard to fashion and product development linked to the Textile Design and Surface, there is a direct relationship between product and historical and cultural revival that fashion promotes, directly or indirectly, through their creations in various forms nowadays. It is through fashion, specifically through the printing industry, there is a promotion of aesthetic, cultural and historical values and rescued again introduced and reinserted in contemporary times, through different designers. Then comes a dialogue between different areas in order to promote a rescue not

only historical values but mostly aesthetic with regard to the development of fashion products having as creative based on the past history of mankind through the Portuguese tiles.

Pode-se afirmar, portanto, que 'as modas' são o reflexo de um tempo, expressando uma cultura, por meio do design, da arquitetura e do urbanismo, ou ainda, da sociedade e da arte. Fenomenalmente, transcende os próprios conceitos e contamina outras áreas de conhecimento, criando uma geometria transversal e interagindo com as mais diversas disciplinas do saber. (MELLO, apud em PIRES, 2008, p. 92).

Figure 6: Dolce and Gabbana. Alta Moda collection, autumn 2014. Isle of Capri.

In: <https://senatus.net/alb>



Figure 7: Dolce and Gabbana. I Love Maiolica collection, autumn-winter 2018/19.



In: https://store.dolcegabbana.com/en/i-love-maiolica-collection/?HP_BAN=BAN2B_180625_MAIOLICA_W (Accessed on June 28th, 2018).

6. Final Considerations

With regard to the creative processes directly related to the development of unique articles related to Textile Design and Stamping, it is possible to cite a multitude of sources that serve as inspiration and basis for the creation for different designers. It is in this context that the art of Portuguese tiles emerges as the main focus with regard to a valuable source of inspiration directly related to different creative processes concerning the production and development of new products in the fashion market.

Directly related to the design surface as applicability ceramics and decorative coating, the Portuguese tiles have been presented, in contemporary times, as a rich and important source of inspiration for different designers who, through the textile printing, have developed unique creations in the field of fashion.

It is clear, therefore, the holistic and complex character that the Surface Design maintains, in contemporary times, to relate to the most different application areas and interrelate between them with regard to the development of new products specifically in fashion through the Textile Design and Stamping.

Thus, we conclude that through the textile printing, sector this directly related to the design surface as linked to Textile Design, the fashion thus assumes a communication major role with regard to the promotion of a rescue aesthetic values and historical-functional by stamping to play, directly, elements of Portuguese tiles in the most distinguished contemporary garments. From this, it becomes possible to say that the tiles have become an important source not only of inspiration but also directly or indirectly, an object of study and analysis subject of several trials in the design field while inserted specifically in the development of fashion products through the Textile Design and Stamping.

References

- ALCÂNTARA, Dora de. **Azulejos na cultura luso-brasileira**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.
- AVELAR, Suzana. **Moda, globalização e novas tecnologias**. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2009.
- CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo M. **Discursos da moda: semiótica, design e corpo**. 2ed. rev. e atual. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005. (Coleção moda e comunicação/Kathia Castilho – Organização).
- CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a Fio: tecidos, moda e linguagem**. São Paulo: Estação das Letras Editora, 2006.
- LASCHUK, Tatiana. **Design Têxtil – da estrutura à superfície**. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**: moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, Denilson. **Somos todos Travestis**: O Imaginário Camp e a Crise do Individualismo. Lugar Comum, Rio de Janeiro: NEPCOM/UFRJ, n. 9/10, p. 147-159, set. 1999/abr. 2000.

MORAIS, Frederico. **Azulejaria Contemporânea no Brasil**. São Paulo, Editoração Publicações e Comunicações, 1988.

PIRES, Dorotéia Baduy (org.). **Design de Moda**: olhares diversos. Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

RUBIM, Renata. **Desenhando a Superfície**. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

RÜTHSCHILLING, Evelise Anicet. **Design de Superfície**. Rio Grande do Sul: UFRGS, 2008.

SOUZA, Jonas Soares de. **Painéis de Azulejo do Museu Republicano "Convenção de Itu"**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Museu Paulista, 2013.

YAMANE, Laura Ayako. **Estamparia Têxtil**. Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação Strictu Senso da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

Today Your Style, Tomorrow The World: punk, moda e imaginário visual

Paula Guerra

Doutora em Sociologia pelo Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, é professora e investigadora da mesma universidade assim como do Griffith Center for Social and Cultural Research. mariadeguerra@gmail.com
Orcid: 0000-0003-2377-8045 / <http://lattes.cnpq.br/9747905616898171>

Henrique Grimaldi Figueredo

Mestrando em Artes, Cultura e Linguagens na linha "Arte, Moda: História e Cultura", Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. henriquegrimaldi@hotmail.com
Orcid: 0000-0002-6324-4876 / <http://lattes.cnpq.br/8304774973046394>

Enviado 31/05/2018 / Aceito 04/07/2018

Today Your Style, Tomorrow The World: punk, moda e imaginário visual

RESUMO

Neste artigo procuraremos analisar o movimento punk enquanto potenciador de inovação na moda e no imaginário visual contemporâneo. As interpenetrações entre estes mundos vão ser abordadas através das trajetórias de Vivienne Westwood, Malcolm McLaren e Jamie Reid. Para explicar estes cruzamentos, levaremos a cabo uma abordagem em três níveis: primeiro, analisaremos o surgimento do punk em Inglaterra, em meados da década de 1970, bem como o contexto socioeconómico que permitiu este surgimento; em seguida, abordaremos a conexão entre a moda e o punk, como esta se processou e se influenciaram mutuamente; por fim, estudaremos qual foi o impacto duradouro desta ligação moda/punk através do foco no design gráfico. A perspetiva, é perceber a criação e perpetuação de um imaginário visual do punk até o presente considerando o seu legado e provavelmente, até a sua memória.

Palavras-chave: (Pós)Subcultura Punk; Moda; Cultura Visual.



Today Your Style, Tomorrow The World: punk, fashion and visual imaginary

ABSTRACT

In this article we will analyze the punk movement as an innovator in fashion and contemporary visual imagery. The interpenetrations between these worlds will be approached through the trajectories of Vivienne Westwood, Malcolm McLaren and Jamie Reid. To explain these crosses, we will take a three-level approach: first, we analyze the emergence of punk in England in the mid-1970s, as well as the socio-economic context that allowed this emergence; then we will search the connection between fashion and punk, how it has been and influenced each other; finally, we will study the lasting impact of this fashion / punk link through the focus on graphic design. The perspective is to perceive the creation and perpetuation of a visual imaginary of punk up to the present considering its legacy and probably even its memory.

Keywords: (Post)Punk Subculture; Fashion; Visual Culture.

1. ABERTURA

Foi então que uma melancolia momentânea me apertou o coração: pensei que as palavras acabamento, perfeição, contêm em si a palavra fim: talvez eu tivesse somente oferecido mais uma presa ao tempo devorador (YOURCENAR, 2010, p. 161).

As palavras em epítome de Marguerite Yourcenar são emblemáticas das mudanças culturais e simbólicas sob o impacto do punk. A partir dele, com efeito, a finitude da cultura ocidental pareceram mais prementes – inelutáveis até. No entanto, também o *punk* permitiu - do ponto de vista cultural e simbólico - vários fins e concomitantes revivescências. Neste artigo procuraremos analisar o movimento *punk* enquanto potenciador de inovação na moda e no imaginário visual contemporâneo num espectro de ressurreição e morte incessantes (GUERRA, 2017; GUERRA & STRAW, 2017). As interpenetrações entre o *punk*, a moda e a cultura visual vão ser abordadas através das trajetórias de Vivienne Westwood, Malcolm McLaren e Jamie Reid. Para explicar estes cruzamentos, levaremos a cabo uma abordagem em três níveis: primeiro, analisaremos o surgimento do *punk* em Inglaterra, em meados da década de 1970, bem como o contexto socioeconómico que permitiu este surgimento; em seguida, abordaremos a conexão entre a moda e o *punk*, como esta se processou e se influenciaram mutuamente; por fim, estudaremos qual foi o impacto duradouro desta ligação moda/*punk* através do foco no design gráfico. A perspetiva, é perceber a criação e perpetuação de um imaginário visual do *punk* até ao presente considerando o seu legado e naturalmente, a sua memória e herança.

As subculturas juvenis são realidades complexas e multidimensionais e exigem uma análise que tenha em conta as diferenças entre elas e no seu interior. E o *punk* não é

exceção. Uma primeira dimensão das subculturas é marcada pela noção de resistência (GUERRA & QUINTELA, 2018). Neste sentido, a dimensão da resistência, enquanto resistência simbólica, acaba por ser transversal a todas as dimensões das subculturas juvenis, expressando-se, nomeadamente na apropriação que as subculturas fazem do estilo e do significado que lhe atribuem. Um elemento muito visível é a utilização do próprio vestuário e *look* como forma de transmissão de uma ideologia. Também os rituais de consumo são uma importante componente das subculturas na medida em que estas apropriam e invertem significados culturais através do consumo de moda, de música e outros bens de lazer, patenteando que “através dos rituais de consumo (...) a subcultura revela, por sua vez, o seu ‘segredo’ de identidade e comunica os seus significados interditos” (WILLIAMS, 2007, p. 576).

De acordo com Cohen (1972), o estilo subdivide-se em quatro componentes: vestuário, música, rituais comportamentais e linguagem, sendo que não se trata de uma qualidade inerente às subculturas, mas antes uma dimensão que se vai construindo. “O que faz um estilo é a atividade de estilização - a organização ativa de objetos com as atividades e as perspetivas, que produzem um grupo organizado de identidade de uma forma coerente e distintiva de ‘estar-no-mundo’” (CLARKE et al., 1976, p. 54). Um dos componentes mais abordadas da dimensão do estilo tem sido a do vestuário, visto que se trata de uma das formas mais visíveis que os membros das subculturas usam. O estilo das subculturas está também expresso, com uma frequência recorrente nos nossos dias, nas modificações realizadas no próprio corpo, como é o caso das tatuagens e *piercings*, e também nas alterações introduzidas no ambiente urbano, como acontece com o graffiti ligado à subcultura *hip hop*. Nas palavras de Hebdige:

A matéria-prima da história poderia ser refratada, mantida e 'manipulada' na linha de um casaco mod, nas solas dos sapatos de um teddy boy. As ansiedades de classe e de sexualidade, as tensões entre conformidade e desvio, família e escola, trabalho e lazer, ficavam todas fixadas de um modo simultaneamente visível e opaco (HEBDIGE, 1979, p. 78).

Consequência da noção de especificidade que Hebdige postula, as subculturas são identificadas pela posse e utilização de certos objetos. Cada subcultura representa uma resposta particular, uma forma específica de manipular a matéria-prima da experiência social (GUERRA & QUINTELA, 2018). Isto é, uma subcultura origina práticas e respostas mediadas e influenciadas "pelo contexto histórico em que se encontra, posicionada perante um terreno ideológico específico que lhe dá uma vida particular e significados específicos" e "uma 'solução' para um conjunto de circunstâncias, para problemas e contradições particulares" (HEBDIGE, 1979, p. 81). Pode-se, então, afirmar que existem dois conceitos inseparáveis para se analisar o estilo subcultural (e as próprias subculturas): conjuntura e especificidade.

Mas é necessário salientar que o ato de vestir ou usar alguma peça de vestuário não é, por si só, sinónimo de estilo. É preciso que exista um processo de estilização – quer isto dizer, que haja uma organização consciente de objetos, um reposicionamento e recontextualização, que os retira do seu contexto original e possibilita, desta forma, novas leituras e resistências (GUERRA, 2018). É justamente através deste processo de estilização que as subculturas comunicam as suas mensagens e significados proibidos, bem como a sua identidade coletiva que situamos este artigo.

2. ANARCHY IN THE U.K.: UMA CATARSE COM UM CONTEXTO

I'm antichrist, I'm anarchist/ Don't know what I want/
But I know how to get it/ I wanna destroy the passerby
'Cause I want to be anarchy/ No dog's body
Anarchy for the U.K./ It's coming sometime and
maybe/ I give a wrong time, stop a traffic line/ Your
future dream is a shopping scheme
'Cause I wanna be anarchy/ In the city
How many ways/ To get what you want/ I use the best,
I use the rest/ I use the enemy, I use anarchy/
'Cause I want to be anarchy/ It's the only way to be
Is this the M.P.L.A. or/ Is this the U.D.A. or/ Is this the
I.R.A.?!/ I thought it was the U.K./ Or just another
country/ Another council tenacy
I wanna be anarchy/ And I wanna be anarchy/ Oh,
what a name/ And I wanna be an anarchist/ I get
pissed, destroy
Sex Pistols, Anarchy In The U.K., 1976.

Em termos de ideário, o *punk*¹ assume-se como um movimento contestatário nas dimensões artística, econômica e social. Contextualiza-se num período de forte crise econômica e reclama uma pertença (contestada) à *working class* e aos indivíduos marginalizados pela sociedade vigente (GUERRA, 2017). O movimento *punk* foi também uma resposta ao movimento *hippie*, pois este fracassou nas suas promessas em termos de revolução das tradições que esmagavam os quotidianos. O diletantismo musical, a contestação e a agitação serão, portanto, as divisas do movimento *punk* (DÉPARTEMENT MUSIQUE, 2006). Na sua vertente musical, este ideário *punk* rejeitará a música reinante nos anos 1970, a indústria musical e seus procedimentos, as modalidades de divulgação tradicionais, as sonoridades progressivas e a estética reinante. Foi um movimento próximo do *garage rock* dos anos 60, predispondo-se a uma movimentação dos jovens por via da

¹ As principais referências inglesas do *punk* são: os Sex Pistols - Never Mind the Bollocks (1977a); os Clash - London Calling (1979); e os Buzzcocks - Singles Going Steady (1979).

constituição prolífica de bandas (GUERRA & BENNETT, 2015) e reivindicando para si uma estratégia DIY².

A relação dialética que anima a vida cultural, ou seja, a relação entre a inesgotável essência da vida e os modos de expressão (ou exteriorização) que se vê obrigada a encontrar impelem a cultura para uma situação de contradição, de rutura e mesmo de oposição. Assim, o esgotamento das formas tradicionais de cultura leva ao desenrolamento de uma energia criativa de vida (SIMMEL, 2001, p. 204). Ora bem: próximo desta abordagem simmeliana, o punk representou, nas sociedades ocidentais, um marco de rutura e de reposicionamento face à estrutura social existente acompanhado de uma banda sonora e de um imaginário visual. O *punk* sempre foi mais do que uma simples *t-shirt* ou uma música: foi uma atitude insubmissa que quebrou o status quo e deu visibilidade a uma juventude insatisfeita e descrente no futuro (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002). O *punk* contém em si o ímpeto do retorno, da ressurreição e renovação, mas também o da mudança, o da inversão e o da subversão (REYNOLDS, 2007).

Nas palavras dos seus protagonistas, podemos dizer e de acordo com Joe Strummer³: "Tudo parecia um deserto, sem nada. Tínhamos energia. Queríamos ir a algum lugar. Queríamos fazer algo. Não havia nada para fazer. Nenhum lugar para ir. Um tipo de desesperança. Mas tínhamos esperança num mar de desesperança (COLEGRAVE &

² Do It Yourself (DIY): Assumiu-se como a divisa do punk e serviu de estandarte para a quebra das regras existentes, principalmente na música e na estética. Inspirados na atitude e no visual da juventude londrina do final da década de 1970, Vivianne Westwood e Malcom McLaren formularam uma cena pop que incluía a confecção de roupas e de adereços, a construção de vocabulário, a criação de cenários e a definição do um som (GUERRA, 2013, 2017 e 2018).

³ Vocalista dos Clash. The Clash (1976 – 1986) eram constituídos por Joe Strummer (vocalista principal, guitarra rítmica), Mick Jones (guitarra principal, vocais), Paul Simonon (baixo, backing vocals) e Nicky "Topper" Headon (bateria, percussão). Figuras cimeiras do punk inglês, procuraram sempre experimentar e cruzar outros géneros musicais, tais como, o reggae, o ska, o dub, o funk, o rap e o rockabilly. As letras politizadas dos Clash, os seus ensaios musicais e a sua atitude rebelde tiveram uma influência profunda no rock, em especial no rock alternativo. Eles são amplamente referidos como «a única banda que importa», uma alcunha comercial originalmente introduzida pela gravadora do grupo, a CBS (EGAN, 2014).

SULLIVAN, 2002, p. 201). Também Johnny Rotten⁴ reitera esse sentir: "Foi um período muito miserável. Desemprego elevado. Absolutamente sem esperança. Guerra de classes furiosa. Literalmente, nenhum futuro. Escrevi o meu próprio futuro. Tive de fazê-lo. Era a única saída" (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 202). Isso conduz ao que podemos chamar "agnosticismo formal". Trata-se da situação em que, na ausência de soluções qualificadas do ponto de vista das formas existentes de manifestação da vida, a dinâmica cultural é empurrada a exercitar a própria ausência de formas, a negação das formas como diria Simmel, como *modo de se converter* no mundo (SIMMEL, 2001, p. 204). O esgotamento das formas exige que nos comprometamos na descoberta de novas formas, esse *tertium datum*, que permite resolver o presente cinismo relativamente às formas.

Em 1976, a data de seu surgimento e nomeação, o *punk* como palavra e conceito foi associado com significados negativos e, portanto, marcado por uma forte negação social. Esta falta de avaliação positiva e o reconhecimento social é em si um indicador de sua inferioridade e a sua dificuldade de afirmação como um movimento social (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002). Simon Reynolds (2006) assinalou que o *punk* pode ser compreendido através de quatro modalidades principais. Num primeiro plano, o *punk* é pode ser aferido como uma espécie de «hiperpalavra», pois tem gerado querelas intermináveis, sendo de assinalar que a unidade do referido movimento aparece confinada à

⁴ Vocalista dos Sex Pistols. Os Sex Pistols (1975 - 1978; 1996; 2002 - 2003; 2007-) nasceram da vontade de Malcolm McLarem, *designer* e dono de uma loja de roupas e acessórios de couro chamada Sex. Para criar os Sex Pistols, McLarem reuniu frequentadores habituais da loja, Glenn Matlock (baixista), Steve Jones (guitarrista) e Paul Cook (baterista). Nenhum deles era músico profissional. Para vocalista da banda foi escolhido John Lydon (que entraria para a história como Johnny Rotten), que despertou o interesse primeiro do empresário por circular com uma *t-shirt* que tinha inscrito "I Hate Pink Floyd", dispendo-se a fazer o teste de vocalização acompanhado por uma *jukebox* e por Alice Cooper (SAVAGE, 1992).

imprensa musical, uma vez que não existe uma unanimidade acerca das suas motivações e objetivos. O debate a este respeito é intenso e se existe algum consenso, esse é assinalado pelo seu carácter de oposição a algo e um ensejo de agressividade (GUERRA, 2018). A característica que permite a unidade conceptual é, talvez, a natureza da oposição à sociedade dominante (MCNEIL & GILLIAN, 2006; REYNOLDS, 2006; KOGAN, 2006; GUERRA, 2017). Não se assumiu como contracultura, pois sempre teve uma postura fatalista no que diz respeito à mudança social, mas teve sempre uma matriz panfletária que se augurou de pelo menos repensar o funcionamento da estrutura social vigente. Deste modo, o *pós-punk* do período de 1978-1984 pode ser entendido como a consequência de todas as questões que então se levantavam e de todas as respostas e conclusões provisórias que alguns apresentavam. Numa segunda linha de problematização, o *punk* é uma palavra plena de energia e de emoções, sendo o seu traço de distintividade assegurado pela intensidade e simultaneidade de sentimentos:

Foi durante o ano de 1975 que a vida foi insuflada pelo punk enquanto entidade visível. No início, o punk era uma forma de estar que se exprimia essencialmente através da moda e da música. Era anárquico, niilista e deliberadamente agressivo. Colocava em causa o establishment existente, desafiando a ordem estabelecida, de uma forma geral, pondo a questão «porquê?» (COLEGRAVE; SULLIVAN, 2002, p. 18).

Figura 1: Vivienne Westwood e Malcolm McLaren, figuras centrais no desenvolvimento do estilo e da moda punk, 1974.



Fonte: chic.uol.con.br, 2018.

Um outro olhar para o *punk* permite visualizá-lo dentro de uma estrutura metafórica da astrofísica como uma explosão de fragmentos perante uma estrutura cristalizada de *rock'n'roll*, amorfa e acomodada ao sistema e aos mecanismos mais opressivos das indústrias culturais. O *punk* seria a emergência de um novo universo – o cosmos pós-*punk*, cujas diferentes variações podem ser comparadas às galáxias e sistemas solares que compõem o universo. O *punk* também pode ser analisado como se de uma Reforma se tratasse: após o primeiro cisma (*old wave versus new wave*, como equivalente à oposição Catolicismo-Protestantismo) abre-se o caminho para ulteriores desintegrações. A principal controvérsia que abalou a cultura *punk*, no período 78-84 refere-se a incerteza sobre o que fazer com os despojos do *punk*, toda a força e quimera acumulada em 76/77 (GUERRA, 2013).

O *punk* mais do que um movimento foi um coletivo de indivíduos que se expressaram, o que o torna muito difícil de definir (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002). O individualismo é uma marca compartilhada por todos os atores ingleses e americanos deste contexto (ALBIEZ, 2006). Se nos E.U.A., as manifestações foram de pendor mais musical, o espectro de manifestações no Reino Unido é mais amplo, ganhando

terreno na moda, no design, na estética. São essas múltiplas revelações que o tornam difícil definir (SAVAGE, 2001). Em termos de estrutura social, o desenvolvimento do *punk* tem o fundo de um contexto masculinizado, marcada por um excesso de sexismo e de álcool; em termos históricos, situa-se na ressaca do pós-guerra e na conseqüente ausência de expectativas futuras. Também está associada à juventude em geral, mas em particular à oriunda das classes trabalhadoras desprovidas de capital social, econômico e cultural (SAVAGE, 2001). Enfim, e seguindo de perto a estrutura dos campos sociais bourdieusiana (1996), o *punk* tem que ser visto como uma conquista de prerrogativas face a um sistema social fechado, o que também o levou a ser assimilado como um artigo de consumo e a esvaziá-lo como um movimento de oposição (KENT, 2006), o que nos aproxima velozmente das teses da teoria crítica de Frankfurt (BENJAMIN, 1992).

O surgimento do *punk* é frequentemente interpretado pelo contexto de crise econômica vivenciado e traduzido no aumento dos preços do petróleo após o conflito israelo-árabe de 1973, atinge violentamente as nações ocidentais. Nessa altura, a Grã-Bretanha vê afundarem-se os últimos bastiões da sua economia: a indústria automóvel e a indústria têxtil passam por enormes dificuldades, tal como as indústrias ligadas ao carvão e à metalurgia. Os preços sublevavam-se, os salários estagnavam e o desemprego aumentava:

para os jovens, não há nada: o subsídio de desemprego, uma bolsa para entrar numa «art school», pequenos biscates, pequenos trabalhos, nada disso é suficiente para levantar o moral de adolescentes matraqueados todas as noites na televisão pelas estatísticas do desemprego e pelas listas das fábricas que fecharam (PARAIRE, 1992, p. 166).

No campo da música, o *rock* tinha assumido um grau de institucionalização imenso, dominado por grandes bandas,

por uma indústria pesada e longínquo dos desesperos quotidianos dos jovens:

É nas cidades de betão, nesse urbanismo construído à pressa após a guerra, no meio dessa juventude desocupada, inculta, violenta e desesperada que a contestação irá nascer e escrever: uma vez que o rock morreu controlado por um punhado de vedetas mundiais que fizeram dele uma coutada privada, será preciso destruir os *establishment* do rock (PARAIRE, 1992, p. 166).

Simmel (2001) pondera que o esquema marxista que relaciona forças produtivas com relações de produção para a definição de um certo modo de produção (e das contradições que lhe são internas) possui uma validade que extravasa o âmbito económico. Na história da cultura, esta oposição manifesta-se entre a energia inesgotável da vida e as “formas da sua exteriorização histórica que se mantêm fixas em rígida igualdade”. Ou seja, a necessidade de converter a “mobilidade interna” em “criação externa” produz problemas quando as segundas parecem não fornecer a “expressão adequadas” para a primeira. Hebdige (1979) interpreta o estilo *punk* como uma resposta visual à crise socioeconómica da Inglaterra durante o final da década de 70. De acordo com Hebdige, o *punk* “apropriou-se da retórica da crise que havia preenchido as transmissões de rádio e televisão, e os editoriais durante todo o período e traduziu-a em termos tangíveis (e visíveis)” (1979, p. 87). Uma leitura idêntica do *punk* é proposta por Chambers que sugere que esse género musical assinalou um período durante o qual “uma música particular, um estilo subcultural altamente visível e uma crise crescente do público foram momentaneamente combinadas em conjunto” (1985, p. 175).

Hebdige apresentou o *punk* como uma música essencialmente juvenil, esta interpretação também se estende aos estudos do *punk* em outros contextos nacionais. Bennett assinala que este pendor marcadamente juvenil é

relevante na medida em que aqueles que ficam ativamente envolvidos na subcultura após os trinta anos são pessoas que de algum modo estão envolvidas a um nível mais organizacional ou criativo: músicos, promotores, escritores de *fanzines*, artistas, pois “a maioria das pessoas inseridas na subcultura *punk* acaba por deixar para trás as suas identidades *punk*” (1997, p. 319). Caberá aqui também perceber se o *punk* desafiou as estruturas musicais de distribuição e produção precedentes, e se conseguiu fazer vigorar as organizações de discos independentes. Nesta altura, surgiu uma primeira geração de empresas independentes britânicas no campo do *rock* que incluíam principalmente negócios *go-it-alone*, influenciados por alguns dos valores culturais desenvolvidos, mas mostraram-se sempre relativamente desinteressados em qualquer democratização profunda das relações sociais de produção (HESMONDHALGH, 1997). Tal como referem os próprios atores envolvidos, Johnny Rotten em primeiro lugar: “Isto libera as pessoas. O *punk* tem realmente este efeito” (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 119) e depois, diz-nos Paul Cook⁵: “*Et voilà*. Uma simples palavra de quatro letras desencadeou tudo” (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 168).

Sublinhemos o posicionamento e quadro de estruturação e desenvolvimento dos *Sex Pistols*. A atitude dos *Sex Pistols* é assinalada por três negações: rejeição dos sentimentos, rejeição da diversão e rejeição do futuro (*no feelings, no fun, no future*). Este sentimento de revolta e a vontade de provocar é transversal à juventude de uma forma geral, mas especialmente vincado no final da década de 70, uma altura marcada por alterações do ponto de vista social e político,

⁵ Baterista dos Sex Pistols, cresceu em Hammersmith onde frequentou a escola Christopher Wren, agora chamada Phoenix High School em Shepherds Bush, onde conheceu Steve Jones. Entre os anos de 1972 e 1973, Cook e Jones, junto com um amigo da escola formaram uma banda. Nos próximos anos, essa banda se transformaria nos Sex Pistols (SAVAGE, 2001).

quando o sonho *hippie* começa a desmoronar-se, quando surgem os problemas trazidos por um consumo excessivo de drogas (SAVAGE, 2001, p. xii). As frases que os *Sex Pistols* vazavam nas suas músicas (*Get Pissed Destroy* ou *No Future*) derivavam dos catecismos situacionistas (GUERRA, 2013; SILVA & GUERRA, 2015). As correntes libertárias do final dos anos 60 transformaram a vida de muitos, incluindo Malcom McLaren, Vivienne Westwood e Jamie Reid. Deixando-se influenciar pela Internacional Situacionista, encontraram uma linguagem própria para expressar as suas revoltas e ideais, utilizando novas formas de comunicação das mesmas, como manifestos, folhetos, entre outras, que conseguiam ainda despertar o sentimento de que as coisas podem ser modificadas. Não podemos esquecer que Malcolm McLaren tinha frequentado uma escola de artes e este ideário situacionista era-lhe familiar⁶. Em Inglaterra, um grupo de situacionistas associara-se sob o nome de *King Mob*. Dentre esses situacionistas, destacamos Jamie Reid e Malcolm McLaren. O trabalho gráfico de Jamie Reid para os *Sex Pistols* tem uma grande coerência com os objetivos da banda ou de Malcolm McLaren, que é a busca constante do choque e do escândalo.

A Internacional Situacionista foi criada em Julho de 1957, em *Cosio d'Arroscia* na Itália a partir da fusão de três grupos de artistas em divergência com a arte instituída (HENRIQUES, 1997, p. 11). Defendiam que a arte não deveria estar fechada nos seus propósitos estilísticos e formais, faziam a apologia da arte como uma criação constante e reconstrução contínua. Do ponto de vista situacionista, a arte ou é revolucionária ou não é nada. A superação da arte só viria pela transformação incessante da

⁶ Aliás, observa-se que um número considerável de músicos pop britânicos desde os anos 60 até ao presente foram educados e começaram as suas performances em escolas de arte, sendo essa uma circunstância não despidianda para existência do que poderemos apelidar de um capital humano para a música altamente familiarizado com correntes estéticas e artísticas de vanguarda (FRITH & HORNE, 1987).

cidade, o que impelia o urbanismo e a arquitetura a serem as ferramentas de uma revolução. Para os situacionistas, “a imaginação deveria tomar de assalto o vazio existencial da cidade, subvertendo um quotidiano cego pelo hábito, restituindo significando aos espaços, despertando um passado mítico” (VVAA, 1997, p. 153). Foi neste quadro de ideias que McLaren criou o grupo:

O grupo não tinha certezas, mas McLaren sim; ‘Eu tinha olho’, afirmava McLaren, ‘e vi a capacidade de Rotten para criar imagens em torno de si próprio. Era um bom sentimento. Eu sabia que ele tinha alguma coisa, assim como Jones’. McLaren convenceu Cook, Jones e Matlock a gravar com Lydon durante uma semana por cima de um pub chamado Crunchie Frog em Rotherhithe: no primeiro dia ninguém apareceu, exceto Lydon (SAVAGE, 2001, p. 121).

Percebe-se, então, que os *Sex Pistols* iniciaram o seu percurso sob um contexto de antagonismo, falta de compreensão e suspeita mútua, uma instabilidade que não deixou de provocar verdadeiros danos, quanto mais não fosse para McLaren, *manager* da banda. As expectativas de McLaren eram muito grandes. Pretendia criar uma banda que se apresentasse como antítese ao panorama do *status quo do rock* existente tal como tinha vislumbrado nos *New York Dolls* nos E.U.A., assim,

as ambições de McLaren eram vastas: (...) queria uma cena de *rock* contagiosa, anárquica, barulhenta, algo que tinha sido esquecido desde meados dos anos 60. (...) Os *Sex Pistols* existiam para que o *rock* inglês pudesse enfim tomar de assalto os anos 70. Para o fazer, era necessário recorrer à teoria da pop (...) (SAVAGE, 2001, p. 194).

Esta postura de desafio, de revolta e de niilismo face à sociedade vigente foi levada a todas as esferas de intervenção da banda, mesmo no que tange ao seu relacionamento com os média⁷:

⁷ A este respeito tornou-se célebre a entrevista com os *Sex Pistols* no programa *The Bill Grundy Show* na BBC no dia 1 de Dezembro de 1976: Entrevistador: Quero saber uma coisa. /Johnny

guiado por McLaren, o grupo foi facilmente capaz de ironizar este discurso quando tinha por objetivo afrontar os média. A forma como eles ponderavam os média – nas suas canções, nas suas entrevistas e nas suas roupas –, os média refletiam os Sex Pistols, numa simbiose intensa que conduzia rapidamente à distorção, mas que iria definir um estilo de uma década que estava a chegar (SAVAGE, 2001, p. 198).

A relação do punk com os média era, de algum modo, ambígua. Se por um lado, assentava num certo desprezo em relação a eles, por outro, não deixava de implicar um envolvimento. Na realidade, os média estavam já inseridos no centro do movimento punk, nas suas canções, nas suas roupas, nas suas atitudes, acabando por ser eles a ditar a forma como o primeiro se poderia desenvolver.

3. SEX(ADDICTION): A SUBVERSÃO DA MODA PUNK

O movimento Dada, movimento artístico francês nos anos 1920, aceitava a anarquia, a subversão e a provocação, ao mesmo tempo que utilizava o tumulto como meio de autopromoção. O dadaísmo, encabeçado por Duchamp, defendia que “aqueles que olham é que fazem os quadros”, sendo defensor acérrimo da dessacralização da aura de génio ostentada pelos artistas. Os seus *ready-mades* são o exemplo supremo dessa busca: introduz em obras de arte objetos banais do quotidiano, elevando-os ao estatuto de obras de arte (BASTOS, 2008; COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002). O dadaísta Jonh Heartfield possui uma ligação particular com o *punk* na medida em que foi pioneiro na colagem, técnica que se baseava em juntar os bocados de

Rotten: O que é? /Entrevistador: Falou a sério ou quis fazer uma piada? /Johnny Rotten: Que m****! /Entrevistador: O que foi? /Johnny Rotten: Nada, um palavrão. Próxima pergunta. /Entrevistador: Não, qual foi o palavrão? /Johnny Rotten: M****./Steve Jones: Estúpido! /Entrevistador: Como? /Steve Jones: Desgraçado. /Entrevistador: Miúdo malcriado. /Steve Jones: Que imbecil! /Entrevistador: Isto é tudo por hoje! /. O entrevistador encerra o programa ali mesmo, a emissora corta tudo do ar (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002).

imagens para obter uma nova representação compósita, este estilo gráfico também se associou ao *punk* (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 18). Mas as influências não se ficam por aqui. Estendem-se até ao movimento *beat* surgido nos E.U.A. no início dos anos cinquenta envolvendo Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac, Charles Bukowski e William Burroughs e cujas abordagens artísticas e literárias tematizavam a vida urbana e suas vivências, estando muito ligados ao *underground* nova-iorquino associado a vivências hedonistas e de êxtase com modalidades renovadas de arte (BARRETO, 1982), a novos consumos e substâncias psicotrópicas:

se remontarmos à Nova Iorque dos anos 60 e à Factory de Andy Warhol e aos Velvet Underground estamos a entrar nos pilares do punk. Com a sua mistura de artistas e de intérpretes homo, hetero, travestis e drag queens, a Factory foi uma inspiração que diretamente influenciará Malcolm McLaren e Vivienne Westwood para a elaboração do punk londrino (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 18).

Vivienne Westwood⁸ e Malcolm McLaren alugaram as traseiras do Paradise Garage no 430 Kings Road. Inicialmente, vendiam discos de *rock'n'roll*, depois Vivienne começou a desenhar roupas ao estilo *teddy boy* e aí começou dez anos intensos de criatividade subversiva. No fundo,

se remontarmos à Nova Iorque dos anos 60 e à Factory de Andy Warhol e aos Velvet Underground estamos a entrar nos pilares do punk. Com a sua mistura de artistas e de intérpretes homo e hetero, travestis e drag queens, a Factory foi uma inspiração que diretamente influenciará Malcolm McLaren e Vivienne Westwood para a elaboração do punk londrino (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 18).

Nessa loja, vendiam objetos e roupas que lembravam Elvis Presley e o *rock'n'roll*. Em 1972, a loja passou a chamar-se *Too Fast to Live, Too Young to Die*. A audácia das

⁸ Estilista e primeira mulher de Malcom McLaren.

roupas começou a destacar-se em peças de couro, *t-shirts* com ilustrações eróticas, motivos africanos, entre outros. A polêmica instalou-se e em resposta a dupla mudou o nome da loja para *Sex*. Foi a *Sex* que definiu o estilo *punk* pois “a razão de ser da loja *Sex*, era a de fazer cair os tabus e, quando pensamos, isso foi muito bem-sucedido. Nunca se tinham visto roupas tão provocantes – roupas que mudaram efetivamente a maneira de ver as coisas” (MARCO PIRRONI⁹ in COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 126).

Um painel com a palavra *SEX* acolchoada em rosa de plástico por cima da loja anuncia a chegada de um período realmente criativo. Roupas com citações sadomasoquistas porno, slogans situacionistas... as *t-shirts* ganharam ainda mais ousadia com mensagens mais explícitas, além de venderem objetos sadomasoquistas. A própria loja foi-se rodeando de uma *entourage* da qual faziam parte jovens como por exemplo Siouxsie¹⁰ que mais tarde veio a ter um projeto musical.

⁹ Guitarrista dos Siouxsie and the Banshees e dos Adam and The Ants (REYNOLDS, 2006).

¹⁰ Siouxsie trabalhou durante algum tempo como modelo vivo de vitrina da loja de Vivienne Westwood. Como refere Nils Stevenson: “Faltava uma resposta feminina ao Johnny Rotten. Siouxsie era a candidata ideal” (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 332).

Figura 2: SEX, loja de Vivienne Westwood e Malcolm McLaren, 1974.



Fonte: <http://butterflyeffects.tumblr.com/post/156119900/malcolm-mclaren-and-vivienne-westwoods-shop> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018.

Nesse período, a borracha tornou-se a principal matéria-prima das criações de Vivienne Westwood. Também apresentava roupas de couro, *t-shirts* rasgadas (chamadas *catalyst-shirts*) e acessórios feitos de correntes e cadeados. Antes de se tornarem Sex Pistols, os elementos da banda eram frequentadores habituais da loja. E estiveram no momento certo à hora certa, pois “Malcolm vendia roupa, basicamente. Ele vendia moda. Ele vendia moda *rock’n’roll*. O melhor meio de vender essa moda seria ter uma banda” (BOB GRUEN¹¹ in COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 126). Um dos autores fundamentais para a compreensão do movimento, John Savage, define desta forma a situação:

Como Warhol, McLaren e Westwood criaram uma arena¹² onde a juventude em ebulição – forte e

¹¹ Jornalista e fotógrafo norte-americano. Ficou conhecido, acima de tudo, pelas suas fotografias de músicas e bandas de rock (Gruen, 2011).

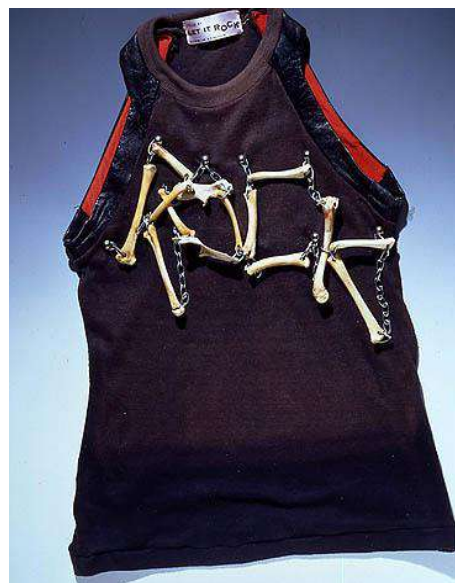
¹² Vale a pena lembrar Malcolm McLaren ao falar da Sex: “Os Dolls vieram várias vezes à minha loja quando estavam em Londres, e estavam tão fascinados por ela nesta época, porque não havia nada de semelhante em Nova Iorque. Ninguém em Nova Iorque vendia a cultura *rock’n’roll* sob a forma

vulnerável simultaneamente – podia libertar-se, comportar-se como queria, como crianças libertadas pelo peso dos seus compromissos e tarefas adultas. Como para Warhol, seria a falta total de uma moral convencional (...) que era simultaneamente uma fonte de libertação e a fonte do seu poder. Isto significa que o movimento emergente não poderia ser definido facilmente; por um lado pelo seu carácter infantil, sendo particularmente vulnerável, e uma vez definido, pela sua perversão (SAVAGE, 2001, p. 230).

Independentemente das diversas encarnações da loja de Vivienne e Malcolm – *Paradise Garage; Let it Rock; Too Fast To Live Too Young To Die* – o catalisador comum das suas criações será a atitude revolucionária e anárquica e a luta por uma nova estética. Sublevando qualquer medida de confortabilidade e de comodismo social, o que Westwood opera é uma poética visual da desconstrução e do caos, materializando nos vestíveis um certo *esprit d'époque* que acenava às perdas de coordenadas sociais e culturais estabilizantes. “Fiz roupas que se pareciam ruínas. Criei algo novo destruindo o antigo. Isso não era moda como mercadoria, era moda como uma ideia” (WESTWOOD & KELLY, 2016, p. 160).

de roupas e de música num mesmo local. E a loja, *Sex*, tinha uma ideologia muito particular, não se tratava de vender o que quer que fosse mas de criar uma atitude” (MCNEIL & MCCAIN, 2006, p. 274).

Figura 3: Camiseta com ossos de frango.



Fonte: metmuseum, org, 2018.

Operando incisões, rasgos e violações, Vivienne inaugura um empirismo inaudito que desconstrói a própria organização mercadológica de um mercado do pronto-avestir, apropriando-se de camisetas pretas compradas em massa e remasterizando-as, costumizando-as. Nestas camisetas, Westwood executa o que viria a ser o visual do *punk*: no peito de uma delas via-se escrito *SCUM* (ralé ou escória, em tradução direta, mas também uma alusão à *Society for Cutting Up Men*, de Valerie Solanas); outras tinham a manga substituída por arcos curtos de pneus de bicicleta, apresentando pequenos zíperes sobre os mamilos; outras ainda traziam a palavra *Venus* no peito, adornada por pedras, plumas e correntes. A mais icônica delas, contudo, foi a camiseta que se tornaria o emblema máximo do *punk* chique, um fundo preto tradicional decorado por ossos de frango branqueados, presos e costurados para formar a palavra *ROCK*.

Ainda mais extravagantes e agressivas seriam as camisetas dos *Sex Pistols*, trazendo o nome da banda em preservativos cor-de-rosa e exibindo um adolescente nu

fumando um cigarro. Mesclando a iconografia óbvia dos anos *rock and roll* (as famosas *pin-ups* de 1950 apresentadas em suas primeiras camisetas) com estigmas culturais contemporâneos – pornografia pesada e os bares de sadomasoquismo em ascensão em Londres no final dos anos 1960 – a estética de Westwood pontuou um momento de virada estrutural na moda britânica, em que o enfretamento ao *establishment* e a hostilidade tornaram-se motes essenciais. Vislumbrando em sua criação certa performatividade, Vivienne, através das camisetas, talvez tenha sido a primeira estilista a realmente encarar o potencial imagético da moda aproximando-a ao lirismo e a experimentação arredia da arte (CHOI, 2005).

A forma de uma camiseta é simples e bonita. Você está ciente do tecido, do corpo, mas também de uma imagem: é uma tela. E como uma tela, a camiseta estava aberta a experimentações de todos os tipos. Arte Pop. Letrismo. Objetos encontrados e bricolagem; a camiseta o era lugar onde a moda, o sexo, a política e a arte se encontravam (WESTWOOD & KELLY, 2016, p. 173).

Data desta época a icônica camiseta de “masculinidade duvidosa”, que trazia estampado dois cowboys nus da cintura para baixo, numa evidente tensão sexual, os pênis flácidos na iminência do toque. Mais do que uma simples reprodução pictórica do pornô gay da época, esta camiseta é em si uma declaração política, implodindo simultaneamente os roteiros da intimidade entre dois homens e o poder do fálico na moda. E é muito mais do que *punk*. É uma afirmação política que esteve sempre presente nas criações da designer.

Figura 4: Camiseta Gay Cowboys, 197?.



Fonte: metmuseum.org 2018.

Fazendo convergir clientes como Siouxsie Sioux, vocalista de *The Banshees*; a atriz e apresentadora Margi Clarke, a também cantora Toyah Willcox e a infame *promoter* de clube noturno, Gerlinde Costiff; as criações de Westwood para a *SEX* canalizaram a raiva, o ultraje, o tédio e a afronta sexual, conformando a base imagética do que se entenderia por *punk*. Vestidos transparentes de latex de preservativos, calcinhas *vintage*, couro e roupas íntimas emborrachadas; o que Westwood criou foi um “desvestir” cultural, algo novo, fetichista e inseparável das urgências da época. Citando Malcolm, talvez fosse inevitável que uma estilista com propostas tão radicais naqueles tempos agisse “como um catalisador para os gostos musicais da época também” (VIVIENNE & KELLY, 2016, p. 178). Seriam eles, em suma, estilistas à procura de uma banda; estilistas que ao mesclar a revolta jovem; a estética dos *teddy boys*, o *rock* e a

sexualidade, acenderam o estopim de tudo o que caoticamente se seguiria.

Figura 5: as clientes Danielle, Alan Jones, Chrissie Hynde, a icônica vendedora Jordan e Vivienne no interior da SEX, década de 1970.



Fonte: [theguardian.com/artanddesign/2017/nov/10/jordan-vivienne-westwood-sex-shop-photo](https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/10/jordan-vivienne-westwood-sex-shop-photo), 2018.

4. SOLD OUT SELL-OUTS? ONDE FICA O PUNK? A HISTÓRIA TEM LUGAR PARA A SUA ESTÉTICA E FUTURA VISUAL?

Enquanto oposição à norma cultural, o punk encerra um constante debate entre o autêntico e o impuro. Inaugurado desde cedo pelos *Sex Pistols*, com a assinatura do contrato com uma major, este debate manifesta-se pelo contato entre a subcultura e as instâncias dominantes da indústria cultural (DUNN, 2012; OSGERBY, 2008). A este propósito, John Lydon (1996) diz-nos, na conferência de imprensa que lançou a *tour* que se seguiu à reunião da banda em 1996: “Ouçam, nós inventámos o *punk*, nós escrevemos as regras, vocês seguem”. Anos mais tarde, a propósito da segunda reunião, Lydon (2002, p. 35) acrescenta:

Vamos clarificar uma coisa. *The Sex Pistols* é *Punk*. O resto é só *punk rock*, é tão simples quanto isso. (...) Não houve nenhum movimento. E

se formos honestos, a maior parte dos álbuns de *punk* foram terríveis e só queriam enganar as pessoas. Mas depois houve os *Sex Pistols* que eram a sério.

Figuras 6: Cartazes de Jamie Reid God Save the Queen, 1997.



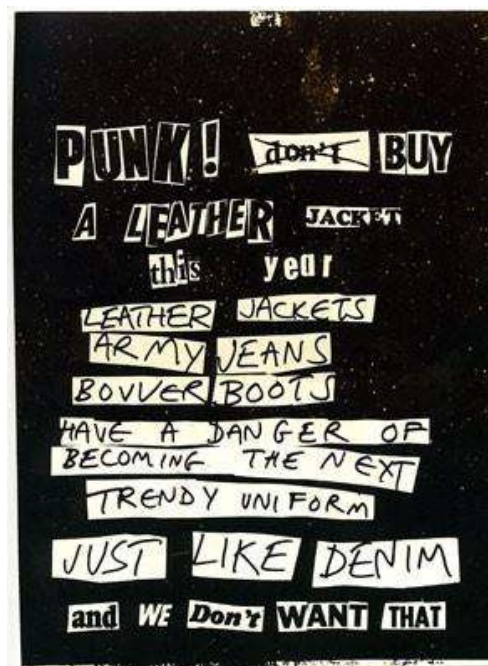
Fonte: <http://www.artnet.fr/artistes/jamie-reid/> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018.

Na relação ente o *punk*, a arte e a pop, Robert Garnett (1999) perspectiva a centralidade dos *Sex Pistols*, da sua imagética e o contributo de Reid, de McLaren e de Westwood para esta. Repõe o contributo do fenómeno *Pistols* enquanto interstício cultural de resistência, próximo de um pós-modernismo crítico e da crítica de Adorno à indústria da cultura: "Foi, provavelmente, mais próximo do *pop* do que de outra coisa qualquer, mas foi, ao mesmo tempo, algo sem precedentes. Isto foi o que fez o *punk* singular, bandas como os *Pistols* criaram algo que não poderia ser feito dentro da arte ou da pop, ou em outro espaço qualquer" (GARNETT, 1999, p. 17). Detenhamo-nos agora sobre o trabalho de Jamie Reid, profundamente consentâneo com o de Westwood.

O trabalho de Reid foi muito mais que uma mera equivalência visual à música. Assim, o visual criado por Reid

amplificou a experiência de se ouvir música, ao ponto de se tornar parte dela, de se incorporar nela. Reid apropriou-se do populismo dos tabloides culturais e das campanhas publicitárias e adicionou-lhe uma dimensão vital na forma de apropriação numa linguagem alternativa, ou seja, ou *agit-prop political press*. Garnett dá como exemplo a *Sticker Campaign* de 1972/3 durante a qual Reid desenhou uma série de autocolantes estampados com imagens, citações e slogans como: “*Turn Something on for the Miners*” ou “*Keep Warm This Winter—Make Trouble*”. Assim, a percepção que Reid tinha da retórica *agit-prop* colocava-o à parte dos designers e ilustradores radicais/políticos da época. Para além disso, Reid percebeu que os *Sex Pistols* eram o veículo de comunicação perfeito das suas ideias de esquerda, formuladas nos anos 1960 e 1970. Não obstante, McLaren, inicialmente, apenas visse os *Sex Pistols* como uma espécie de “uma *boys band Bay City Rollers* metamorfoseada que poderia ser explorada tendo em vista a promoção da sua loja, a *Sex*” (GARNETT, 1999, p. 24). Através da crítica, Reid e os *Sex Pistols* foram capazes de alcançar algo que mais nenhuma banda *punk* conseguiu. Por um breve período de tempo, o seu ataque ao *rock* conduziu à sua desmistificação (LAWLEY, 1999). Nesse processo, criaram um interstício, uma brecha na qual a população - e os jovens em particular, adquiriram alguma cultura crítica, e por conseguinte, ganharam poder.

Figura 7: Valentino Men's Fall/Winter 2017-18 Collection | Jamie Reid, 2017:



Fonte <https://www.youtube.com/watch?v=TXfrblpQY4k> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018.

Retomando a ideia do espaço intersticial criado pelos *Sex Pistols*, Robert Garnett afirma que esse espaço não desapareceu, mas também não existe, tem de ser criado e recriado incessantemente – como têm feito Jamie Reid e Vivienne Westwood. Este é um espaço onde se pode negociar as contradições do investimento e da identificação com os prazeres e as práticas do quotidiano, criticando-os, ao mesmo tempo. É mesmo importante ressaltar a importância do trabalho de Reid e Westwood para os *Young British Artists*¹³ (YBA). Pelo facto de com os *Sex Pistols*, estes dois criadores terem aberto um espaço entre a arte

¹³ O termo é utilizado para identificar um grupo de artistas londrinos ativos entre os anos 1980 e 1990. O termo deriva de uma série de seis exposições: Young British Artists I – VI. Estas foram realizadas entre Março de 1992 e Novembro de 1996, na Galeria Saatchi. Os membros mais antigos do núcleo formaram-se no Goldsmiths Collegeno final dos anos 1980. O grupo ganhou destaque através de uma mistura de talento precoce e de autopromoção, incentivada pelo patrocínio de novos colecionadores, particularmente, Charles Saatchi. Sobressaem, neste coletivo, nomes como Damien Hirst, Angela Bulloch, Hume Gary, Sarah Lucas, Richard Patterson e Rae Fiona. Os temas recorrentes são variados, mostrando influências de Marcel Duchamp, no destaque dado à arte conceitual, aos objetos encontrados e não convencionais, às interpretações humorísticas da vida quotidiana e aos posicionamentos dos artistas na sociedade.

erudita acadêmica e o domínio da cultura popular. Discutiram o *punk* à luz da análise da indústria da cultura feita por Adorno (2003), enfatizando a negatividade do *punk*; distinguindo-o do situacionismo pop, no qual, qualquer elemento de apropriação, plágio artístico ou paródia pode ser lido como desvio da prática cultural reduzida ao espetáculo.

5. NO FUTURE FOR YOU. BUT FUTURE FOR PUNK.

God save the queen/ Her fascist regime/ It made you a
moron/ A potential H bomb
God save the queen/ She ain't no human being/ There
is no future/ In England's dreaming
Don't be told what you want/ Don't be told what you
need/ There's no future/ No future no future for you
God save the queen/ We mean it man/ We love our
queen/ God saves
God save the queen/ 'cos tourists are Money/ And our
figurehead/ Is not what she seems/ Oh God save
history/ God save your mad parade/ Oh lord God have
mercy/ All crimes are paid
When there's no future/ How can there be sin/ We're
the flowers/ In the dustbin/ We're the poison/ In your
human machine/ We're the future/ Your future
God save the queen/ We mean it man/ We love our
queen/ God saves/ There is no future in England's
dreaming
God save the queen/ We mean it man/ There is no
future/ In England's dreaming/ No future for you/ No
future for me
No future no future for you
Sex Pistols, God Save The Queen, 1977b.

Desde o surgimento do *rock'n'roll* nos anos 1950 que existiram uma série de exposições musicais ao vivo, que não só foram memoráveis em si, mas que se tornaram extraordinariamente influentes pois conformaram o trajeto imediato e o progresso da música popular. Introduziram novos estilos, confrontaram práticas, reestruturando definições e ditando novos modelos para outros seguirem (INGLIS, 2006). Assim, as apresentações dos *Sex Pistols* foram-se tornando momentos coletivos de epifania e de expansão e sedimentação do *punk*. A sua apresentação em

Manchester é a este título paradigmática¹⁴: “anunciado por fotocópias A4 dobradas em duas, o concerto de Manchester foi uma boa ocasião para lançar os *Sex Pistols* para fora de Londres, pois Manchester, a terceira maior cidade de Inglaterra, é também a porta de entrada em direção ao norte e ao noroeste. O concerto não foi um grande sucesso, mas, uma vez mais perante as 70 pessoas que aí estavam, estariam futuros artistas e personalidades relevantes – como Peter Hook e Bernard Summer dos *Joy Division/New Order*, Morrissey, Tony Wilson da *Factory* – que foram basilares para a proeminência musical futura de Manchester” (SAVAGE, 2001, p. 208).

A partir de 1976, outros grupos se formaram e desempenharam um papel importante no movimento nascente. Os *Clash* surgem e vão assumir um papel fundamental no movimento punk. Em Manchester surgiram os *Buzzcocks*. Os *Clash* assumiram e experienciaram um lado mais politizado do *punk*. E trouxeram a mistura estilística e sonora para o *punk*. Como bem assegura Greil Marcus:

A promessa dos Clash tinha sido a de que a noção de horror, longe de ser algo que nos devamos libertar, é um meio de influenciar a realidade que deve ser buscado, constantemente testado e renovado: o ‘não’ dos *Sex Pistols* sempre foi o ‘sim’ dos *Clash*. O horror fornece limites. Ele dá forma ao medo, dá peso ao riso, desnuda a mistificação e revela o paradoxo; música após música, *London Calling* faz a mesma coisa. A história – a história da pop, história política – fechou-se em torno dos *Clash*; eles parecem ter encontrado um lugar nela (MARCUS, 2006, p. 30).

Depois de 1978, muitos reiteram a morte do *punk* (REYNOLDS, 2007). Mas trata-se de uma morte mais simbólica do que real, pois o movimento sofreu alterações e reestruturou-se pela sua relativa incorporação no sistema da indústria cultural vigente (MASTERS, 2007). Marco Pirroni

¹⁴ Lesser Free Trade Hall, 4 de Junho, 1976.

chega mesmo a considerar que “de qualquer coisa de excitante, individual, diferente e subversiva, o *punk* começou a transformar-se numa forma de apresentação, de beber cerveja e ter atitudes cretinas” (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 352). Mas sabemos que a história *pop* se repisa a si própria com regularidade, reinventando novas cenas underground como respostas à hegemonia (AZERRAD, 2002). Em 1979, a ascensão ao poder de Margaret Thatcher marcou uma inversão e reestruturação no movimento punk, dando-lhe novos desenvolvimentos e contornos:

Isto significa que uma percentagem significativa da população consumidora de discos *punks* votava de forma conservadora; de outra forma, o *punk* e as suas intenções tinham estendido a todo o mundo, mas com os indigentes deixados de lado. Kings Road continuava a atrair os *punks* da segunda zona, mas o estilo no seu conjunto metamorfoseou-se numa absurda caricatura dele próprio. Assim o *punk* cada vez significava mais cabeleiras grotescas à moicano de quinze centímetros de altura, tatuagens faciais, bondages, botas de tropa, doc marteens... (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 342).

Figura 8: Cartaz de Jamie Reid *God Save Us All*, 2017.



Fonte: <https://www.itsnicethat.com/news/jamie-reid-god-save-us-all-trump-artworks-toby-mott-cultural-traffic-fair-120417> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018.

Mas uma plêiade de oportunidades musicais e concomitantes modalidades de vida foi aberta com o *punk* como veremos seguidamente. Não obstante a relação entre

os movimentos sociais e a música ter sido raramente conceptualizada, na prática verifica-se sempre uma interligação. A música é um recurso usado como apoio à construção da consciência de sociedade (EYERMAN, 2007). É um recurso central para construir entidades coletivas, para a construção e subsistência de grupos de consciência e solidariedade. E foi, indubitavelmente, um contexto de emergência de uma nova cultura visual, estética e gráfica. Dando ênfase aos recursos de mobilização, Bourdieu (2007) considera também a música como parte central da ação social, pois a música e a arte são recursos, formas de uma atribuição de posição no campo social e também como formas de distinção social. Através de Hebdidge (1979), percebemos como as subculturas usaram a música como recurso central de resistência contraditória (CARTLEDGE, 1999).

E os trabalhos de Jamie Reid e de Vivienne Westwood provam-no há mais de 40 anos. Vejamos, para finalizar, um caso paradigmático. Uma das primeiras publicações britânicas associadas ao *punk* é o romance *The Punk* de Gideon Sams (1977). A sua capa exibiu uma imagem de Johnny Rotten com um alfinete de bebê preso no lábio, que atravessava, literalmente, a própria capa. Para Rivett, este tipo de imagem do punk foi muito sobre-exposta; foi aliás nestas imagens que se fundou a herança britânica do *punk*. Mas na época, esta foi uma imagem desconcertante, capaz de gerar múltiplas leituras (enquanto capa de livro, ícone punk ou objeto de design) (RIVETT, 1999). Este livro é bem representativo dessa contradição: desta feita, foi distribuído por uma distribuidora comercial e assim foi largamente divulgado e vendido; e em antinomia, a sua publicação numa editora underground conferiu à obra um maior valor ideológico, social e estético. O aspeto mais marcante desta obra é que "não é só um romance sobre o punk, esta obra é

o punk” (RIVETT, 1999, p. 35). E é mesmo assim: “Hoje, tantos anos depois, o choque do punk é que todo o bom disco de punk soa ainda como a melhor coisa que se ouviu” (MARCUS, 2000, p. 51). O próprio Greil Marcus não deixa de desvelar o melhor epílogo para este artigo:

Aquilo que continua irreduzível nesta música é o desejo de mudar o mundo. É um desejo óbvio e simples mas tem nele inscrita uma história que é infinitamente mais complexa – tão complexa como o jogo de reciprocidades que constituem os gestos quotidianos e organizam o modo como o mundo tem funcionado. Esse desejo nasce com a exigência em viver a vida não como objeto mas como sujeito da história – viver como se, de facto, algo dependesse das ações de cada um – e essa exigência não podia senão conduzir a um caminho de liberdade (MARCUS, 2000, p. 10).

6. PISTAS CONCLUSIVAS

Considerando o estilo como uma “resposta codificada às mudanças que afetam toda a comunidade” (HEBDIGE, 1979, p. 80) e adicionando o conceito gramsciano de hegemonia, podemos, assim, relevar que o *punk* se tornou uma forma simbólica de resistência (GUERRA & QUINTELA, 2018). Como Hebdige celebrenemente cunhou, as subculturas podem ser vistas como um ruído incómodo, dissonante e divergente face à nota dominante (HEBDIGE, 1979, p. 90). Exibiriam, portanto, uma possibilidade, maior ou menos, de resistência. Porém, esta resistência encontrava-se sempre sob ataque – ou, mais precisamente, sob um duplo ataque: por um lado, da reapropriação e subsequente venda do estilo da subcultura por parte do mercado; e, por outro lado, da redefinição e interpretação ideológica, por parte dos media, das subculturas.

Posto tudo isto, podem estas subculturas acabar por ser incorporadas pela cultura dominante a que se opõem? Como é sabido, de todas as vezes que uma nova subcultura espetacular surge ocorre uma sequência de amplificação e

uma reação que, habitualmente, varia entre dois extremos: o terror e o fascínio. Esta sequência de amplificação termina invariavelmente com a desativação e a propagação do estilo da subcultura em questão. É um processo com duas características: uma forma mercantil, em que existe a conversão dos vários símbolos de uma determinada subcultura em produtos massificados; uma forma ideológica, que se trata da "rotulagem" e "redefinição", por parte dos grupos dominantes e seus aparelhos, como os meios de comunicação social, a polícia, o sistema judicial (HEBDIGE, 1979, p. 92-99).

Não obstante, é possível identificar hoje toda a matricialidade cultural e simbólica das criações de Vivienne Westwood, Malcolm McLaren e Jamie Reid. Por exemplo: de uma pequena loja em Kings Road para Paris, Vivienne Westwood potencializou sua influência no mundo da moda ao ir, gradativamente, incorporando-se a um circuito. Muitas vezes acusada de se vender ao sistema que antes criticava, Vivienne Westwood Label tornou-se entre as décadas de 1980 e 1990 um empreendimento global e milionário; a despeito de seu virtual pertencimento à lógica capitalista de produção, a estética agressiva e irônica de Vivienne ainda carrega aquele antigo ruído de (in)contestação, transmutando o espaço sacrossanto da passarela em plataforma de debate e protesto.

A participação de Westwood no circuito mundial da moda, apesar de polêmica, reestruturou toda uma didática da visualidade acarretando dois sintomas perceptíveis nas próximas décadas, em primeiro plano a popularização e consolidação da estética *punk* e sua associação simbólica à revolta juvenil e musical vivida nos idílios dos anos 1970 no contexto britânico; posteriormente, mas não menos importante, a formação de uma série de estilistas associados à uma pesquisa plástica do pós-punk, ecoando em suas

próprias criações a percepção de uma moda como bandeira e manifesto de transformação social.

Alexander McQueen, John Galliano, Rei Kawakubo para a Comme des Garçons, Imitation of Christ, Miguel Androver e ultimamente a nova safra de estilistas americanos atuantes na Europa, são alguns dos muitos nomes envolvidos na popularização e celebração de um culturalismo visual pós-punk, e que uma vez fagocitados pela indústria cultural e criativa ratificam seus próprios espaços de desfile como plataformas de massificação de uma ideologia - menos - mas ainda sim problematizadora dos males do mundo. Por isso Theresa May - a atual primeira ministra inglesa- vestia um "clássico" tartan de Westwood na sua tomada de posse no passado julho de 2016.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Sobre a indústria da cultura**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

ALBIEZ, Sean. Print the truth, not the legend. The Sex Pistols: Lesser Free Trade Hall, Manchester, June 4, 1976. In INGLIS, Ian (ed.). **Performance and popular music: history, place and time**. Hampshire: Ashgate Publishing, p. 92-106, 2006.

AZERRAD, Michael. **Our band could be your life: scenes from the American Indie Underground 1981-1991**. Boston: Little, Brown and Company, 2002.

BARRETO, Jorge Lima. **Rock & droga (R./Trip2)**. Lisboa: & etc, 1982.

BASTOS, Cristiano. **Destruição: o punk edificado em Guy Debord**. Os Arménios, 2008. Disponível em: <http://www.osarmenios.com.br/2008/03/destruicao-o-punk-edificado-em-guy-debord/>.

BENJAMIN, Walter. **Sobre a arte: técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Editora Zouk, 2007.

- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- CARTLEDGE, Frank. Distress to Impress?: Local Punk Fashion and Commodity Exchange. In SABIN, Roger (org.). **Punk Rock. So What?:** The cultural legacy of punk. Londres: Routledge, p. 143-154, 1999
- CHAMBERS, Ian. **Urban Rhythms:** Pop Music and Popular Culture. Nova Iorque: Macmillan, 1985.
- CHOI, Kyung Hee. Vivienne Westwood in Context and Englishness in Her Work. **IJCC**, Vol. 8, No. 2, p. 61-70, 2005.
- COHEN, Stanley. **Folk devils and moral panics:** the creation of the Mods and Rockers. Cambridge: Basil Blackwell, 1972.
- CLARKE, John. Style. In Hall, Stuart & Jefferson, Tony (eds.) (1976) - **Resistance through rituals**. Londres: Routledge. 175-191, 1976.
- COLEGRAVE, Stephen; SULLIVAN, Chris. **Punk**. Hors limites. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- DÉPARTEMENT MUSIQUE. Le Punk 30 ans et toujours sur la crête. **Points d'Actu!**, 2006. Disponível em: http://www.pointsdactu.org/article.php3?id_article=636.
- DUNN, Kevin. "If It Ain't Cheap, It Ain't Punk": Walter Benjamin's Progressive Cultural Production and DIY Punk Record Labels. **Journal of Popular Music Studies**, V. 24, n. 2, p. 217-237, 2012.
- EGAN, Sean. **The Clash:** The Only Band That Mattered. Maryland: Rowman & Littlefield, 2014.
- EYERMAN, Ron. Music and Social Movements. In RITZER, George (ed.). **Blackwell Encyclopedia of Sociology**. Nova Iorque: Blackwell Publishing, 2007
- FRITH, Simon; HORNE, Howard. **Art into pop**. Londres: Taylor & Francis, 1987.
- GARNETT, Robert. Too Low to Be Low: Art Pop and the Sex Pistols. In SABIN, Roger (org.). **Punk Rock. So What?:** The cultural legacy of punk. Londres: Routledge, p. 17-30, 1999.
- GRUEN, Bob. **Rock Seen**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 2011.
- GUERRA, Paula; BENNETT, Andy. Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. **Popular Music and Society**, V. 38, n. 4, p. 500-521, 2015.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro (2018) - O resto ainda é Hebdige. In HEBDIGE, Dick (2018) - **Subcultura**. O significado do estilo. Lisboa: Maldoror, p. 10-71, 2018.

GUERRA, Paula; STRAW, Will - I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Vol. 6, n.º 1, pp. 5-16, 2017.

GUERRA, Paula. Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. **Cultural Sociology**, <https://doi.org/10.1177/1749975518770353>, 2018.

GUERRA, Paula. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. **Sociologia & Antropologia**. V.08.02, p. 375 – 400, 2018.

GUERRA, Paula. 'Just Can't Go to Sleep'. DIY cultures and alternative economies facing social theory. **Portuguese Journal of Social Sciences**, Volume 16, Number 3, p. 283-303, 2017.

GUERRA, Paula. António e as Variações identitárias da cultura portuguesa contemporânea. **Ciências Sociais Unisinos**, V. 53, n. 2 (2017): junho/dezembro, p. 508-520, 2017.

GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock**. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010). Porto: Edições Afrontamento, 2013.

HEBDIGE, Dick. **Subculture**: the meaning of style. Londres: Methuen, 1979.

HEBDIGE, Dick. Posing...Threats, striking...Poses. Youth, surveillance, and display. In GELDER, Ken & THORNTON, Sarah (orgs.). **The subculture Reader**. Londres, Routledge, p. 393-405, 1997.

HENRIQUES, Júlio. Prefácio. In VV. AA. **Internacional Situacionista**. Antologia. Lisboa: Antígona, 1997.

HESMONDHALGH, David. Post-punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of rough trade. **Popular Music**, v. 16, n. 3, p. 255–274, 1997.

INGLIS, Ian (ed.). **Performance and popular music**: history, place and time. Hampshire: Ashgate Publishing, 2006.

KENT, Nick. **The dark stuff**. L'envers du rock. Paris: Naïve, 2006.

KOGAN, Frank. **Real Punks Don't Wear Black**. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2006.

LAWLEY, Guy. 1999. 'I Like Hate and I Hate Everything Else': The Influence of Punk on Comics. In SABIN, Roger (org.). **Punk Rock. So What?:** The cultural legacy of punk. Londres: Routledge, p.100-119, 1999.

LYDON, John. **Filthy Lucre Press Conference**, 1996. Disponível em: <http://www.sexpistolsofficial.com>. Acesso em: 29 maio 2018.

LYDON, John. **Pistols at The Palace**, 2002. Disponível em: <http://www.sexpistolsofficial.com>. Acesso em: 29 maio 2018.

MARCUS, Greil. **A Última transmissão**. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

MARCUS, Greil. **Marcas de baton**. Uma História Secreta do Século Vinte. Lisboa: Frenesi, 2000.

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Please Kill Me**. L'histoire non censure du punk racontée par ses acteurs. Paris: Éditions Allia, 2006.

OSGERBY, William. The Filth and the Fury: The Development and Impact of British Punk Rock. **Groniek**: Historisch Tijdschrift, n. 179, p. 173-87, 2008.

PARAIRE, Philipp. **50 Anos de música rock**. Lisboa: Pergaminho, 1992.

REYNOLDS, Simon. **Bring the noise**: 20 years of writing about hip rock and hip hop. Londres: Faber and Faber Limited, 2007.

REYNOLDS, Simon. **Rip it up and start again**: post punk 1978-1984. Londres: Faber and Faber, 2006.

RIVETT, Miriam. Misfit Lit: 'Punk Writing' and Representations of Punk Through Writing and Publishing. In SABIN, Roger (org.). **Punk Rock. So What?:** the cultural legacy of punk. Londres: Routledge, p. 31-48, 1999.

SAMS, Gideon. **The Punk**. Londres: Corgi Books, 1977.

SAVAGE, Jon. **England's Dreaming**: Les Sex Pistols et le punk rock. Londres: Faber and Faber, 2001.

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. **As palavras do punk**. Lisboa: Alêtheia, 2015.

SIMMEL, Georg. **El individuo y la libertad**. Ensayos de critica de la cultura. Barcelona: Editorial Peninsula, 2001.

VV.AA. **Internacional situacionista**. Antologia. Lisboa: Antígona, 1997.

WESTWOOD, Vivienne & KELLY, Ian. **Vivienne Westwood**. Londres: Picador, 2016.

WILLIAMS, Jean Patrick. Youth-Subcultural studies: Sociological traditions and core concepts. **Sociology Compass**. Vol. 1. N.º 2, p. 572-593, 2007.

YOURCENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano**. Lisboa: Ulisseia, 2010.

DISCOGRAFIA

BUZZCOCKS. **Singles Going Steady**. Nova Iorque: I.R.S. Records, 1979.

SEX PISTOLS. **Anarchy in the U.K.** Londres: EMI, 1976.

SEX PISTOLS. **God Save the Queen**. Londres: Virgin, 1977b.

SEX PISTOLS. **Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols**. Londres: EMI, 1977a.

THE CLASH. **London Calling**. Londres: CBS, 1979.



Today Your Style, Tomorrow The World: punk, fashion and visual imaginary

Paula Guerra

Professor of Sociology at University of Porto, Portugal. Senior Researcher in the Institute of Sociology (IS-UP), Invited Researcher at the Centre for Geography Studies and Territory Planning (CEGOT) at the Faculty of Arts and Humanities, University of Porto (FLUP) and Adjunct Professor at Griffith Centre for Social and Cultural Research (GCSCR) / pguerra@letras.up.pt

Orcid: 0000-0003-2377-8045 / <http://lattes.cnpq.br/9747905616898171>

Henrique Grimaldi Figueredo

Master degree in Arts, Culture and Languages in the line "Art, Fashion: History and Culture", Institute of Arts and Design of the Federal University of Juiz de Fora / henriquegrimaldi@hotmail.com

Orcid: 0000-0002-6324-4876 / <http://lattes.cnpq.br/8304774973046394>

Sent 31-05-2018 / Accept 04-07-2018

Today Your Style, Tomorrow The World: punk, fashion and visual imaginary

ABSTRACT

In this article we will analyze the punk movement as an innovator in fashion and contemporary visual imagery. The interpenetrations between these worlds will be approached through the trajectories of Vivienne Westwood, Malcolm McLaren and Jamie Reid. To explain these crosses, we will take a three-level approach: first, we analyze the emergence of punk in England in the mid-1970s, as well as the socio-economic context that allowed this emergence; then we will search the connection between fashion and punk, how it has been and influenced each other; finally, we will study the lasting impact of this fashion/punk link through the focus on graphic design. The perspective is to perceive the creation and perpetuation of punk visual imaginary up to the present considering its legacy and probably even its memory.

Keywords: (Post)Punk Subculture; Fashion; Visual Culture.



Today Your Style, Tomorrow The World: punk, moda e imaginário visual

RESUMO

Neste artigo procuraremos analisar o movimento punk enquanto potenciador de inovação na moda e no imaginário visual contemporâneo. As interpenetrações entre estes mundos vão ser abordadas através das trajetórias de Vivienne Westwood, Malcolm McLaren e Jamie Reid. Para explicar estes cruzamentos, levaremos a cabo uma abordagem em três níveis: primeiro, analisaremos o surgimento do punk em Inglaterra, em meados da década de 1970, bem como o contexto socioeconómico que permitiu este surgimento; em seguida, abordaremos a conexão entre a moda e o punk, como esta se processou e se influenciaram mutuamente; por fim, estudaremos qual foi o impacto duradouro desta ligação moda/punk através do foco no design gráfico. A perspetiva, é perceber a criação e perpetuação de um imaginário visual do punk até o presente considerando o seu legado e provavelmente, até a sua memória.

Palavras-chave: (Pós)Subcultura Punk; Moda; Cultura Visual.

1. INTRODUCTION

It was then that a momentary melancholy squeezed my heart: I thought the words finish, perfection, contain the word end: perhaps I had only offered one more prey to the devouring time (YOURCENAR, 2010, p. 161).

The epitome words of Marguerite Yourcenar are emblematic of cultural and symbolic changes under the impact of punk. From it, in fact, the finitude of Western culture seemed more pressing - ineluctable. However, punk also allowed - from a cultural and symbolic point of view - several purposes and concomitant revivals. In this article, we will analyze the punk movement as a potentiator of fashion innovation and contemporary visual imagery in a spectrum of incessant resurrection and death (Guerra, 2017; Guerra & Straw, 2017). The interpenetrations between these worlds will be approached through the trajectories of Vivienne Westwood, Malcolm McLaren and Jamie Reid. In order to explain these crosses, we will take a three-level approach: first, we analyze the emergence of punk in England in the mid-1970s, as well as the socio-economic context that allowed this emergence; then we will approach the connection between fashion and punk, how it has been and influenced each other; finally, we will study the lasting impact of this fashion/punk link through the focus on graphic design. The perspective, is to perceive the creation and perpetuation of a visual imaginary of punk up to the present considering its legacy and of course, its memory and heritage.

Juvenile subcultures are complex and multidimensional realities and require analysis that takes into account the differences between and within them. Punk is no exception in this equation. A first dimension of subcultures is crossed by the notion of resistance (Guerra & Quintela, 2018). In this sense, the dimension of resistance, as a symbolic

resistance, turns out to be transversal to all the dimensions of the youth subcultures, expressing itself, in particular, in the appropriation that the subcultures make of the style and the meaning attributed to it. A very visible element is the use of clothing itself and look as a way of transmitting an ideology. Also, consumer rituals are an important component of subcultures insofar as they appropriate and invert cultural meanings through the consumption of fashion, music and other leisure goods, patenting that "through consumption rituals [...] the subculture reveals, in turn, their 'secret' of identity and communicates their forbidden meanings" (Williams, 2007, p 576).

According to Cohen (1972), the style is subdivided into four components: clothing, music, behavioral rituals and language, not being an inherent quality of subcultures, but rather a dimension that is being built throughout its existence. "The style is made by the activity of stylization - the active organization of objects with activities and perspectives, which produce an organized group of identity in a coherent and distinctive 'being-in-the-world' way." (Clarke et al., 1976: 54). One of the most discussed components of the style dimension has been clothing, since it is one of the most visible forms that members of subcultures use to prove themselves. The style of the subcultures is also expressed, with a recurring frequency in our days, in the modifications made in the body itself, as is the case of tattoos and piercings, and in the changes introduced in the urban environment, as with the graffiti connected to the hip-hop subculture. In Hebdige's words:

The raw material of history could be seen refracted, held and 'handled' in the line of a mod's jacket, in the soles on a teddy boy's shoes. Anxieties concerning class and sexuality, the tensions between conformity and deviance, family and school, work and leisure, were all frozen there in a form which was at once visible and opaque (HEBDIGE, 1979, p.78).

Following the notion of specificity that Hebdige postulates, subcultures are identified by the possession and use of certain objects. Each subculture represents a particular response, a specific way of manipulating the base of social experience (GUERRA & QUINTELA, 2018). That is, a subculture originates practices and responses mediated and influenced "by the historical context in which it finds itself, standing before a specific ideological terrain that gives a particular life and specific meanings" and "a 'solution' to a set of circumstances, to problems and contradictions" (HEBDIGE, 1979: 81). Therefore, we can affirm that there are two inseparable concepts to analyze the subcultural style (and the subcultures themselves): conjuncture and specificity.

However, it is necessary to considerate that the act of wearing any garment is not, by itself, style synonymous. It is imperative that there is a process of stylization - a conscious organization of objects, a repositioning and recontextualization, which removes them from their original context and thus enables new readings and resistances (GUERRA, 2018). It is precisely through this process of stylization that subcultures communicate their messages and forbidden meanings, as well as their collective identity that we study in this article.

2. ANARCHY IN THE U.K.: A CATHARSIS WITH A CONTEXT

I'm antichrist, I'm anarchist/ Don't know what I want/ But I know how to get it/ I wanna destroy the passerby
 'Cause I want to be anarchy/ No dog's body
 Anarchy for the U.K./ It's coming sometime and maybe/ I give a wrong time, stop a traffic line/ Your future dream is a shopping scheme
 'Cause I wanna be anarchy/ In the city
 How many ways/ To get what you want/ I use the best, I use the rest/ I use the enemy, I use anarchy/
 'Cause I want to be anarchy/ It's the only way to be
 Is this the M.P.L.A. or/ Is this the U.D.A. or/ Is this the I.R.A.?/ I thought it was the U.K./ Or just another country/ Another council tenacy
 I wanna be anarchy/ And I wanna be anarchy/ Oh, what a name/ And I wanna be an anarchist/ I get pissed, destroy
 Sex Pistols, *Anarchy In The U.K.*, 1976.

In terms of ideology, punk assumes itself as a contestation movement in the artistic, economic and social dimensions. It is contextualized in a period of deep economic crisis and demands a (contested) belonging to the working class and the individuals marginalized by the current society (GUERRA, 2017). The punk movement was also a response to the hippie movement, since this second failed in its promises in terms of revolution of traditions that crushed everyday life. Musical dilettantism, contestation and agitation will therefore be the statutes of the punk movement (Département Musique, 2006). In its musical aspect, the punk ideology will reject the music prevailing in the 1970s, the music industry and its dynamics, traditional modes of dissemination, progressive sonorities and reigning aesthetics. It was a movement near the garage rock of the 60s, predisposing itself to a youth movement through the prolific band constitution (GUERRA & BENNETT, 2015) and claiming for itself a DIY strategy¹.

The dialectic relationship that animates cultural life, that is, the relation between the inexhaustible essence of life and the modes of expression (or exteriorization) of culture, leads it to a situation of contradiction, rupture and even opposition. Therefore, the exhaustion of traditional forms of culture leads to the unwinding of a creative energy of life (Simmel, 2001: 204). Close to this Simmelian approach, punk in Western societies represented a rupture and repositioning against the existing social structure accompanied by a soundtrack and a visual imaginary. Punk has always been more than a simple t-shirt or a song: it was an insubmiss attitude that broke the status quo and gave visibility to a dissatisfied and unbelieving youth (Colegrave & Sullivan, 2002). Punk contains itself the impetus of return,

¹ Do It Yourself (DIY): It's now seen as the punk's motto and as also a banner for breaking the status quo, especially in music and aesthetics. Inspired by the attitude and aesthetics of London youth in the late 1970s, Vivienne Westwood and Malcolm McLaren expressed a pop scene that included clothing and props, vocabulary building, scenario creation, and the definition of a sound (Guerra, 2013, 2017 and 2018).

of resurrection and renewal, but also of change, of inversion, and of subversion (REYNOLDS, 2007).

In the words of its protagonists, we can say and according to Joe Strummer²: "Everything seemed like a desert, with nothing. We had energy. We wanted to go somewhere. We wanted to do something. There was nothing to do. Nowhere to go. A kind of hopelessness. But we had hope in a sea of hopelessness" (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 201). Johnny Rotten³ reiterates this sentiment: "It was a very miserable period. High unemployment. Absolutely hopeless. A furious class war. Literally, no future. I wrote my own future. I had to. It was the only way out " (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 202). This culminates in what we might call "formal agnosticism." This represent the situation in which, in the absence of qualified solutions from the angle of existing forms of life manifestation, cultural dynamics is pushed to exercise its own absence of forms, the denial of the forms as Simmel would have it, "as a way of to convert in the world" (SIMMEL, 2001, P. 204). The exhaustion of forms demands that we engage in the discovery of new forms, that *tertium datum*, which allows us to resolve the present cynicism of the current forms.

In 1976, the date of its emergence and nomination, punk as word and concept was associated with negative meanings and therefore marked by a strong social negation. This lack of positive evaluation and social recognition is itself an indicator of its inferiority and its difficulty of affirmation as a

² The Clash's lead singer. The Clash (1976-1986) consisted of Joe Strummer (lead vocals, rhythm guitar), Mick Jones (lead guitar, vocals), Paul Simonon (bass, backing vocals) and Nicky "Topper" Headon (drums, percussion). One of the most acclaimed English punk rock band, they have always sought to experience with other musical genres, such as reggae, ska, dub, funk, rap and rockabilly. Their politicized lyrics, and rebellious attitude had a profound influence on rock, especially on alternative rock. They are widely referred to as "the only band that matters", a commercial nickname originally introduced by CBS, the group's label (EGAN, 2014).

³ Sex Pistols' lead singer. The Sex Pistols (1975 - 1978, 1996-2003, 2007-) were the brainchild of Malcolm McLaren, designer and owner of a clothing and accessories store called Sex. To create the band, McLaren brought together a ragtag of regular clients, Glenn Matlock (bass), Steve Jones (guitarist) and Paul Cook (drummer). None of them were professional musicians. For the role of lead singer was chosen John Lydon (who would be better known as Johnny Rotten), which aroused the McLaren's attention by walking with a t-shirt saying "I Hate Pink Floyd" and getting ready to take the test vocalization accompanied by a jukebox and Alice Cooper (SAVAGE, 1992).

social movement (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002). Simon Reynolds (2006) argues that punk can be understood through four main modes. Firstly, punk can be measured as a kind of "hyperword", since it has generated endless discussions, and it should be noted that the unity of the movement is confined to the music press, since there is no unanimity about its motives and objectives. The debate in this respect is intense and if there is any consensus, this is signaled by its character of opposition to something and an opportunity of aggressiveness (GUERRA, 2018). The characteristic that allows a conceptual unity about punk is perhaps the nature of opposition to the dominant society (MCNEIL & GILLIAN, 2006; REYNOLDS, 2006; KOGAN, 2006; GUERRA, 2017). The punk movement was not assumed as a counterculture once had a fatalistic posture about social change, but it always had a pamphleteer matrix that augured to; at least, rethink the functioning of the current social structure. In this way, post-punk from the 1978-1984 can be understood as the consequence of all the questions that emerges and of all the provisional answers and conclusions that some presented. In a second line of problematization, punk is a word full of energy and emotions, and its distinctive trait is ensured by the intensity and simultaneity of feelings:

It was during the year 1975 that life was inflated by punk as a visible entity. In the beginning, punk was a way of being that was expressed essentially through fashion and music. It was anarchic, nihilistic and deliberately aggressive. It called into question the existing establishment, defying established order, in general, by asking the question "why?" (COLEGRAVE, SULLIVAN, 2002, p.18).

Image 1: Vivienne Westwood and Malcolm McLaren, central figures in the development of punk style and fashion, 1974.



Source: chic.uol.com.br (2018).

Another look at punk allows to visualize it within a metaphorical structure of astrophysics as an explosion of fragments before a crystallized structure of rock'n'roll, amorphous and accommodated to the system and the more oppressive mechanisms of the cultural industries. Punk would be the emergence of a new universe - the post-punk cosmos, whose different variations can be compared to the galaxies and solar systems that make up the universe. Punk can also be analyzed as if it were a Reformation: after the first schism (old wave versus new wave, as equivalent to the opposition Catholicism-Protestantism) the way for further disintegrations was opened. The main controversy that stressed the punk culture in the period 78-84 refers to uncertainty about what to do with the spoils of punk, all the strength and chimera accumulated in 76/77 (GUERRA, 2013).

Punk more than a movement was a collective of individuals who expressed themselves, which makes it very difficult to define (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002). Individualism is a mark shared by all English and American agents in this context (ALBIEZ, 2006). If in the U.S., the demonstrations were more musical, the spectrum of manifestations in the UK is broader, gaining ground in fashion, design, and aesthetics. These multiple revelations that make it difficult to define (Savage, 2001). In terms of

social structure, the development of punk has the background of a masculinized context, marked by an excess of sexism and alcohol; in historical terms, lies in the aftermath of the postwar period and in its consequent absence of future expectations. It's also associated with youth in general, but in particular with the working class, deprived of social, economic and cultural capital (Savage, 2001). Finally, and following closely the structure of the social fields as postulated by Bourdieu (1996), punk has to be seen as an achievement of prerogatives against a closed social system, which also led him to be assimilated as an article of consumption and empty it as an opposition movement (KENT, 2006), which brings us closer to the theses of Frankfurt's critical theory (BENJAMIN, 1992).

The emergence of punk is often interpreted by the context of economic crisis experienced and reflected in the increase of oil prices after the Arab-Israeli conflict of 1973, which violently affects the western nations. At that time, Britain observed the last bastions of its economy sink: the car industry and the textile industry were experiencing enormous difficulties, as were the coal and metallurgical industries. The prices got very huge, the salaries stagnated and the unemployment increased:

For young people, there is nothing: unemployment allowance, a grant to enter an "art school", small jobs, none of this is sufficient to equilibrate the morale of teenagers mined every night on television by unemployment statistics and by the lists of factories that closed (PARAIRE, 1992, p. 166).

In music, rock had assumed an immense degree of institutionalization, dominated by big bands, a stagnated industry and distant of youth daily despair:

It is in the concrete cities, in this urbanism built in a hurry after the war, in the midst of that unoccupied, uneducated, violent and desperate youth that the contest will be born and write: once the rock died controlled by a handful of world vedettes that made it a

private enclosure, will have to destroy those establishment of rock (PARAIRE, 1992, p. 166).

Simmel (2001) argues that the Marxist scheme that relates productive forces to the definition of a certain mode of production (and the contradictions that are internal to it) has a validity that transcends the economic sphere. In the history of culture, this opposition manifests itself between the inexhaustible energy of life and the "forms of its historical exteriorization which remain fixed in rigid equality." That is, the necessity to convert "internal mobility" into "external creation" produces problems when the second one do not seem to provide the "appropriate expression" for the first one. Hebdige (1979) interprets the punk style as a visual response to England's socioeconomic crisis during the late 1970s. According to Hebdige, punk "appropriated the rhetoric of the crisis that had filled the radio and television broadcasts, and editorials throughout this period and translated it in tangible (and visible) terms" (1979, p. 87). A similar reading of punk is proposed by Chambers, who suggests that this musical genre signaled a period during which "a particular music, a highly visible subcultural style and a growing public crisis were momentarily combined together" (1985, p. 175).

Hebdige presented punk as essentially juvenile music, this interpretation also extends to the studies of punk in other national contexts. Bennett argues that, this markedly juvenile inclination is relevant insofar as those who are actively involved in the subculture after the age of thirty are people who are in some way involved on a more organizational or creative level: musicians, promoters, fanzines writers, artists, because "most of the people in the punk subculture end up leaving behind their punk identities" (1997, p. 319). It is necessary to observe here if punk has challenged the previous musical structures of distribution and production, and has been able to enforce independent

music organizations. At that time, a first generation of British independent rock-based companies emerges, which mainly included go-it-alone businesses, influenced by some of the cultural values developed, but relatively disinterested in any deep democratization of social relations of production (Hesmondhalgh, 1997). As the actors involved themselves point out, Johnny Rotten in the first place: "This frees people. Punk really has this effect "(COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 119) and then, Paul Cook tells us "Et voilà. A simple four-letter word initiated everything" (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 168).

Let us emphasize the positioning and development of the Sex Pistols. The attitude of the Sex Pistols is marked by three denials: rejection of feelings, rejection of fun and rejection of the future (no feelings, no fun, no future). This feeling of revolt and the desire to provoke is transversal to youth in a general way, but especially related in the late 70's, a time marked by changes from the social and political point of view, when the hippie dream begins to crumble, and the excessive drug consumption arise (SAVAGE, 2001, p. xii). The sentences that the Sex Pistols promoted in their songs (Get Pissed Destroy or No Future) derived from the situationist catechisms (GUERRA, 2013, Silva & Guerra, 2015). The libertarian ideology of the late 1960s transformed the lives of many, including Malcolm McLaren, Vivienne Westwood and Jamie Reid. Leaving themselves influenced by the International Situationist, they found a language of their own to express their revolts and ideals, using new forms of communication such as manifests, flyers, among others, which still aroused the feeling that things can be modified. We cannot forget that Malcolm McLaren had attended an art school and this situationist ideology was familiar to him⁴. In England, a group of situationists had

⁴ Moreover, a considerable number of British pop musicians from the 1960s to the present were educated and started their performances in art schools, which is a not insignificant circumstance for what we can call a

joined under the name of King Mob. Among these situationists, we pointed Jamie Reid and Malcolm McLaren. Jamie Reid's graphic work for the Sex Pistols is highly consistent with the band's goals or Malcolm McLaren's constant pursuit of shock and scandal.

The International Situationist was created in July 1957, in *Cosio d'Arroscia*, Italy, from the fusion of three groups of artists in disagreement with the art instituted (HENRIQUES 1997, p. 11). They argued that art should not be closed in its stylistic and formal purposes, they made the apology of art as a constant creation and continuous reconstruction. From a situationist point of view, art is either revolutionary or nothing. The overcoming of art would only come through the continuous transformation of the city, which impelled urbanism and architecture to be the tools of a revolution. For the Situationists, "the imagination should take over the existential void of the city, subverting a daily blinded by habit, restoring meaning to spaces, awakening a mythical past" (VVAA, 1997, p.153). It was in this framework of ideas that McLaren created the group:

The group had no certainties, but McLaren did: 'I had an eye,' said McLaren, 'and I saw Rotten's ability to create images around himself. It was a good feeling. I knew he had something, just like Jones'. McLaren persuaded Cook, Jones and Matlock to record with Lydon for a week over a pub called Crunchie Frog in Rotherhithe: no one appeared on the first day except Lydon (SAVAGE, 2001, p. 121).

The Sex Pistols began their journey under a context of antagonism, misunderstanding and mutual suspicion, an instability that did not fail to cause real damage. McLaren's expectations were very high. He intended to create a band that presented itself as antithesis to the picture of the existing rock status quo as he had observed in the New York Dolls in the U.S.,

human capital for music that is highly correlated with avant-garde aesthetic and artistic currents (Frith & Horne, 1987).

McLaren's ambitions were vast: [...] he wanted a contagious, anarchic, noisy rock scene, something that had been forgotten since the mid-1960s. [...] The Sex Pistols existed so that English rock could finally take of assault the 70's. In order to do this, it was necessary to recover the theory of pop [...] (SAVAGE, 2001, p. 194).

This posture of challenge, revolt and nihilism vis-à-vis the current society was taken to all spheres of actuation of the band, even as regards their relationship with the media⁵:

Guided by McLaren, the group was easily able to ironize this speech when it was intended to confront the media. The way they pondered the media - in their songs, in their interviews and in their clothes -, the media reflected the Sex Pistols, in an intense symbiosis that quickly led to distortion, but which would define a style of a decade that was to come (SAVAGE, 2001, p. 198).

The relationship between punk and the media was somewhat ambiguous. If, on the one hand, it was based on a certain contempt for them, on the other, it did implicate an involvement. In fact, the media were already inserted in the center of the punk movement, in their songs, in their clothes, in their attitudes, and they ended up dictating how the first could develop.

3. SEX(ADDICTION): THE SUBVERSION OF PUNK IN FASHION

The Dada movement, the French artistic movement in the 1920s, accepted anarchy, subversion and provocation, while using the tumult as a means of self-promotion. The Dada, headed by Duchamp, argued that "those who look are the ones who make the pictures", being a staunch defender

⁵ In this respect it became famous Sex Pistols' interview on The Bill Grundy Show, broadcasted on the BBC, December 1, 1976: Interviewer: Now I want to know one thing... Matlock: What? Interviewer: Are you serious or are you just making me, trying to make me laugh? Matlock: No, it's all gone. Gone. Rotten: [Under his breath] that's just their tough shit. Interviewer: It's what? Rotten: Nothing. A rude word. Next question. Interviewer: No, no, what was the rude word? Rotten: Shit. Interviewer: Was it really? Good heavens, you frighten me to death. Rotten: Oh alright, Siegfried... Jones: You dirty sod. You dirty old man! Interviewer: Well keep going, chief, keep going. Go on, you've got another five seconds. Say something outrageous. Jones: You dirty bastard! Interviewer: Go on, again. Jones: You dirty fucker! [Laughter from the group] Interviewer: What a clever boy! Jones: What a fucking rotter. Interviewer: Well, that's it for tonight. (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002).

of the desacralization of the aura of artistic geniality. His ready-mades are the supreme example of this quest: it introduces mundane objects and everyday goods, elevating them to the status of works of art (BASTOS, 2008; COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002). The Dadaist John Heartfield has a particular connection with punk, as he pioneered the collage technique, which was based on putting together different images to obtain a new composite representation, this graphic style also associated with punk (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p.18). But the influences do not stop here. They extend to the beat movement that emerged in the United States in the early 1950s involving Allen Ginsberg, Gregory Corso, Jack Kerouac, Charles Bukowski and William Burroughs, whose artistic and literary approaches thematized urban life and experiences, being closely linked to the new yorker underground and associated with hedonistic and ecstatic experiences that new art (BARRETO, 1982), new consumption and psychotropic substances.

Vivienne Westwood⁶ and Malcolm McLaren rented the back of Paradise Garage at 430 Kings Road. Initially, they sold rock'n'roll records, then Vivienne started designing teddy boy-style clothes and began ten years of intense subversive creativity. In the background,

If we go back to New York from the 60s and Andy Warhol's Factory and the Velvet Underground we are entering the pillars of punk. With this mix of artists and homo, hetero, transvestites and drag queens performers, the Factory was an inspiration that will directly influence Malcolm McLaren and Vivienne Westwood for the making of London punk (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p.18).

In this shop, they sold items and clothing that resembled Elvis Presley and rock'n'roll. In 1972, the store was renamed Too Fast to Live, Too Young to Die. The audacity of the

⁶ Stylist and Malcolm McLaren's first wife.

clothing began to stand out in leather pieces, t-shirts with erotic illustrations, African motifs, among others. The controversy was installed and in response the duo changed the name of the store to Sex. It was the Sex that defined the punk style because,

"The reason of being the store Sex, was to drop the taboos and, when we think, this was very successful. Such provocative clothes had never been seen - clothes that effectively changed the way things were seen" (MARCO PIRRONI⁷ IN COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p. 126).

A panel with the word SEX padded in pink plastic over the store announces the arrival of a really creative period. Clothes with sadomasochistic and porn messages, situationist slogans... the t-shirts have gained even more daring with more explicit messages, in addition to selling sadomasochistic objects. The store itself was surrounded by an entourage which included young people such as Siouxsie who later came to have a musical project.

Image 2: SEX, Vivienne Westwood and Malcolm McLaren's store, 1974.

⁷ Siouxsie and the Banshees' and Adam and The Ants' guitarist (REYNOLDS, 2006).



Source:

<http://butterflyeffects.tumblr.com/post/156119900/malcolm-mclaren-and-vivienne-westwoods-shop> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018

During this period, latex became the main raw material for Vivienne Westwood's creations. Also featured leather clothing, torn t-shirts (called catalyst-shirts) and accessories made of chains and padlocks. Before they became Sex Pistols, the band members were regular shop keepers. And they were at the right place at the right time, cause "Malcolm was selling clothes, basically. He sold fashion. He sold rock'n'roll fashion. The best way to sell this fashion would be to have a band ". (BOB GRUEN⁸ IN COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002, p.126). One of the fundamental authors for understanding the movement, John Savage, defines the situation in this way:

As Warhol, McLaren and Westwood made up a scene⁹ where boiling youth - strong and vulnerable at the

⁸ North-American journalist and photographer. He is known, above all, for his photographs of rock bands (GRUEN, 2011).

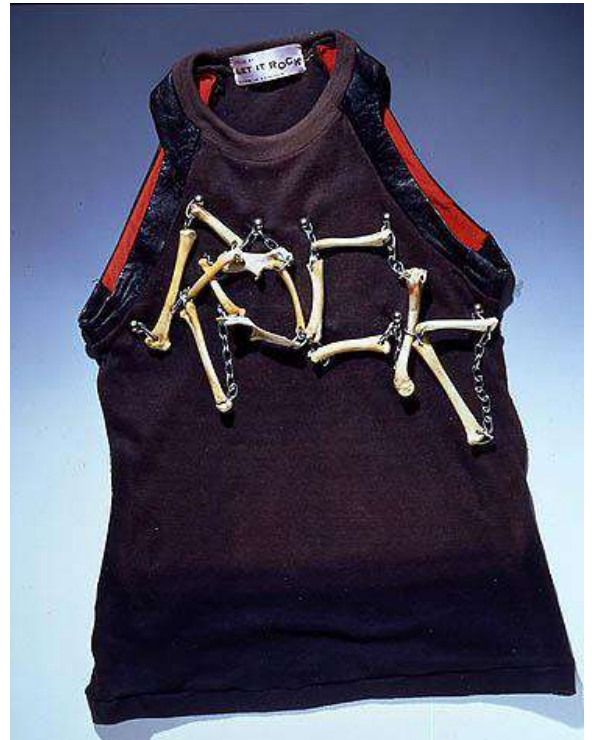
⁹ According to Malcolm McLaren: "The Dolls came to my store several times when they were in London, and they were so fascinated by it at that time, because there was nothing like it in New York. No one in New York sold rock'n'roll clothing and music in just one place. And the store, Sex,

same time - could free themselves, behave as they wished, as children freed by the weight of their adult commitments and tasks. As for Warhol, it would be the total lack of a conventional morality ... which was both a source of liberation and a source of its power. This means that the emerging movement could not be easily defined; on the one hand by its infantile character, being particularly vulnerable, and once defined, by its perversion (SAVAGE, 2001, p. 230).

Regardless of the various incarnations of the Vivienne and Malcolm store - Paradise Garage; Let it Rock; Too Fast To Live Too Young To Die - the common catalyst of their creations will be the revolutionary and anarchic attitude and the search for a new aesthetic. Undergoing any measure of comfort and social ease, what Westwood operates is a visual poetics of deconstruction and chaos, materializing in the vestments a certain esprit d'époque that waved to the loss of stabilizing social and cultural coordinates. "I made clothes that looked like ruins. I created something new by destroying the old one. This was not fashion as commodity, it was fashion as an idea "(WESTWOOD & KELLY, 2016, p. 160).

Image 3: T-shirt with chicken bones, 1971-72.

had a very specific ideology, it was not about selling anything but about creating an attitude "(MCNEIL & MCCAIN, 2006, 274).



Source: metmuseum.org, 2018.

Working on incisions, rips and violations, Vivienne inaugurates an unprecedented empiricism that deconstructs the market organization of a ready-to-wear, appropriating black shirts bought in mass markets and remastering them, customizing them. In these t-shirts, Westwood performs what would become the look of punk: on the chest of one of them was written SCUM (an allusion to Valerie Solanas's Society for Cutting Up Men); others had their sleeves replaced by short arcs of bicycle tires, with small zippers over their nipples; others still carried the word Venus in the chest, adorned with stones, feathers, and chains. The most iconic of them, however, was the T-shirt that would become the ultimate emblem of punk chic, a traditional black t-shirt decorated with bleached chicken bones, sewn together to form the word ROCK.

Even more extravagant and aggressive would be the Sex Pistols' T-shirts, with the band's name in pink condoms and displaying a nude teenager smoking a cigarette. Mixing the obvious iconography of the rock 'n' roll years (the 1950s pin-

ups featured in their first T-shirts) with contemporary cultural stigmata - heavy pornography and the rising sadomasochism bars in London in the late 1960s - Westwood aesthetics brings a moment of structural change in British fashion, in which establishment and hostility became essential notes. Realizing in her creation a bunch of performativity, Vivienne, through T-shirts, was perhaps the first fashion designer to really perceive the potential of imaginary of fashion by approaching it to lyricism and the outlandish experimentation of art (CHOI, 2005).

The shape of a shirt is simple and beautiful. You are aware of the fabric, of the body, but also of an image: it is a canvas. And like a canvas, the T-shirt was open to experimentation of all kinds. Pop Art. Letrism. Found objects and DIY; the shirt was a place where fashion, sex, politics, and art met each other (WESTWOOD & KELLY, 2016, 173).

At this moment we can see the iconic "dubious masculinity" t-shirt, featuring two cowboys naked from the waist down, in obvious sexual tension, flaccid penises at the touch. More than a pictorial reproduction of gay porn of these days, this shirt is itself a political statement, imploding both the intimate life of two men and the power of the phallic in fashion. And it's so much more than punk. It is a political statement that has always been present in the creations of the designer.

Image 4: Gay Cowboys T- shirt, 197?.



Fonte: metmuseum.org, 2018.

Converging clients like Siouxsie Sioux, lead singer of The Banshees; the actress and presenter Margi Clarke, also the singer Toyah Willcox and the infamous nightclub promoter, Gerlinde Costiff; Westwood's creations for SEX channeled rage, outrage, boredom and sexual affront, forming the imagery base of what would be understood as punk. Transparent condom latex dresses, vintage panties, leather and rubberized underwear; what Westwood created was a cultural "undress", something new, fetishistic and inseparable from the urgencies of the time. As Malcolm argues, it might be inevitable that a designer with such radical proposals in those days acted "as a catalyst for the musical tastes of the time as well" (Vivienne & Kelly, 2016, 178). They would be, in short, designers looking for a band; designers who by merging the young revolt; the aesthetics of teddy boys, rock and sexuality, ignited the chaotically world will follow.

Image 5: The clients Danielle, Alan Jones, Chrissie Hynde, the iconic saleswoman Jordan and Vivienne in SEX store, 1970 decade.



Source: [theguardian.com/artanddesign/2017/nov/10/jordan-vivienne-westwood-sex-shop-photo](https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/10/jordan-vivienne-westwood-sex-shop-photo), 2018

4. SOLD OUT SELL-OUTS? WHERE'S THE PUNK? DOES HISTORY HAVE A PLACE FOR YOUR AESTHETICS AND VISUAL BREAKDOWN?

As opposed to the cultural norm, punk contains a constant debate between the authentic and the impure. Initiated by the Sex Pistols, with the signing of the contract with the music industry, this debate manifests itself through the contact between the subculture and the dominant instances of the cultural industry (DUNN, 2012; OSGERBY, 2008). In this regard, John Lydon (1996) tells us at the press conference that launched the tour after the band's 1996 meeting: "Listen, we invented punk, we wrote the rules, you guys follow it." Years later, regarding the second meeting, Lydon (2002) adds:

Let us clarify one thing. The Sex Pistols is Punk. The rest is just punk rock, it's as simple as that. [...] There was no movement. And if we're honest, most punk albums were terrible and just wanted to fool people. But then there were the Sex Pistols who were serious.

Image 6: Jamie Reid's Posters. God Save the Queen, 1997.



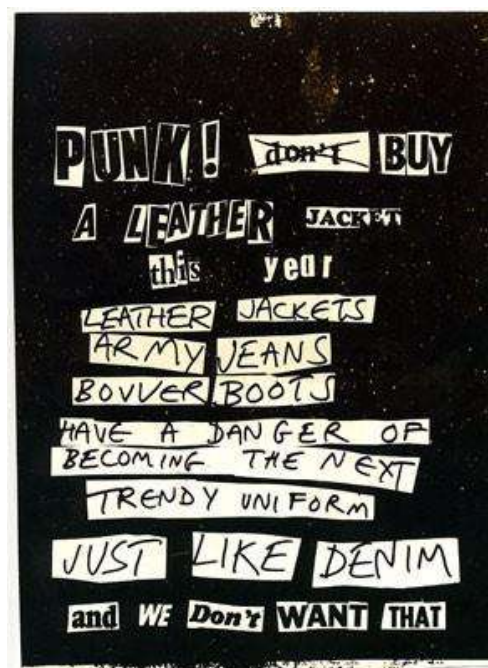
Source: <http://www.artnet.fr/artistes/jamie-reid/>segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018).

In the relationship between punk, art and pop, Robert Garnett (1999) looks at the centrality of the Sex Pistols, their imagery and the contribution of Reid, McLaren and Westwood to it. It restores the contribution of the Pistols phenomenon as a cultural interstice of resistance, close to a critical postmodernism and Adorno's critique of the culture industry: "It was probably closer to pop than anything else, but it was at the same time unprecedented. This was what singular punk did, bands like Pistols have created that could not be done within art or pop, or any other space "(Garnett 1999: 17). Let's take a look now at the work of Jamie Reid, deeply in line with Westwood's.

Reid's work was much more than a mere visual equivalence to music. Thus, the visual created by Reid amplified the experience of listening to music, to the point of becoming part of it, of incorporating itself in it. Reid appropriated the populism of cultural tabloids and advertising campaigns and added a vital dimension to it in the form of appropriation in an alternative language, that is,

agit-prop political press. Garnett gives the example of the 1972/3 Sticker Campaign during which Reid drew a series of stickers stamped with images, quotations and slogans such as "Turn Something on the Miners" or "Keep Warm This Winter-Make Trouble." Therefore, Reid's perception of agit-prop rhetoric made him a part of the radical / political designers and illustrators of the day. In addition, Reid realized that the Sex Pistols were the perfect vehicle for communicating his leftist ideas formulated in the 1960s and 1970s. Nevertheless, McLaren initially only saw the Sex Pistols as a kind of "a metamorphosed Bay City Rollers boys band that could be exploited with a view to promoting his store, the Sex" (Garnett, 1999, p.24). Through criticism, Reid and the Sex Pistols were able to achieve something that no other punk band got. For a brief period of time, his attack on rock led to his demystification (Lawley, 1999). In this process, they created an interstice, a loophole in which the population - and young people in particular, acquired some critical culture, and therefore gained power.

Image 5: Valentino Men's Fall/Winter 2017-18 Collection | Jamie Reid, 2017:



Source: <https://www.youtube.com/watch?v=TXfrblpQY4k>
segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018.

Returning to the idea of interstitial space created by the Sex Pistols, Robert Garnett argues that this space has not disappeared, but it does not exist, it has to be created and recreated incessantly - as Jamie Reid and Vivienne Westwood have done. This is a space where one can negotiate the contradictions of investment and identification with the pleasures and practices of daily life, criticizing them at the same time. It is even important to emphasize the importance of Reid and Westwood's work for the Young British Artists¹⁰ (YBA). Because with the Sex Pistols, these two creators have opened a space between scholarly academic art and the domain of popular culture. They discussed punk in the light of Adorno's (2003) culture industry analysis, emphasizing punk negativity;

¹⁰ The term is used to identify a group of London artists active between the years 1980 and 1990. The word derives from a series of six exhibitions: Young British Artists I - VI. These exhibitions were carried out between March 1992 and November 1996 at the Saatchi Gallery. The oldest members of the group graduated in the late 1980s at Goldsmiths College. The group gained prominence through a combination of premature talent and self-promotion, encouraged by the sponsorship of new collectors, particularly Charles Saatchi. Certain artists stand out, such as Damien Hirst, Angela Bulloch, Hume Gary, Sarah Lucas, Richard Patterson and Rae Fiona. The recurring themes were wide-ranging, displaying Marcel Duchamp's influences, the emphasis given to conceptual art, unconventional objects, humorous interpretations of everyday life and the place of artists in society.

distinguishing it from pop situationism, in which any element of appropriation, artistic plagiarism or parody can be read as a deviation from cultural practice reduced to the spectacle.

5. NO FUTURE FOR YOU. BUT FUTURE FOR PUNK

God save the queen/ Her fascist regime/ It made you a
 moron/ A potential H bomb
 God save the queen/ She ain't no human being/ There
 is no future/ In England's dreaming
 Don't be told what you want/ Don't be told what you
 need/ There's no future/ No future no future for you
 God save the queen/ We mean it man/ We love our
 queen/ God saves
 God save the queen/ 'cos tourists are Money/ And our
 figurehead/ Is not what she seems/ Oh God save
 history/ God save your mad parade/ Oh lord God have
 mercy/ All crimes are paid
 When there's no future/ How can there be sin/ We're
 the flowers/ In the dustbin/ We're the poison/ In your
 human machine/ We're the future/ Your future
 God save the queen/ We mean it man/ We love our
 queen/ God saves/ There is no future in England's
 dreaming
 God save the queen/ We mean it man/ There is no
 future/ In England's dreaming/ No future for you/ No
 future for me
 No future no future for you
 Sex Pistols, God Save The Queen, 1977b.

Since the advent of rock'n'roll in the 1950s there have been a series of live musical performances, which were not only memorable in themselves but which became extraordinarily influential because they conformed the immediate path and progress of popular music. They introduced new styles, confronted practices, restructured definitions and dictated new models for others to follow (INGLIS, 2006). Thus, the performances of the Sex Pistols became collective moments of epiphany and of the expansion and sedimentation of punk. His presentation in Manchester is to this paradigmatic title¹¹:

¹¹ Lesser Free Trade Hall, June 4, 1976.

Announced by A4 photocopies folded in two, the Manchester concert was a good occasion to launch the Sex Pistols out of London as Manchester, England's third largest city, is also the gateway for north and northwest. The concert was not a big success, but once again with the 70 people in there, there would be future artists and relevant personalities - such as Peter Hook and Bernard Sumner from Joy Division / New Order, Morrissey, Tony Wilson from Factory - who were crucial for the future musical prominence of Manchester (SAVAGE, 2001, p. 208).

Since 1976, other groups have formed and played an important role in the nascent movement. The Clash appeared and will play a key role in the punk movement. In Manchester the Buzzcocks appeared. The Clash turned in the main influence and experienced a more politicized side of punk. And they brought the stylistic and sonorous mix to punk. As Greil Marcus says:

The Clash's promise had been that the notion of horror, far from being something we should free ourselves from, is a means of influencing the reality that must be sought, constantly tested and renewed: the Sex Pistols 'no' has always been the 'yes' from the Clash. Horror provides limits. He shapes the fear, gives weight to laughter, undresses the mystification and reveals the paradox; music after music, London Calling does the same thing. The story - the history of pop, political history - closed around the Clash; they seem to have found a place in it (MARCUS, 2006, p.30).

After 1978, many reiterate the death of punk (Reynolds, 2007). But it is a death that is more symbolic than real, because the movement has changed and has been restructured by its relative incorporation into the current cultural industry system (Masters, 2007). Marco Pirroni goes so far as to consider that "from anything exciting, individual, different and subversive, punk began to transform itself into a form of presentation, of drinking beer and having cretinic attitudes" (In Colegrave & Sullivan, 2002, p. 352). But we know that pop history repeats itself with regularity, reinventing new underground scenes as responses to hegemony (Azerrad, 2002). In 1979, the rise to power of Margaret Thatcher marked a reversal and restructuring of

the punk movement, giving it new developments and contours:

This means that a significant percentage of the punk consumer population voted conservatively; otherwise, punk and his intentions had extended to the whole world, but with the indigents left behind. Kings Road continued to attract the punks of the second zone, but the style as a whole metamorphosed into an absurd caricature of itself. Thus punk increasingly meant more grotesque wigs to the fifteen-centimeter-tall mohawk, facial tattoos, bondages, trousers boots, doc martens [...] (COLEGRAVE & SULLIVAN, 2002: 342).

Image 8: Jamie Reid's Poster God Save Us All, 2017.



Source: <https://www.itsnicethat.com/news/jamie-reid-god-save-us-all-trump-artworks-toby-mott-cultural-traffic-fair-120417> segundo licença CC-BY-NC-ND 4.0, 2018:

But a bunch of musical opportunities and concomitant ways of life was opened with punk as we will see below. Although the relationship between social movements and music has rarely been conceptualized, in practice there is always an interconnection. Music is a resource used to support the building of society consciousness (EYERMAN, 2007). It is a central resource for building collective entities, for the construction and subsistence of groups of conscience and solidarity. And it was, undoubtedly, an emergency context of a new visual, aesthetic and graphic culture. In this context, Bourdieu

(2007) also considers music as a central part of social action, since music and art are resources, forms of an attribution of position in the social field and also as forms of social distinction. Through Hebdige (1979), we see how subcultures have used music as a central resource of contradictory resistance (CARTLEDGE, 1999).

And the works of Jamie Reid and Vivienne Westwood have proven it for more than 40 years. Let's see, to conclude, a paradigmatic case. One of the earliest British publications associated with punk is the novel *The Punk* by Gideon Sams (1977). Its cover featured an image of Johnny Rotten with a baby pin stuck to his lip, literally through the magazine's own cover. For Rivett, this type of punk image was heavily overexposed; it was incidentally in these images that the British heritage of punk was founded. But at the time, this was a disconcerting image, capable of generating multiple readings (while book cover, punk icon or design object) (RIVETT, 1999). This book is very representative of this contradiction: this time it was distributed by a commercial distributor and was thus widely publicized and sold; and in antinomy, its publication in an underground publishing house gave the work a greater ideological, social and aesthetic value. The most important aspect of this work is that "it is not just a novel about punk, this work is the punk" (RIVETT, 1999, p.35). And it's just like this: "Today, so many years later, the shock of punk is that every good punk record still sounds like the best thing ever heard." (Marcus 2000: 51) Greil Marcus himself does not leave to unveil the best epilogue for this article:

What remains irreducible in this song is the desire to change the world. It is an obvious and simple desire, but it has an inscribed history that is infinitely more complex - as complex as the game of reciprocities that constitute everyday gestures and organize the way the world has worked. This desire arises with the demand to live life not as an object but as a subject of history - to live as if, in fact, something depended on the actions

of each one - and this demand could only lead to a path of freedom (MARCUS, 2000, P. 10).

6. FINAL CONSIDERATIONS

Considering the style as a "codified response to the changes that affect the whole community" (HEBDIGE, 1979, p. 80) and adding the Gramscian concept of hegemony, we can understand the punk as a symbolic form of resistance (Guerra & Quintela, 2018). As Hebdige famously conceived, subcultures can be seen as an annoying, dissonant and divergent noise in the face of the dominant culture (Hebdige 1979). They would exhibit a possibility, in different levels, of resistance. However, this resistance was always under attack - or, more precisely, under a double attack: on the one hand, of the reappropriation and subsequent sale of the subculture by the market; and, on the other hand, the redefinition and ideological media interpretation of subcultures.

After all, could these subcultures eventually be incorporated into the dominant culture they originally opposed? As is well known, every time a new spectacular subculture arises there is a sequence of amplification and a reaction that usually varies between two extremes: terror and fascination. This amplification invariably ends with the deactivation and propagation of the subculture style in question. It is a process with two characteristics: a mercantile form, in which there is the conversion of the various symbols of the subculture into mass products; an ideological form, which is about "labeling" and "redefinition", on the part of the dominant groups and their apparatuses, such as the media, the police, the judicial system (HEBDIGE, 1979, p. 92-99).

Nevertheless, it is possible today to identify all the cultural and symbolic matrixity of the creations of Vivienne Westwood, Malcolm McLaren and Jamie Reid. For example,

from a small shop on Kings Road to Paris, Vivienne Westwood has potentialized her influence in the fashion world and gradually entering a circuit. Often accused of selling herself to the system her previously criticized, Vivienne Westwood Label became a global and millionaire enterprise between the 1980s and 1990s; despite its virtual belonging to the capitalist logic of production, Vivienne's aggressive and ironic aesthetic still carries that old (in) contestation noise, transmuting the sacrosanct space of the catwalk into a platform of debate and protest.

Westwood's participation in the fashion world - despite controversy - restructured a didactic of visibility, bringing two perceptible symptoms in the coming decades: firstly the popularization and consolidation of the punk aesthetic and its symbolic association to the youthful and musical revolt lived in 1970's in the British context; later, but not least, the formation of a series of fashion designers associated with a post-punk research, echoing in their own creations the perception of a fashion as a flag and manifesto of social transformation.

Alexander McQueen, John Galiano, Rei Kawakubo for Comme des Garçons, Imitation of Christ, Miguel Andover and lately the new group of American designers working in Europe are some of the many names involved in the popularization and celebration of a visual post-punk culturalism, and once absorbed by the creative cultural industry, ratify their own catwalk as platforms for the massification of an ideology - less - but still problematizing the ills of the world. That is why Theresa May - the current English prime minister - wore a "classic" Westwood tartan at her inauguration in July 2016.

REFERENCES

ADORNO, Theodor W. **Sobre a indústria da cultura**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

ALBIEZ, Sean. Print the truth, not the legend. The Sex Pistols: Lesser Free Trade Hall, Manchester, June 4, 1976. In INGLIS, Ian (ed.). **Performance and popular music: history, place and time**. Hampshire: Ashgate Publishing, p. 92-106, 2006.

AZERRAD, Michael. **Our band could be your life: scenes from the American Indie Underground 1981-1991**. Boston: Little, Brown and Company, 2002.

BARRETO, Jorge Lima. **Rock & droga (R./Trip2)**. Lisboa: & etc, 1982.

BASTOS, Cristiano. **Destruição: o punk edificado em Guy Debord. Os Arménios**, 2008. Disponível em: <http://www.osarmenios.com.br/2008/03/destruicao-o-punk-edificado-em-guy-debord/>.

BENJAMIN, Walter. **Sobre a arte: técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Editora Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

CARTLEDGE, Frank. Distress to Impress?: Local Punk Fashion and Commodity Exchange. In SABIN, Roger (org.). **Punk Rock. So What?: The cultural legacy of punk**. Londres: Routledge, p. 143-154, 1999

CHAMBERS, Ian. **Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture**. New York: Macmillan, 1985.

CHOI, Kyung Hee. Vivienne Westwood in Context and Englishness in Her Work. **IJCC**, Vol. 8, No. 2, p. 61-70, 2005.

COHEN, Stanley. **Folk devils and moral panics: the creation of the Mods and Rockers**. Cambridge: Basil Blackwell, 1972.

CLARKE, John. Style. In Hall, Stuart & Jefferson, Tony (eds.) (1976) - **Resistance through rituals**. London: Routledge. 175-191, 1976.

COLEGRAVE, Stephen; SULLIVAN, Chris. **Punk**. Hors limites. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

DÉPARTEMENT MUSIQUE. Le Punk 30 ans et toujours sur la crête. **Points d'Actu!**, 2006. Disponível em: http://www.pointsdactu.org/article.php?id_article=636.

DUNN, Kevin. "If It Ain't Cheap, It Ain't Punk": Walter Benjamin's Progressive Cultural Production and DIY Punk Record Labels. **Journal of Popular Music Studies**, V. 24, n. 2, p. 217-237, 2012.

EGAN, Sean. **The Clash: The Only Band That Mattered**. Maryland: Rowman & Littlefield, 2014.

EYERMAN, Ron. Music and Social Movements. In RITZER, George (ed.). **Blackwell Encyclopedia of Sociology**. New York: Blackwell Publishing, 2007

FRITH, Simon; HORNE; Howard. **Art into pop**. London: Taylor & Francis, 1987.

GARNETT, Robert. Too Low to Be Low: Art Pop and the Sex Pistols. In SABIN, Roger (org.). **Punk Rock. So What?: The cultural legacy of punk**. London: Routledge, p. 17-30, 1999.

GRUEN, Bob. **Rock Seen**. New York: Harry N. Abrams, 2011.

GUERRA, Paula; BENNETT, Andy. Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal. **Popular Music and Society**, V. 38, n. 4, p. 500-521, 2015.

GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro (2018) - O resto ainda é Hebdige. In HEBDIGE, Dick (2018) - **Subcultura**. O significado do estilo. Lisboa: Maldoror, p. 10-71, 2018.

GUERRA, Paula; STRAW, Will - I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Vol. 6, n.º 1, pp. 5-16, 2017.

GUERRA, Paula. Raw Power: Punk, DIY and Underground Cultures as Spaces of Resistance in Contemporary Portugal. **Cultural Sociology**, <https://doi.org/10.1177/1749975518770353>, 2018.

GUERRA, Paula. Uma cidade entre sonhos de néon. Encontros, transações e fruições com as culturas musicais urbanas contemporâneas. **Sociologia & Antropologia**. V.08.02, p. 375 - 400, 2018.

GUERRA, Paula. 'Just Can't Go to Sleep'. DIY cultures and alternative economies facing social theory. **Portuguese Journal of Social Sciences**, Volume 16, Number 3, p. 283-303, 2017.

GUERRA, Paula. António e as Variações identitárias da cultura portuguesa contemporânea. **Ciências Sociais Unisinos**, V. 53, n. 2 (2017): junho/dezembro, p. 508-520, 2017.

GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock**. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010). Porto: Edições Afrontamento, 2013.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style**. London: Methuen, 1979.

HEBDIGE, Dick. Posing...Threats, striking...Poses. Youth, surveillance, and display. In GELDER, Ken & THORNTON, Sarah (orgs.). **The subculture Reader**. London, Routledge, p. 393-405, 1997.

HENRIQUES, Júlio. Prefácio. In VV. AA. **Internacional Situacionista**. Antologia. Lisboa: Antígona, 1997.

HESMONDHALGH, David. Post-punk's attempt to democratise the music industry: the success and failure of rough trade. **Popular Music**, v. 16, n. 3, p. 255–274, 1997.

INGLIS, Ian (ed.). **Performance and popular music: history, place and time**. Hampshire: Ashgate Publishing, 2006.

KENT, Nick. **The dark stuff. L'envers du rock**. Paris: Naïve, 2006.

KOGAN, Frank. **Real Punks Don't Wear Black**. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2006.

LAWLEY, Guy. 1999. 'I Like Hate and I Hate Everything Else': The Influence of Punk on Comics. In SABIN, Roger (org.). **Punk Rock. So What?: The cultural legacy of punk**. London: Routledge, p.100-119, 1999.

LYDON, John. **Filthy Lucre Press Conference**, 1996. Disponível em: <http://www.sexpistolsofficial.com>. Acesso em: 29 maio 2018.

LYDON, John. **Pistols at The Palace**, 2002. Disponível em: <http://www.sexpistolsofficial.com>. Acesso em: 29 maio 2018.

MARCUS, Greil. **A Última transmissão**. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

MARCUS, Greil. **Marcas de baton**. Uma História Secreta do Século Vinte. Lisboa: Frenesi, 2000.

MCNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. **Please Kill Me**. L'histoire non censure du punk racontée par ses acteurs. Paris: Éditions Allia, 2006.

OSGERBY, William. The Filth and the Fury: The Development and Impact of British Punk Rock. **Groniek: Historisch Tijdschrift**, n. 179, p. 173-87, 2008.

PARAIRE, Philipp. **50 Anos de música rock**. Lisboa: Pergaminho, 1992.

REYNOLDS, Simon. **Bring the noise: 20 years of writing about hip rock and hip hop**. London: Faber and Faber Limited, 2007.

REYNOLDS, Simon. **Rip it up and start again: post punk 1978-1984**. London: Faber and Faber, 2006.

RIVETT, Miriam. Misfit Lit: 'Punk Writing' and Representations of Punk Through Writing and Publishing. In SABIN, Roger (org.). **Punk Rock. So What?: the cultural legacy of punk**. London: Routledge, p. 31-48, 1999.

SAMS, Gideon. **The Punk**. London: Corgi Books, 1977.

SAVAGE, Jon. **England's Dreaming**: Les Sex Pistols et le punk rock. London: Faber and Faber, 2001.

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula. **As palavras do punk**. Lisboa: Alêtheia, 2015.

SIMMEL, Georg. **El individuo y la libertad**. Ensayos de crítica de la cultura. Barcelona: Editorial Península, 2001.

VV.AA. **Internacional situacionista**. Antologia. Lisboa: Antígona, 1997.

WESTWOOD, Vivienne & KELLY, Ian. **Vivienne Westwood**. London: Picador, 2016.

WILLIAMS, Jean Patrick. Youth-Subcultural studies: Sociological traditions and core concepts. **Sociology Compass**. Vol. 1. N.º 2, p. 572-593, 2007.

YOURCENAR, Marguerite. **Memórias de Adriano**. Lisboa: Ulisseia, 2010.

DISCOGRAPHY

BUZZCOCKS. **Singles Going Steady**. New York: I.R.S. Records, 1979.

SEX PISTOLS. **Anarchy in the U.K.** London: EMI, 1976.

SEX PISTOLS. **God Save the Queen**. London: Virgin, 1977b.

SEX PISTOLS. **Never Mind the Bollocks**, Here's the Sex Pistols. London: EMI, 1977a.

THE CLASH. **London Calling**. London: CBS, 1979.

¿Cómo los intelectuales conquistaron la moda? Discursos decimonónicos

Nathalie Goldwaser Yankelevich

Doutora, Universidad de Buenos Aires - / nathalie.goldwaser@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8676-3409>

Enviado 07/06/2018 / Aceptado 04/07/2018.

¿Cómo los intelectuales conquistaron la moda? Discursos decimonónicos

RESUMO

En este trabajo sostenemos que la noción "moda" y su retórica, obtuvo una forma conceptual similar a la de "intelectual": ambos conceptos fluyen en un vaivén entre el bien y el mal; lo banal o lo no superficial; entre la ideologización o politización y la desideologización o desaparición de su sentido sociohistórico, político y cultural. Así, trabajaremos sobre un dualismo (intelectuales – moda) que, relacionados por un interrogante, nos permitirá entender qué papel cumple un intelectual, y qué argumentos arroja cuando éste observa la moda. Asimismo, pretendemos demostrar que "las diferencias de los sexos" están permanentemente vinculadas con la temática en cuestión. Por ello, queremos exponer cómo el concepto 'moda' ha sido politizado durante el período en que se piensa "el progreso", la modernización o la modernidad (siglo XIX y principios del XX), tanto en Europa, como en el Río de la Plata (actual República Argentina).

Palavras-chave: Moda; *intelligentsia*; siglo XIX.



How did intellectuals conquer fashion? Nineteenth-century discourses

ABSTRACT

In this paper argue that the notion of "fashion" and his rhetoric, obtained a conceptual form similar to the one of "intellectual": two concepts flow into a back and forth between good and evil; the banal or the not superficial; among the ideologization, politicization and the de-ideologization or disappearance of their sense historical, political and cultural. Thus, work on a dualism (intellectuals - fashion) as related by a question mark, will allow us to understand what role meets an intellectual, and arguments casts when this is fashion. In addition, we intend to demonstrate that "sexes differences" are permanently linked with the subject in question. Therefore, we want to expose how the 'fashion' concept has been politicized during the period in which thinks "progress", modernization or modern (19th-century and early 20th), both in Europe and in the Río de la Plata (current Republic Argentina).

Keywords: Fashion; intelligentsia; 19th century.

1. INTRODUCCIÓN

Nuestras modas como se sabe no son, por lo común sino una modificación de las europeas, pero una modificación artística ejecutada por hombres inteligentes según el testimonio de los cuales vamos a presentar aquí las mas generales y nuevas entre los elegantes. (La Moda, 1837)

“Modas porteñas”, en La Moda. Gacetín semanal de música, poesía, de literatura, de costumbres. (Nº 1 – Buenos Aires Noviembre 18 de 1837).

En este trabajo sostenemos que la noción “moda” y su retórica, obtuvo una forma conceptual similar a la concepción de “intelectual”: ambos conceptos fluyen en un vaivén entre el bien y el mal; lo banal o lo no superficial; entre la ideologización o politización y la desideologización o, lo que es peor, la desaparición de su sentido sociohistórico, político y cultural.

Es así, entonces, que trabajaremos sobre un dualismo (intelectuales – moda) que, relacionados por un interrogante, nos permitirá entender qué papel cumple un intelectual, y qué argumentos arroja cuando éste observa la moda, en el sentido amplio que observaremos más adelante.

Para qué sirvieron los registros literarios sobre la indumentaria, el ornamento, las costumbres, los usos y hábitos y, por último, repensando aquella época, interrogarnos por la función (o defunción) de la moda en nuestros procesos de identificación.

Esta idea de “dualismo” la extraemos del apartado “La vida como dualismo” en Filosofía de la moda (de 1905), en donde Simmel nos advierte que en toda actividad -incluso la más fecunda o la que parezca que ha agotado toda su potencia-, hay algo que no ha podido llegar a plena exteriorización. Esto es debido a la mutua limitación que los elementos antagónicos se imponen.

Por ende, las apariencias nos permitirían sospechar de fuerzas más profundas, tensiones más contenidas, colisiones

y paces de especie más dilatada que las patentes en el aspecto inmediato de la existencia. (SIMMEL, 2014 [1905], p. 31-32). Es por esta perspectiva, que nos aventuramos a realizar las siguientes reflexiones.

Por un lado, el desafío de articular el concepto de "intelectual" o *intelligentsia* con las concepciones sobre "la moda", y demostrar que las diferencias de los sexos están permanentemente vinculadas con la temática en cuestión. Por ello queremos exponer cómo el concepto 'moda' ha sido politizado durante el período en que se piensa "el progreso", la modernización o la modernidad (siglo XIX y principios del XX), tanto en Europa, así como en una de las colonias de América en el Sur, el Río de la Plata (actual República Argentina). Esta propuesta pretende corroborar que, en Hispanoamérica, la inquietud decimonónica de los intelectuales por desembarazarse del colonialismo se encontraba en una disyuntiva: imitar o copiar las costumbres, las modas, los usos de la Europa no española, perder los rasgos autóctonos y originales; o ingresar y aceptar un mundo netamente criollo, mestizo o, en el peor de los casos, nativo y salvaje. Contradicción y tensión planteadas por algunos de los hombres de la llamada "juventud romántica argentina" o Generación del 37, que nos permiten proceder a la inversa de algunas posturas que consideran únicamente que es la novedad, lo nuevo o la moda europea la que conquistó Hispanoamérica.

Tal como aseveró Alberdi en "Carácter histórico del Derecho Constitucional Suramericano: su división esencial en dos períodos diferentes"¹:

Todo el derecho constitucional de la América antes española es incompleto y vicioso, en cuanto a los medios que deben llevarla a sus grandes destinos. (...) Ninguna de las constituciones de Sudamérica merece ser tomada por modelo de imitación, por los motivos de

¹Capítulo Segundo perteneciente a *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina, derivados de la ley que preside al desarrollo de la civilización en la América del Sur*, cuya primera edición es en Valparaíso, mayo de 1852. En adelante, *Bases*.

los que paso a ocuparme. (...) Todas las constituciones del último período son reminiscencia, tradición, reforma muchas veces textual de las constituciones dadas en el período anterior. (ALBERDI, 1981 [1852], p. 69-70).

Afirmamos que son los sujetos, socialmente insertados en un estilo de vida, como lo fue el romanticismo -en tanto tendencia cultural-, los que conquistaron y exaltaron la propia personalidad en busca de la expresión libre, un culto al "yo" para diferenciarse de lo general. "Sólo si se tienen en cuenta las exageraciones en la moda romántica y la necesidad de subrayar nuevamente lo hispánico es posible entender la moda (...) " que domina el período desde 1830 (SAULQUIN, 1990, p. 38-39).

Por adelantar un segundo ejemplo del corpus decimonónico, Esteban Echeverría, padre fundador de la elite intelectual del 37, pensador y poeta, con cuyo nombre se asocia el comienzo del americanismo intelectual y literario en el Río de la Plata formula que: "Pediremos luces a la inteligencia europea, pero con ciertas condiciones. (...) tendremos siempre un ojo clavado en el progreso de las naciones, y otro en las entrañas de nuestra sociedad²" (ECHEVERRÍA, 1838, en ALTAMIRANO, 2005, p. 17).

2. El arte de comparar los conceptos ¿De la intelligentsia o el intelectual?

Los nombres de Fortoul, de Leroux, Bernager, de Quinet, de Massini, significan el arte moderno y el progreso del mundo (La Moda y la justicia).

"Literatura", en La Moda. Gacetín semanal de música, poesía, de literatura, de costumbres. (Nº 2 - Buenos Aires Noviembre 25 de 1837)

El término intelligentsia fue empleado por primera vez en Rusia en el siglo XIX: los que habían pasado por las universidades y recibieron una cultura, en lo esencial de origen occidental, constituían un grupo poco numeroso, exterior a los cuadros tradicionales. Se reclutaban entre los

² Texto extraído del Dogma Socialista, obras escogidas. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991, 253-253.

“segundones de las familias aristocráticas”, los hijos de la pequeña burguesía, o incluso de campesinos acomodados; desligados de la antigua sociedad, se sentían unidos por los conocimientos adquiridos y por la actitud que adoptaban respecto al orden establecido. El espíritu científico y las ideas liberales contribuían igualmente a inclinarse hacia la revolución. La intelligentsia se sentía aislada, hostil a la herencia nacional y acorralada en la violencia. (ARON, 1967 [1955], p. 205)³. En este sentido, entendemos que -en sus inicios- el uso del mote “intelligentsia” era del orden de lo peyorativo.

En el Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Española, publicado bajo la dirección de José ALEMANY Y BOLUFER del año 1945, no figura la palabra intelligentsia, pero se encuentra desde luego “intelectual”: “adj. Perteneiente al entendimiento // Espiritual o sin cuerpo // Dedicado al cultivo de las ciencias y letras”. La misma definición aparece en la página web de la Real Academia Española en 2018, y aclaran que deriva del latín *intellectuālis*⁴. Nada se dice de su origen ni de su rol político.

Por el contrario, en el Trésor de la Langue Française informatisé [Tesoro de la Lengua Francesa Informatizada], aparece la entrada “Intelligentsia, intelligentzia”, como sustantivo femenino. Allí también se la asocia históricamente al siglo XIX de la Rusia Zarista. Se la concibió como la vanguardia intelectual que militaba por reformas político-sociales. En resumen, este término de origen ruso tiene en su historia -y en su definición- mayor politización que el término hispano “intelectuales”. Es por ello que aquí usaremos indistintamente uno y el otro, precisamente para darle el cariz político al papel del intelectual.

³ Cfr. también con BAÑA, 2014, “Apogeo y declive de la *intelligentsia* rusa. Entre el trabajo intelectual y el deber moral”, en <http://nuso.org>, Septiembre – Octubre. Acceso libre [consultado abril 2018].

⁴ Cfr. <http://dle.rae.es/?id=Lqb2TD7> [consultado Abril 2018].

Agregamos entonces sobre la *intelligentsia*, que éstos pueden ser poetas, ensayistas, estudiosos, escritores, políticos, artistas, científicos, profesores, autodidactas o periodistas. De modo que preferimos vincular a esta figura, con el análisis y realización de un diagnóstico. El intelectual traduce, es un puente (o debería serlo) entre la sociedad civil, la ciudadanía, el Estado y el conocimiento adquirido, científico o no. ROMANO SUED (2016) señala que la tarea ardua del intelectual consiste en escribir y volver a pensar significados, acontecimientos y objetos dentro de movimientos y sistemas más amplios, ya que hay un enlace de relaciones múltiples entre mundos textos y lenguas que se revelan una y otra vez de manera tensa y contradictoria.

El intelectual pregona porque comprende y explica, siempre bajo su subjetividad, su posicionamiento político e ideológico, sus creencias y sus perspectivas. Sin embargo, no es frecuente en la actualidad ligar a la *intelligentsia* con cuestiones de moda o de modas políticas. Ni en la vida pública ni en la vida privada contemporánea pueden encontrarse asociaciones, salvo escasas excepciones.

Pero en el siglo XIX, hubo varias personalidades -que se consideraban intelectuales- vinculadas explícitamente a la temática acerca de la moda, no sólo en Europa, sino también en América en el Sur, en particular, en el Río de la Plata.

Para finalizar, somos conscientes de las divergencias en los procesos y contextos históricos de cada territorio en donde escriben los intelectuales que vamos a analizar aquí (Europa e Hispanoamérica).

Nos apoyamos, para el primer caso, en lo que Gisèle SAPIRO (2017) resume en "El espacio intelectual en Europa entre los siglos XIX y XX": El proceso de formación de los Estados-nación contribuyó a la desintegración de la comunidad letrada europea, que se comunicaba en una sola lengua, el latín. Con las lenguas vernáculas, el nacimiento del mercado del libro y la expansión del público lector a

grupos sociales, no necesariamente formados en las humanidades clásicas -mujeres, clases medias urbanas, y luego la clase obrera-, la fragmentación fue un hecho. Si el francés fue -hasta el siglo XVIII- la lengua de la cultura de las cortes europeas; la Kultur alemana se impuso con su austero rigor frente al encanto superficial de la civilisation francesa, iniciando el proceso de nacionalización de la cultura letrada. Por su parte, la traducción se convirtió en el principal modo de circulación transnacional de textos.

Todo ello conllevó al desarrollo y la diferenciación de las profesiones intelectuales que tomaron formas variables de acuerdo a las estructuras políticas y administrativas de los distintos países y a las relaciones de competencia entre sí.

En razón del papel central otorgado a la cultura, la construcción de identidades nacionales dependió muy especialmente de los productores de representaciones colectivas que eran los intelectuales. Hombres de letras, publicistas y pensadores del mundo social, proclamadores de un futuro radiante o nostálgicos de un pasado perdido, asumieron el rol de profetas del mundo moderno. Esta construcción nacional se desarrolló en el marco de una competencia internacional cada vez más intensa que tuvo a Europa como su centro, y se constituyó en un modelo que circuló de un país a otro a través de un proceso mimético. (SAPIRO, 2017, p. 26; cursivas nuestras).

Para el caso Hispanoamericano, entendemos que ante la "disolución del orden colonial y la construcción del primer orden independiente" (ANSALDI, GIORDANO, 2012, p.159), se dieron diversos factores que van de la insurrección a la permanencia de lealtades. Se aíslan algunos escenarios acaecidos, pero nos interesa aquel en que, al desplomarse la legitimidad del virreinato, la competencia por el estatus entre elites criollas insurgentes -por no tener acceso a los cargos públicos-, se torna, específicamente en el caso rioplatense, en competencia por detentar el poder público.

América Latina es vista como "la familia" histórica de la que se forma parte, y como sinónimo de las adversidades de

las que se busca escapar para ingresar en la ruta de la civilización.

[L]a observancia general de Claudio Lomnitz se aplica enteramente a la Argentina: 'En América Latina la problemática identitaria surge como parte de la obsesión nacional por explicar y remediar el atraso, ante el fracaso de las independencias y de la soberanía nacional como mecanismo civilizatorio'. (ALTAMIRANO, 2005, p. 106-107).

Para Altamirano, la opción que adoptó "la minoría" fue la de transformar la fisonomía nacional, además de redefinir las relaciones con el resto de América del Sur, esto implica que estar geográficamente en América Latina no significaría, siempre para los argentinos, identificarse como latinoamericanos.

Para completar esta silueta escénica, en donde escribían los rioplatenses, hijos de la Revolución independentista, se debe advertir que:

La noción comunitaria de nación es problemática en el Río de la Plata y en toda América, porque los actores del levantamiento eran criollos, y los fundamentos de su identidad consistían justamente en su pertenencia a la cultura metropolitana [...] El problema en el Río de la Plata radica precisamente en que el pacto fundador de la comunidad política no logra tomar forma, antes de la redacción de la Constitución de la Confederación Argentina en 1853, que proclama la unión nacional. (BERNARLDO de QUIRÓS, 2008, p.31).

Sin embargo, no se deja de "pretextar la nación", se la invocaba durante las reuniones de intelectuales en las sociedades literarias, una nación que evocaban tanto una denuncia de una "horda" que venía a sustituir al pueblo; como una que debía civilizar la barbarie.

2.1 De la moda

[A] veces la moda se asemeja a estas coquetas jovencitas que después de haber agotado las novedades del gusto se ponen a imitar a las señoras viejas, por un refinamiento de coquetería. La edad media es la vieja que arremeda la moda del día.

“Últimas modas francesas”, en La Moda. Gacetín semanal de música, poesía, de literatura, de costumbres. (Nº 1 – Buenos Aires Noviembre 18 de 1837).

Para definir “la moda” debemos considerar que, en tanto concepto inherente a la noción de cultura material, y categorías asociadas tales como vestimenta, ornamentos, costumbres, tradiciones y hábitos -estas tres últimas son el alter ego a “la moda”-, ella ha suscitado un creciente interés en distintos campos disciplinares. Se debe, en parte, a que la moda impone condiciones no sólo de universalización, sino de particularización (BENJAMIN, 2016, p. 93 y ss.) ya que su tiranía incluye el imperativo que no se la adopte de manera automática, esto es, que no se la copie. Cabe destacar, dentro de la obra inconclusa y enigmática de Walter BENJAMIN, Libro de los Pasajes, en “Apuntes y Materiales. B [Moda]”, escrito entre 1927 y el año de su muerte (1940)⁵, algunas definiciones, como éstas, que nos serán útiles para comprender la historia material del siglo XIX europeo.

Por moda entenderemos no sólo los efectos producto del vestir, sino además una práctica ligada a la incorporación de lo novedoso, las nuevas tendencias en materia política, jurídica/legislativa, literaria, económica, social, artística y cultural.

Las costumbres se vinculan a una repetición rutinaria de una eterna imitación conservadora. La moda es también una imitación, pero inesperada, que se enlaza con el pasado, con el presente y con el porvenir. Esta imitación es fundamental -escribió SIMMEL (2014 [1905], p. 34 y 35)- tanto para el individuo, para el científico como para la moda. En el

⁵ Agradezco al Dr. Francisco Naishtat su intercambio sobre este fragmento: “pertenece a la composición del *Passagen-Werk* (*Libro de Los Pasajes*). Ahora bien, este libro se editó póstumamente recién en 1982, como volumen V de las obras completas (*Gesammelte Schriften*), editadas por Tiedemann y Schweppenhäuser, bajo supervisión de Adorno y de Scholem”. Sobre la exactitud de escritura de ese fragmento es, precisamente, incierto o casi imposible de saber. “Lo que podemos decir es que Benjamin trabajó en el manuscrito y en la investigación del *Libro de los Pasajes* entre 1927 y 1940, es decir, durante trece años. Ese fragmento sobre la moda fue redactado durante ese intervalo. No te podría decir mucho más, si no es que por los temas, figuras, nombres daría la impresión de que corresponde a la segunda fase de la investigación de los *Pasajes*, la cual se inició cuando Benjamin se exilió definitivamente en París, a partir de la primavera boreal de 1933, inmediatamente después del ascenso de Hitler al poder en Alemania”.

individuo, engendra en el orden práctico la misma peculiar tranquilidad que goza para el científico cuando hemos subsumido un fenómeno bajo un concepto genérico; la moda, en tanto fenómeno constante en la historia de nuestra especie, sus condiciones vitales quedan circunscriptas a una imitación de un modelo dado, y satisface así la necesidad de apoyarse en la sociedad, conduce al individuo. Pero, a diferencia de las costumbres y hábitos, la moda tiene dos funciones radicales: unir y diferenciar, y esto implica dejar excluido a un círculo que no la puede seguir. Es la "oclusión hermética" de la moda. (SIMMEL, 2014 [1905], p. 37 y p. 52).

El papel de la moda, entonces, se da en una combinación entre lo que se deja y se retoma del pasado, las exigencias del presente y su indefectible transformación futura:

De manera diacrónica, se considera el concepto *modernus*, cuyo étimo, *modus*, se lo relaciona con la moda, en su derivación del adverbio temporal 'modo' que lleva implícita la idea de novedad, y el reconocimiento del derecho de toda época, generación o cultura a afirmar cierto grado de progreso respecto a lo *antiquus* (GODOY DOMÍNGUEZ, 2008); para Baudelaire, como veremos más adelante, era lo transitorio, lo fugaz, lo contingente. (BAUDELAIRE, 2013 [1863]).

En su aparición sincrónica, revela también las condiciones de los sexos en sus diferentes esferas porque los atributos del vestir, la elegancia y el buen gusto están relacionados con el proceso social y político que instaló la idea de civilización en el occidente moderno⁶.

Por poner un ejemplo de lo diacrónico y sincrónico simultáneamente, la idea de nación -una forma moderna de identidad colectiva que supone límites y determinaciones- no se explica por sí misma, sino que se debe buscar sus condiciones de emergencia y durabilidad. Consideramos que

⁶ Cfr. Goldgel, 2013, p. 111 y ss.; Zambrini, 2009; Simmel, 2014 [1905], p. 32

las configuraciones de las relaciones entre los sexos explicarían un aspecto de esa historia. Estas pueden observarse a través de los documentos históricos de intelectuales que aluden a la moda.

Por ello es que nos interrogamos: ¿cómo ha sido vista las diferencias sexuales, en tanto fenómeno indeterminado, y qué rol cumplió la moda en esas configuraciones? ¿Por qué y qué motivó a la élite intelectual y política a mencionar a la moda y a los sexos en su unión o en su diferenciación hombre/mujer?

Aquí [se refiere a la segunda mitad del siglo XIX] la moda ha inaugurado el lugar de intercambio dialéctico entre la mujer y la mercancía -entre el placer y el cadáver- (...) Pues nunca fue la moda sino la parodia del cadáver multiforme, provocación de la muerte mediante la mujer, amargo diálogo en susurros, entre risas estridentes y aprendidas, con la descomposición. Eso es la moda. Por eso cambia con tanta rapidez (...) y ya es de nuevo otra para cuando la muerte intenta golpearla. (BENJAMIN, 2016, p. 92 [B 1, 4])

El mundo del siglo XIX comenzaba a modernizarse, hubo un desencantamiento o desmagificación de las imágenes del mundo (sic Max WEBER, 1917-1919) y cada esfera de valor tuvo su posición frente a la moda:

a) Esfera jurídica, por ejemplo, a través de las leyes suntuarias se impedía formalmente que las personas, no pertenecientes a la aristocracia, pudieran emular una mejor pertenencia social mediante la vestimenta. El período de normatividad más significativo fue en la baja Edad Media y comienzos de la Edad Moderna. (ZAMBRINI, 2009).

b) Esfera religiosa porque se condenaba el uso de ciertos tipos de prendas y atuendos para las mujeres y para los hombres por miedo a la confusión entre los sexos, principalmente miedo al travestismo, una figura contrapuesta a la familia;

c) Esfera erótica porque la moda era, por ejemplo, un medio por el cual la mujer podía resaltar su figura y

mostrarle al hombre su imagen más seductora, la promesa más íntima de su figura (BENJAMIN, 2016: 92 [B 1, 8]);

d) Esfera económica, asociada al florecimiento de la moda y de la prensa de moda (a través de la producción y venta de ciertas prendas de vestir y adornos que, según las costumbres de cada época, se diferenciaban o se igualaban);

d) Y con ello también aparecería, en la esfera de la política, la materialización de la noción de "libertad" en el vestir, como emergente filosófico y político, por ejemplo, del republicanismo y del liberalismo (el gorro frigio, por poner un ejemplo de indumentaria) (BARD, 2012).

Entonces, para construir una historia más exhaustiva de la cultura material, las investigaciones deben basarse en los archivos si se pretende hacer una reconstrucción más acabada de la historia de la cultura, la política y la identidad. En ese sentido, el concepto moda es un catalizador que se adelantaría a las reacciones políticas, sociales y culturales. "El más ardiente interés de la moda reside para el filósofo [el intelectual] en sus extraordinarias anticipaciones" (BENJAMIN, 2016, p. 93).

Se la intentó banalizar, vaciar de contenido o reducir a un aspecto, el de las ciencias aplicadas (particularmente al diseño textil e indumentaria). Pero la moda nos ofrece giros insospechados, porque ella es una herramienta potenciadora de las diferencias, exacerba contrastes aumentando tanto las divergencias biológicas y naturales como ideológicas, y ofrece un modo de comportamiento acorde al orden existente (BARD, 2012, p. 14);

Otras veces, fue un medio para realizar proclamas en pos de la igualdad, la libertad o para denunciar las violencias y el caos.

3. ARTICULACIONES I: INTELLECTUALES EUROPEOS Y LA MENCIÓN A LA MODA

La moda, participa entre nosotros de la indecisión que afecta todas nuestras cosas sociales. No tenemos modas dominantes, como no tenemos ideas, ni costumbres dominantes. Entre tanto, es menester caminar a la homogeneidad.

"Modas de Señoras", en La Moda. Gacetín semanal de música, poesía, de literatura, de costumbres. (Nº 3 – Buenos Aires Diciembre 2 de 1837).

Desde el siglo XVI tanto en Italia como en Francia se descubren nuevos modos de vestir a través del personaje Pantaleón en la *commedia dell'arte* en el que dicho personaje representa un anciano rico y avaro con un traje específico -calzoncillos largos que luego devienen en la prenda pantalón (BARD, 2012, p. 11).

En Inglaterra, por su parte, aparecerá la obra *Utopía* de Tomás Moro en 1516, una parábola o alegoría en el que se critica la vida y las costumbres inglesas⁷. Para ello utilizará la indumentaria y el ornamento para reprochar aquella sociedad:

Con más vanidad que prudencia determinaron presentarse [los Embajadores ingleses a la isla de Utopía] y herir los ojos de los miserables utopianos con el esplendor de su vestimenta (...) Todos iban vestidos de los más diversos colores, de seda en su mayor parte. (MORO, 2008 [1516], p. 40).

A su vez, hacer una proclama por una sociedad nueva basada en la igualdad, que se encuentra en principio en la Isla Utopía, un no-lugar. Escribe Moro: "Todos han de llevar el vestido del mismo color, un color propio de ellos". (MORO, 2008 [1516], p. 40).

Sin embargo, en este apartado trabajaremos sobre un pequeño recorte de autores europeos que han sido testigos ya de las transformaciones revolucionarias del continente, y por ende, son partícipes de un nuevo espacio público en el que se da el proceso de modernización, tales como Honoré de Balzac (quien en 1830 publica el *Tratado de la vida*

⁷ Cfr. GOLDWASER YANKELEVICH, 2008.

elegante por primera vez en el semanario *La Mode*, creado en 1829 y dirigido por Émile de Girardin, uno de los pioneros del periodismo francés moderno); Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna. Lo bello, la moda y la felicidad*, publicado en 1863 en el periódico francés *Le Figaro*; y, como anticipamos, un autor de fines del siglo XIX y principios del XX, George Simmel con sus textos originariamente en lengua germana, *Filosofía de la moda* de 1905 y *Digresión sobre el adorno* de 1908.

Balzac, un exponente intelectual que supo recuperar en sus escritos y aforismos, de manera irónica y sarcástica, el papel de la moda, arroja una definición enteramente relacionada con la idea de nación. Allí reveló una “patología de la vida social” propia de la modernidad europea. Se interrogó por los hábitos y costumbres que hacen a la distinción entre personas que gozan de la fortuna, en detrimento del pueblo; describiendo a la moda como lo que envilece o muere al volverse común pero que existe y estipula nuevas modas gracias al poder de la opinión. El hombre que viste a la moda, no sólo es un moderno, sino que depende de aquel hombre que no puede portarla, el trabajador. Lo escribe sin tapujos: la moda sólo emerge en un pueblo de pobres y en una nación de personas que producen y personas que consumen. (BALZAC, 2013 [1830], p. 11). Benjamin aportará lo suyo al decir que: “El lema de Balzac es sumamente apropiado para explicar (...) que esta época no quiere saber nada de la muerte, que la moda también se burla de ella” (BENJAMIN, 2016: 95).

En Balzac se apoya Charles Baudelaire. En *El pintor de la vida moderna. Lo bello, la moda y la felicidad* desplegará los elementos que permiten descifrar las costumbres, la moral y la estética de una época lo cual implica lo eterno y lo relativo. Mientras que lo eterno lo descarta por no permitir una identificación clara y determinada de un tiempo

histórico; lo relativo, que implica la moda, la moral y la pasión, permite comprender ese contexto.

En el apartado IV "La modernidad" asevera que:

Sin duda, tal como lo he retratado, este hombre [se refiere al dandy o al alma del autor o al artista, aunque este último es el que menos le conforma como denominación], este solitario de imaginación activa, siempre en marcha por el *gran desierto de hombres*, tiene un objetivo mas elevado (...) distinto del placer fugaz de la circunstancia. Busca lo que se me permitirá llamar *la modernidad* (...). Se trata, en su caso, de rescatar de lo histórico cuanto la moda contenga de poético, de extraer de lo eterno de lo transitorio. (BAUDELAIRE, 2014 [1863], p. 21; cursivas en el original).

Se referirá al arte moderno, en particular a los cuadros que visten a sus personajes con trajes antiguos, que recurren a modas y ornamentos del Renacimiento, y los tilda porque los pintores de su propia actualidad (siglo XIX), pudiendo elegir temas "generales y adaptables a todas las épocas", se obstinan por cubrirlos con "mamarrachos de la Edad Media, el Renacimiento o el Oriente". Una clara proclama por la modernización y por la incorporación de lo nuevo en lo viejo.

Para terminar este condensado recorrido por ciertos intelectuales europeos que han referido sobre la moda, revisitamos a quien, apenas comenzado el siglo XX, escribirá una filosofía de la moda: Georg Simmel. A partir de los componentes de la moda, observó las formas inestables (modificables) de las relaciones de poder y dinero entre los individuos y las instituciones. No el "objeto sociedad", sino "intercambio de efectos", estos pueden ser duraderos como los que se cristalizan en constituciones, iglesias y naciones; o pasajeros, como las modas, los usos y costumbres. En *Digresión sobre el adorno* explica que a medida que aumenta lo superfluo, aumenta la libertad e independencia de nuestro ser. Lo superfluo no impone ninguna ley de limitación, ninguna estructura. (SIMMEL, 1939, [1908], p. 360).

Esto se articula con algunos aforismos de Honoré de Balzac: "El hombre acostumbrado al trabajo no puede comprender la vida elegante". (BALZAC, 2013 [1830], p. 11) y esto porque lo excepcional es aquel que tiene por trabajo la ociosidad, por ende, es "elegante y descuidado sucesivamente; se pone a su libre albedrío la bata del labriego o se decide por el frac llevado por el hombre a la moda; no está sometido a leyes, las impone" (BALZAC, 2013 [1830], p.11), condición *sine qua non* para ser moderno.

Tal como asevera Simmel en 1905 (en "*Filosofía de la moda*"): la moda implica un cambio social, específico, regular y no acumulativo (diferente a las ciencias) que se despliega en múltiples esferas de la vida social. En occidente, la moda será un fenómeno capaz de alterar los esquemas tradicionales. Es la comunicación de señales identitarias a través del atuendo, por ende, en el origen de la moda se encuentra la dinámica de la distinción y de la imitación.

A su vez habilita a que, el individuo, se reconcilie con lo colectivo al permitirle asentar sus gustos personales en un marco colectivo determinado. Es copia o imitación, que "no es más que aquello que de momento parece" para dar señales identitarias *versus* originalidad y diferenciación, tal como sucede con el vestido o el adorno que resultan algo por encima de la contingencia y de la persona (SIMMEL, 1939, [1908], p. 362).

Y como corolario a este intento de interrelacionar moda-intelectuales, aclama Simmel: el imperio de la moda es más intolerable en aquellos órdenes donde sólo deben valer criterios sustanciales. La religiosidad, los intereses científicos, hasta el socialismo y el individualismo, han sido cuestión de moda. "Pero los motivos únicos que debieran influir en la adopción de estas posiciones vitales están en absoluta contradicción con la perfecta insustancialidad que

gobierna el proceso de las modas" (SIMMEL, 2014 [1905], p. 39-40).

4. ARTICULACIONES II: INTELLECTUALES RIOPLATENSES Y SUS MODAS

Yo no me ocupo sino de frivolidades, de cosas que a nadie van ni vienen, como son las modas, los estilos, los usos, una que otra vez las ideas, las letras, las costumbres (...).

Figarillo (Alberdi), "Mi nombre y mi plan", en La Moda. Gacetín semanal de música, poesía, de literatura, de costumbres. (Nº 4 - Buenos Aires Diciembre 9 de 1837)

Por una cuestión de economía del espacio, haremos un especial énfasis en el Río de la Plata, sobre todo en los Editores de La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres (contiene veintitrés números publicados que van del año 1837 a 1838. En adelante, La Moda). Fundado en la ciudad porteña de Buenos Aires, principalmente por Juan Bautista Alberdi.

Se supone que esta publicación pudo tener su fuente de inspiración en el semanario homónimo, mencionado anteriormente para el caso de Balzac. Si bien no hay apoyatura o pruebas materiales empíricas de una posible copia o imitación por parte de La Moda, de la francesa La Mode, creemos que fue Esteban Echeverría - quien estuvo en Francia entre 1826 y 1830⁸ -, el que incitó e introdujo su lectura al propio Alberdi. En la mayoría de los artículos de La Moda se encuentran seudónimos o son anónimos⁹. Con el cierre de este gacetín porteño, debido a la censura del régimen de Rosas, muchos de ellos, se exiliaron en

⁸ Cfr. GOLDWASER YANKELEVICH, 2009.

⁹ Entre sus redactores, se contaba con Juan María Gutiérrez, Jacinto y Demetrio Peña, Vicente López y Carlos Tejedor, pero la pluma principal la llevaría el tucumano Alberdi. Este firmaba como "Figarillo", seudónimo que se debe a su admiración por quien fuera uno de los más importantes críticos de la España retardataria, Mariano José de Larra, cuyo seudónimo era "Figaro". (Lojo, 2009: 13). Según la investigación de José A. Oria (1938), quien tuvo acceso a los distintos ejemplares en los que se atribuían los artículos, gracias a su trabajo comparativo puede suponerse con mayor precisión a quién pertenece cada uno, se sabe que, además de "Figarillo" (Alberdi mismo lo revela en el Gacetín); la inicial "E" se refiere a Demetrio Peña; "X" y "El regañón" a Vicente F. López; Los tres asteriscos (***) a Jacinto Peña; "Uno del Pueblo" y "Un abogado" a José Barros.

Montevideo, y siguieron escribiendo sobre cuestiones y temáticas similares -e incluso repiten notas- pero en un periódico denominado *El Iniciador*¹⁰, publicado en la Banda Oriental entre 1838 y 1839.

En ambas publicaciones, los redactores pretendían incidir y actuar en la esfera pública, ofreciendo un material que modificara la dinámica social y la rutina de lectura del reducido público de la "buena sociedad porteña" (IGLESIA, ZUCCOTTI, 1997, p. 64)

En épocas del Salón Literario y, principalmente en el año 1837 se respiraba una relativa estabilidad política que le permitía pensar, por ejemplo, a Alberdi, en la posibilidad de diseñar un Estado como una república liberal y democrática. Desde aquella perspectiva, los jóvenes del 37 creían que la emancipación política, librada durante las guerras de la independencia no había sido acompañada por un movimiento cultural también emancipador (IGLESIA, ZUCCOTTI, 1997, p. 65).

El signo monárquico español de las costumbres coloniales siguió en pie y parecía permanecer en lo que fuera el régimen de Rosas en sus diferentes mandatos. Así es que *La Moda* vino a llenar un espacio para reformar o romper con las costumbres y hábitos añejos, en una ciudad ocupada por las novedades comerciales y políticas.

No obstante, esta Generación se desarrolló, durante el régimen rosista, en un estado de "proscripción". Dado que fue un régimen que se basaba en el enfrentamiento, la censura de pensamiento, la persecución y la imposición de costumbres (BOTANA, 1997), muchos de los discursos de la Generación "desilusionada" del 37 fueron crípticos al intentar escapar a las reglas de la censura. Esto es así porque la disputa en el Río de la Plata se prolongó durante decenas de años alrededor de un tema clave: la oposición entre las

¹⁰ Según María Inés de Torres (1995), "la generación de *El Iniciador*" en la vecina orilla de la actual Uruguay, constituían un grupo involucrado en la lucha contra el despotismo que vivía el viejo continente pero que proyectaban, con legítima justificación, en el Río de la Plata.

corrientes federales (con serios matices entre ellas, pero que los unificaba un ornamento llamado "divisa punzó" que clamaba "mueran los salvajes unitarios", "viva la Santa Federación") y los unitarios (La Moda titulará su tapa con un "Viva la Federación").¹¹

Observamos que, en el campo literario e intelectual hispanoamericano, esta temática sobre la moda aparece en obras clásicas de autores consagrados: Sarmiento, en su diario de Viajes por Europa, África y América de 1845; Bilbao con su "Sociabilidad chilena" y Bello en el poema "La Moda" (ambos publicados a mediados del siglo XIX en Santiago de Chile); Nieto Gil, en sus novelas Rosina (1842) o Ingermina (1844), autor perteneciente a la actual Colombia, entre otros. En algunos casos con una marcada influencia del pensamiento europeo; en otros, distanciándose de él.

"Con los experimentos liberales de comienzos del siglo XIX, las élites hispanoamericanas se vieron obligadas a redefinir sus vínculos con la tradición española y a actuar sobre la base de las nuevas realidades políticas" (GOLDGEL, 2013, p. 16; cursivas nuestras). De este modo, las costumbres y la tradición no iban de la mano. Las costumbres se convirtieron en una arena de lucha y transformación¹². Lo nuevo como imitación de algo ya existente en otro lugar, pero de lo que no se tiene experiencia, tuvo su espacio material en la moda, confundiéndose con el concepto "progreso". Y el periódico era la plataforma ideal para reflexionar acerca de las transformaciones culturales.

¹¹ Aquellos familiarizados con la historia argentina, encontrarán el marco bien conocido de enfrentamientos, exilios y debate. Y por economía del espacio, salteamos la época de 1826 – 1827, después de seis años de 'autonomías provinciales' cuando el Congreso General Constituyente reunido en 1824, para atender a la organización nacional, dictó una ley que establecía el cargo de "presidente de las Provincias Unidas", designando como capital a Buenos Aires. Entre 1827 y 1853 se diluye el gobierno nacional dando lugar a la denominada "Guerra Civil argentina" (1828-1831); Juan Manuel de Rosas, quien fuera gobernador de Buenos Aires en dos ocasiones: entre 1829 y 1832, y desde 1835 hasta 1852, con poderes extraordinarios sobre la provincia, asume también la representación de todas las demás frente a los países extranjeros. Había un federalismo de hecho.

¹² "Durante la primera mitad del siglo XIX la novedad desempeñó un papel central tanto en los esfuerzos por fundamentar la legitimidad política de las naciones hispanoamericanas como en la reformulación del vínculo que los sujetos establecían con el tiempo y con la historia". (GOLDGEL, 2013, p. 24).

Nos interrogamos cómo interpretar “la historia en carne y hueso” a partir de las diferentes novedades introducidas en América hispana a través de los escritos literarios como jurídico-políticos; ¿qué desenvolvimientos y efectos ellas produjeron en nuestras sociedades políticas? Y, por último, ¿cómo los intelectuales del Río de la Plata habrán pensado el “ser moderno” en tiempos de construcción de la identidad nacional, en particular aquellos que se han dedicado a escribir en La Moda, tal es el caso del “padre” de la futura Constitución nacional, Juan Bautista Alberdi?

Demás está decir que en la Constitución de la Confederación Argentina que se promulga en 1853 queda “explícita” la exclusión de la mujer como sujeto de derechos políticos. Sin embargo, en los escritos de los hombres de mediados del siglo XIX, considerados forjadores de la nación argentina, aparecen huellas de la transición de la mujer de objeto (del otro) a sujeto de derechos.

La mujer no siempre fue escrita ‘negativamente’, sino que ha sido incluida en un campo de fuerzas donde los sentidos disputaban entre sí. Por eso decimos que, en los escritos sobre moda, aparecen contradictorias figuraciones de la mujer, escritas por hombres del siglo XIX preocupados por salir de la dominación hispánica, sin por eso ingresar a un salvajismo autóctono.

Según GOLDGEL, el proceso de emancipación política del Río de la Plata se asocia con el surgimiento de un nuevo medio (el periódico), la consolidación de un dispositivo social que opera una renovación constante de objetos y prácticas (la moda) y la continuidad entre dos formaciones discursivas del periodo (la Ilustración y el Romanticismo). Afirma que estos tres elementos se legitimaron sobre el soporte de lo novedoso, siendo “lo nuevo” el objeto de reflexión permanente en la época de la naciente era republicana.

En la producción literario-periodística de la Argentina decimonónica, la alusión a las modas extranjeras –

principalmente europeas– como parte del proyecto nacional puede ser vista como una forma alternativa de propaganda nacionalista (HALLSTEAD, 2004, p. 54). Algo similar sostiene Regina ROOT (2014) al aseverar que la moda ocupó un campo de batalla de significantes, en particular a los jóvenes patriotas les permitió distanciarse de las reliquias del colonialismo español.

Una de nuestras hipótesis que hemos investigado¹³, sostiene que cuando se pone la atención en el romanticismo político se olvida la función de la mujer escrita, y cuando se recuerda la función de la mujer se desatiende el contexto político de aquella corriente.

Si insistían en la ropa femenina era porque la mujer debía desempeñar un rol cardinal como reproductora de las costumbres democráticas en el seno de la familia, pero “la igualdad de derechos no remitía a ella sino al sector masculino adulto” (MOLINA, 2005, p. 160). Creemos que aquella invocación problematiza la noción de igualdad (política) y que ese conflicto se vislumbra precisamente a través del papel que ejerció la moda en esos discursos.

Aquella insistencia se puede corroborar en las dos publicaciones más prominentes sobre la temática de esta juventud romántica argentina de la Generación del '37 como lo fueron: La moda y el periódico quincenal El Iniciador.

Resulta pertinente la pregunta de por qué siendo la moda, como así también la figura mujer tan relevantes para algunos de los miembros del '37, algunos estudios historiográficos -clásicos o contemporáneos- han suprimido sus análisis. ¿Por qué son desatendidas, mientras que la figura del extranjero, del inmigrante, del gaucho, el indio, la frontera, el desierto, la barbarie, el héroe, el caudillo son herramientas analíticas para comprender una propuesta política de la época y circunscribir el concepto de nación? ¿Qué hay detrás de esta omisión? ¿Hay una decisión

¹³ Ampliamente desarrollada en GOLDWASER YANKELEVICH, 2012.

metodológica de dejarlas de lado o bien una partición de campos entre "teorías feministas", "sociología de la moda" e "historia política"?

Emerge la sospecha de que esta supresión se debe a que en la imaginaria división de campos de estudio, todo lo que se relacione a la temática "mujer" (tanto como sujeto o como objeto de discurso) debe -ineludiblemente- ser abordada por la teoría feminista y las corrientes comúnmente encargadas al "género" (femenino) o de la vida cotidiana; mientras que el hecho explícito de la exclusión de la mujer en el ámbito de la política no permite entrever que, de todas formas, su figura contribuyó a la construcción de los conceptos aquí en cuestión. Muchas veces, los mismos historiadores restan importancia a esta figura, no siempre de manera explícita o intencional.

Por ello, una mirada atenta sobre los textos nos ha permitido aislar cuatro posiciones centrales que son modos de aparición de la mujer bajo la pluma de los hombres forjadores de la nación.

Estas posiciones o figuras entonces contribuirán a una lectura de las fuentes decimonónicas, interpretarlas e incluso sistematizar los estudios contemporáneos que se han dedicado a aquel siglo. Además, reducen los modos de aparición de ella bajo la pluma de los hombres que reflexionaron sobre la idea de moda, la nación y su constitución política, a saber:

I) La figura de la mujer cual objeto de (la) ilustración, es decir, esos paréntesis indican que, ora como destinataria predilecta, ideal de un público que debe ilustrarse y atender las producciones discursivas de los hombres románticos; ora como "mujer objeto" que ejemplificaría un ideal: el de un receptor que escucha, lee pero no decide ni critica, un "maniquí", el componente primordial del orden social, útil para el acatamiento de la política doctrinaria de la época que es la que, al fin y al cabo, abre paso discursivamente a la

legitimidad de un Estado. Institución que debe controlar el caos de la sociedad civil donde subsiste aún la barbarie.

Señalamos un ejemplo: en *La Moda*, cuando sus redactores se interrogan sobre quién debe ocuparse de la misión y la condición social de la mujer, la respuesta es que depende de la nueva generación "inteligente y ávida de conocimientos" ya que eso es ocuparse del devenir de una nación. (*La Moda*, N° 19, 24/3/1838: 6).

II) La que refiere a ella como un pretexto (o excusa), herramienta (arma) discursiva para poder apelar a cuestiones de otro tenor, sobre todo en tiempos de censura a la libertad de expresión. Muchas veces, tanto la mujer como el concepto moda funcionaron como pretexto, pero también como potencia, dentro del discurso, para propugnar o impulsar un cambio en lo tocante, no sólo a la cultura, sino también a la política. Siguiendo el ejemplo anterior, en el mismo *Gacetín*, para criticar al pueblo -actual soberano-, se refieren a "las mugeres" (sic), como "entes anónimos", sin individualidad, por ende, sin una responsabilidad real: Ellas "todo lo pueden y lo saben, porque son muchas: en la muchedumbre está la omnipotencia y la infalibilidad. La muchedumbre es la ignorancia: la ignorancia es su título de soberanía". (sic, *La Moda*, N° 18, 17/3/1838: 5).

III) La intrusa¹⁴, un obstáculo para el progreso. Una figura que rompería con la fraternidad y armonía entre los iguales, los hombres. La intrusa es encarnada en la figura de la mujer, muchas veces para manifestar la extrañeza que genera lo 'viejo', lo que no encaja en la doctrina o plan que se tiene proyectado. Tal es el caso de la figura limeña de "la tapada" en los relatos de viaje de Sarmiento. Este anota que, merced a un traje que los españoles adoptaron de los árabes por espíritu religioso, cuando las mujeres no visten a la europea, solteras o casadas -nos aclara el autor-, se

¹⁴ Tercera posición inspirada en el cuento homónimo de Jorge Luis Borges (1974), incluido en *El informe de Brodie*.

colocan una saya, cubren su cabeza y rostro con el manto, "dejando descubierto apenas un ojo travieso y burlón, y desde ese momento todos los vínculos sociales se aflojan para ellas, si no se desatan del todo" logrando "ser libres como las aves del cielo". (SARMIENTO, 1848, p. 9)

IV) Por último, si en el texto decimonónico se reflexiona sobre la mujer cual "sujeto activo", de manera explícita, esto es, qué hacer para adaptarla a los nuevos tiempos venideros, entonces lo que emerge es una figura de la frontera, bisagra que iluminaría el paso de una época antigua (la colonia), a una moderna (el Estado – nación o la fundación de la República, según el caso). Una figura que obliga a proyectar un futuro mediato, diferente al actual. Ya no como pretexto, ya no como objeto, sino como un momento de conciencia que percibe el cambio político y cultural, de esclarecimiento en torno a la situación contemporánea. Esta figura (en relación a las otras tres) implica la comparación, igual que sucede con la moda: apela a un antes y a un después, y sólo puede ser mencionada por quienes poseen un pensamiento progresista de la historia de un pueblo, de una patria o de la nación. En definitiva, una figura que remite a la subjetividad de la transición.

Los Editores de La Moda tenían claro tres caracterizaciones (sin jerarquías en su mención) acerca de la condición femenina:

1º) La mujer dependiente de la frivolidad, la coquetería, el ornamento y el matrimonio;

2º) La absolutamente libre y fuera de control, "la mujer" (de la calle) en contraposición a "La Señora y la señorita"; y

3º) La víctima de una sociedad (o de la mitad de ella).

La resolución, para Alberdi, sería una familia que la contenga siempre y cuando no le quite la libertad de acción en el mundo público, mientras que la presión de la sociedad debería llevarlas a comprender que depende de ella proteger

su autonomía, pero que se ajuste a las necesidades de su nación.

¿Quién debe hacerse cargo, de quién es la culpa? Los editores no dudan en afirmarlo: "el hombre pone el último sello a los defectos de su educación, haciéndola vana, coqueta, falsa", la mujer es preparada "para la dicha del padre, del esposo, del hijo", y eso sólo ofrece ilusiones que desaparecen como el sueño o como la moda. Aquí, la mujer es una víctima, pero al ser una condición es, desde luego, temporal, pasajera. Escriben: "su principal condición es agradar, el lujo la deslumbra, un tocador absorbe sus preciosas horas, (...) ojea rápidamente una insignificante novela". (sic, La Moda, N° 19, 24/3/1838: 6).

Entonces, si tal como se ha registrado hasta aquí, el cambio en las costumbres –que debe comenzar por suplantar un tipo de familia argentina por otro, escribe Alberdi y Los Editores- pende de la mujer. ¿De qué dependió su condición? Dos artículos en La Moda, pero que se deben leer como uno solo, arrojan algunas concepciones más. Ambos bajo el subtítulo "Al Bello Sexo". Uno aparecido en el N° 5; el otro (que se supone es una aclaración de este), cuatro números más tarde. Nos permitimos citar al primero casi en toda su extensión por lo revelador de su mensaje y lo avanzado en su pensamiento:

Cuando toda la humanidad progresa, cuando la precoz y ardiente juventud argentina recibe con una celeridad eléctrica, las ideas, el progreso del siglo ¿habrá de permanecer la muger estacionaria? La dulce compañera del hombre, esa alma con que se ha de unir la suya en un lazo eterno de felicidad ¿continuará siempre tan distante, tan inferior a él? No: la muger está destinada a llegar en este siglo de nivelación a su verdadera condición social. La tarea es grande y noble, y lo que es mas, su mejor éxito pende de la muger misma. Apresúrese pues, el bello sexo argentino a desencadenarse de la frivolidad, de las preocupaciones de una educación añeja y viciosa, abandone la ociosidad mental (...).

(...) Deje de considerar el saber ajeno de ella –la instrucción es el verdadero camino de la virtud, (...) De otro modo nunca saldrá de la esfera de un artículo de lujo, de una administradora doméstica, de una compañera momentánea de entretenimiento y de placer a los sentidos; rol degradante (...) (La Moda, Nº5, 16/12/1837: 3; cursivas nuestras).

En este primer largo párrafo, el autor presenta a la figura de la mujer como un sujeto capaz de liberarse por sí misma. Es una figura de la transformación, debe modificar su condición que hace que ocupe un lugar superficial. Además, se ilumina una respuesta posible: hubo una educación añeja y viciosa. Por ello, ubicamos aquí la figura-frontera en la que el autor avizora la necesidad de un cambio, de un progreso entendido en términos de modernización, frente a lo viejo -que en este caso es la educación recibida- de entonces.

Esta figura es, si se quiere, un caso – ejemplo. A la vez que interpela a la figura de la mujer, apela a toda la sociedad.

La autoconciencia de los Editores de la situación de la mujer es significativa. Es el propio Alberdi quien está detrás de todo ello:

La obra Bases (ver nota al pie 1) es posterior a La Moda. De la lectura de Bases se podría afirmar que, para Alberdi, la mujer debía estar excluida de la política. Sin embargo, la articulación Bases - La Moda, ilumina una postura intersticial entre la mujer “verdadera y la posible”¹⁵. Ve como utópica la posibilidad que las constituciones de Hispanoamérica puedan realizar la república representativa y esto por querer copiar “los ensayos filosóficos que la Francia de 1789 no pudo realizar” (ALBERDI, 1981 [1852], 1981, 233). Recordemos que cuando se copia una moda política deja de ser una novedad y pasa a ser un injerto difícil de llevar adelante. Para Alberdi, si bien se puede empezar por

¹⁵ Parfraseando al Capítulo XII de *Bases*: “Falsa posición de las repúblicas hispanoamericanas. La monarquía no es el medio de salir de ella, sino la república posible antes de la república verdadera”.

redactar una constitución, lo que verdaderamente se necesita es

(...) suplantar nuestra actual familia argentina por otra igualmente argentina, pero más capaz de libertad, de riqueza y progreso (...) La América del Sur posee un ejército a este fin, y es el encanto que sus hermosas y amables mujeres recibieron en su origen mejorado por el cielo espléndido del Nuevo Mundo. Removed los impedimentos inmorales que hacen estéril el poder del bello sexo americano y tendréis realizado el camino de nuestra raza, sin la pérdida del idioma ni del tipo nacional primitivo. (ALBERDI, 1981 [1852], 1981, 233-234; destacado nuestro).

La mujer escrita por Alberdi es la bisagra entre el tipo criollo y el nuevo tipo 'americano' producto de la fusión de las 'hermosas y amables mujeres' del Nuevo Mundo; y la eliminación de la herencia colonial que hizo "estéril el poder del bello sexo americano". La nueva familia argentina tendrá en el ideario alberdiano, la potencia del hombre europeo con el resguardo de la tradición idiomática y el tipo físico (depositado en las mujeres). Pero mientras no estén dadas las condiciones para que "lo ideal" se realice, entonces se debe pensar en lo posible. Y lo posible el jurista lo encuentra, respecto a la figura de la mujer, en el siguiente párrafo:

En cuanto a la mujer, artífice modesto y poderoso, que desde su rincón hace las costumbres privadas y públicas, organiza la familia, prepara el ciudadano, echa las bases del Estado, su instrucción no debe ser brillante. No debe consistir en talentos de ornato y lujo exterior, como la música, el baile, la pintura, según ha sucedido hasta aquí. Necesitamos señoras y no artistas. La mujer debe brillar con el brillo del honor, de la dignidad, de la modestia de su vida. Sus destinos son serios; no ha venido al mundo para ornar el salón sino para hermohear la soledad fecunda del hogar. Darle apego a su casa, es salvarla; y para que la casa la atraiga, se debe hacer de ella un edén. (...) una mujer laboriosa no tiene tiempo de perderse ni el gusto de disiparse en vanas reuniones. Mientras la mujer viva en la calle y en medio de las provocaciones recogiendo aplausos, como actriz, en el salón rozándose como un diputado entre esa especie de público que se llama la sociedad, educará a sus hijos a su imagen, servirá a la República como Lola Montes, y será útil para sí misma

y para su marido como una Mesalina más o menos decente. (Alberdi, 1981 [1852], 1981, 79 -80; cursivas nuestras).

Hay que analizar detenidamente. En general, cuando se menciona este pasaje se lo suele recortar. Por ejemplo, BATTICUORE afirma que "Alberdi expresa en una suerte de fórmula drástica el destino de la instrucción femenina", y solamente cita "Queremos señoras y no artistas" (BATTICUORE, 2005: 49). Lo mismo sucede en el prólogo de María Rosa LOJO (2009: 16). Para LOJO, esta frase evidenciaría un pensamiento sexista en Alberdi.

Es de fundamental importancia retomar todo el párrafo ("hacerle justicia") y contextualizarlo según las ideas del autor. Esto porque aquí precisamente acontece el papel político que Alberdi le asignaría a la figura de la mujer y a la moda en el escenario fundacional de la nación por venir.

Cuando se refiere al tipo de instrucción de la mujer, agrega que esta "no debe ser brillante". (BATTICUORE, 2005, p. 36). Es preciso advertir y aclarar que "brillante" connota un rasgo negativo (como la brillantez de la luna cuya luz no es propia) porque refiere al mundo del ornamento y de la vida "superficial", es decir, al espacio público de su tiempo compuesta por una sociedad que Alberdi observa y desdeña.

Entonces "darle apego al hogar" es "protegerla" de la corrupción que pueda sufrir por culpa de la sociedad aún colonial. La mujer tiene un poder único que hay que preservar: hacer las costumbres privadas y públicas, echar las bases del Estado, ni más ni menos. Según el tucumano, es una tarea seria. Por ello contrapone dos figuras de "mujeres desviadas" o "mujeres intrusas": Lola Montes y Mesalina. El motivo de fondo o la causa pareciera ser el modo en que la sociedad corrompe y coloca en un lugar superficial a las mujeres.

¿Es hoy imaginable que, en la primera mitad del siglo XIX, un hombre o un grupo de hombres intelectuales,

ubicados en un espacio de visibilidad -como lo era la prensa gráfica-, denunciaran este tipo de "desvíos", corrupción del cuerpo y el hacer femenino? Los estudios contemporáneos no han dado cuenta del ejercicio de autorresponsabilidad que ha hecho esta generación respecto a la situación de las mujeres.

Por ende, la mujer escrita adoptó diferentes anatomías imaginarias (MATHIEU, 1991). En este punto surge la pregunta: estas figuras rastreadas en los escritos sobre moda, ¿nos permitirían comprender, a través de expresiones singulares las concepciones epocales?

La identidad del intelectual hispanoamericano puede ser expresada en una pregunta alberdiana: ¿cómo escribir con una lengua que no es la propia?, ¿cómo construir una cultura con elementos heredados de la colonización o del mundo europeo? Se le plantea así el gran tema de la 'dependencia' o de los distintos 'espejos' en los que contemplarse como constitutivo de la problemática latinoamericana, convertido en un tópico obsesivo, y por eso el concepto "moda" colabora tanto con sus ideas intelectuales. En otras palabras, se trata de la anomalía de una modernización sin sujetos modernos.

4 CONCLUSIONES

Soy hijo de español, y ya se sabe que todo hijo de español no debe hacer toda su vida sino lo que hizo su padre: no debe ser mas que una imitación, una copia, una tradición de su padre, es decir, siempre imitación, siempre copia, siempre rutina, como v. g. nuestra patria, de su madre patria. (...)

"Figarillo (Alberdi), "Mi nombre y mi plan" (continuación), en La Moda. Gacetín semanal de música, poesía, de literatura, de costumbres. (Nº 5 - Buenos Aires Diciembre 23 de 1837).

Lo que quisimos mostrar hasta aquí es, por un lado, la postura ambivalente que ciertos intelectuales adoptaron respecto al concepto moda; en segundo lugar, exponer que

al referirse a ella, indefectiblemente refieren a la diferencia de los sexos, al hombre y/o a la mujer, según el caso.

En tercer lugar, y a pesar de las influencias de la Europa no española, algunos intelectuales hispanoparlantes han diagnosticado un destino para su patria o nación a partir de nuevos modos de entender la moda.

En todo caso, anotamos la politización del concepto y su intrínseca relación con la historia del pensamiento y la literatura en ciertos hombres intelectuales del siglo XIX.

Tal como diagnosticó George Simmel en 1905 (uno de los autores que abordamos en el apartado segundo), la cuestión de la moda no es ser o no ser, sino que ella es simultáneamente ser y no ser, se sitúa siempre en aquel parteaguas entre el pasado y el futuro, proporcionando así, durante su apogeo, un sentimiento de presente tan intenso como su propia muerte.

El dualismo que pretendimos demostrar se hizo "carne y hueso": Honoré de Balzac, Baudelaire, Simmel, Benjamin; Sarmiento, Alberdi y la Generación del 37 del Río de la Plata han demostrado cómo han conquistado el concepto moda y su clara reminiscencia con la construcción socio-política de su tiempo. Sus obras, por cierto, construyen lo que podemos denominar "cultura material" en momentos de reflexionar sobre la modernidad.

Parafraseando el diagnóstico alberdiano de una modernidad sin sujetos modernos puede saldarse con un re-pensar el concepto moda en nuestras latitudes. Volver a reflexionar en un "ser latinoamericano" en momentos en el que el "no ser globalizante" se impone, es un desafío que merece un estudio ulterior.

REFERÊNCIAS

ALBERDI, Juan Bautista. **Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina**, Buenos Aires: Plus Ultra. 1981 [1852].

ALEMANY Y BOLUFER, José (Dir.). **Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Española**. Buenos Aires: Editorial Ramón Sopena. 1945.

ALTAMIRANO, Carlos. **Para un programa de historia intelectual y otros ensayos**. Buenos Aires: Siglo veintiuno. 2005.

ANSALDI, Waldo, Verónica GIORDANO. **La construcción del orden**, Tomo I. Buenos Aires: Ariel. 2012.

ARON, Raymond. **El opio de los intelectuales**. Buenos Aires: Ediciones siglo veinte. (1967) [1955].

BARD, Christine. **Historia política del pantalón**, Buenos Aires: Tusquets. 2012.

BATTICUORE, Graciela. **La mujer romántica: Lectoras autoras y escritores en la Argentina: 1830 -1870**. Buenos Aires: Edhasa. 2005.

BAUDELAIRE, Charles. **El pintor de la vida moderna**. Buenos Aires: Taurus. 2014 [1863].

BENJAMIN, Walter. "Moda". En **Libro de los pasajes**. Madrid: Akal. 2005.

BERNARDO DE QUIRÓS, Pilar. **Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires. 1829-1862**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2008

BORGES, Jorge Luis. "La intrusa", en **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé. 1974.

BOTANA, Natalio. **La tradición republicana**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1984.

DE BALZAC, Honoré. *Tratado de la vida elegante*, IbnKhalidun, 1830. Disponible en <https://libros-gratis.com/ebooks/tratado-de-la-vida-elegante-honore-de-balzac/>

DE TORRES, María Inés. **¿La nación tiene cara de mujer?: Mujeres y nación en el imaginario letrado del siglo XIX**. Montevideo: Arca. 1995.

GODOY DOMÍNGUEZ, Ma. Jesús. "El pintor de la vida moderna, de Charles Baudelaire". En **Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes**, N° 7, septiembre, p. 3-25. 2008.

GOLDGEL, Víctor. **Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX**, Buenos Aires: Siglo XXI. 2013.

GOLDWASER YANKELEVICH, Nathalie. "Amistad, locura y Utopía. Notas sobre la obra de Tomás Moro", en Forster, R., (comp.) **Utopía. Raíces y Voces de una tradición extraviada**, Buenos Aires: Altamira. P.39-58. 2008.

GOLDWASER YANKELEVICH, Nathalie. "Esteban Echeverría en París (1826-1830) ¿Una incógnita histórica?", en Vermeren P. y M. Muñoz (comps.), **Repensando el siglo XIX desde América Latina y Francia. Homenaje al filósofo Arturo A. Roig**, Buenos Aires: Colihue, p. 277-290, 2009.

GOLDWASER YANKELEVICH, Nathalie, **Figuras de la mujer en los proyectos nacionales. Literatura y política en el Río de la Plata y Nueva Granada (1835-1853)**, Tesis Doctoral (inérita) defendida en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de Paris 1 Panthéon Sorbonne, Buenos Aires – París, 2012.

HALLSTEAD, Susan. "Políticas vestimentarias sarmientinas: tempranos ensayos sobre la moda y el buen vestir nacional", en **Revista Iberoamericana**, 70(206), p. 53-69. 2004. Disponible en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu>

IGLESIA, Cristina y Liliana ZUCCOTTI. "El estilo democrático: último grito de la moda". En **Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer**, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – AIEM, pp. 64-73. 1997.

INICIADOR, EL. Reproducción facsimilar, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires: Guillermo Kraft. [15 de abril de 1838 a 1 de enero de 1839, Montevideo]. 1941.

LOJO, María Rosa. "Alberdi, el paradójico", en **El pensamiento de Juan Bautista Alberdi**. Buenos Aires: Ed. El Ateneo, pp. 9-22. 2009.

MATHIEU, Nicole-Claude. **L'anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe**. Paris : côté-femmes. 1991.

MODA, LA: Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia. [1837-1838], 1938.

MOLINA, Eugenia, "Civilizar la sociabilidad en los proyectos editoriales. Del grupo romántico al comienzo de su trayectoria (1837 - 1839)", en Batticuore, G., K. Gallo y J. Myers (comps.), **Resonancias Románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820 - 1890)**. Buenos Aires: Eudeba, pp. 151-166. 2005.

MORO, Tomás. **Utopía**. Madrid: Alianza Editorial. 2008 [1516]

ROMANO SUED, Susana. **Dilemas de la traducción. Políticas. Poéticas. Críticas**. México: UNAM. 2016.

ROOT, Regina. **Vestir la nación. Moda y política en la Argentina poscolonial.** Buenos Aires: Edhasa. 2014.

SAULQUIN, Susana. **La moda en la Argentina.** Buenos Aires: Emecé. 1990.

SAPIRO, Gisèle. **Los intelectuales: profesionalización, politización, internacionalización.** Villa María: EDUVIM. 2017.

SARMIENTO, Domingo F. **Discurso presentado para su recepción en el Instituto Histórico de Francia.** 1848. Recuperado de <http://www.proyectosarmiento.com.ar>.

SIMMEL, Georg, "Digresión sobre el adorno". En **Sociología. Estudios sobre las formas de socialización.** Buenos Aires: Espasa Calpe. Pp. 358-364. 1939 [1908].

SIMMEL, Georg, **Filosofía de la moda.** Madrid: Casimiro. 2014 [1905].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponible en <http://www.rae.es/>.

TRÉSOR DE LA LENGUE FRANCAISE INFORMATISÉ. Disponible en <http://atilf.atilf.fr/>

WEBER, Max. **Ensayos sobre Sociología de la Religión,** Tomo I, Taurus: Madrid. (1987) [1917-1919]

ZAMBRINI, Laura. "Prácticas del vestir y cambio social. La moda como discurso". En **Revista Questions,** Nro. 23. Buenos Aires: Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad de La Plata. 2009.



How did intellectuals conquer fashion? Nineteenth-century discourses

Nathalie Goldwaser Yankelevich

PhD, University of Buenos Aires - / nathalie.goldwaser@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8676-3409>

Send 07/06/2018 /Accept 04/07/2018.

How did intellectuals conquer fashion? Nineteenth-century discourses

ABSTRACT

In this paper, we hold that the idea of fashion and its rhetoric got a conceptual form similar to intellectual: both concepts swing among good and evil, the banal or not banal, among ideologization or politicization and the deideologization or the disappearance of its social, historical, political or cultural sense. Thus, we work about a dualism (intellectual-fashion) – that are linked with a question that will allow us to understand which role intellectuals have and which arguments they have when they observe the fashion. Moreover, we want to demonstrate that “the difference between the sexes” is linked permanently with the issue in question. Therefore, we want to explain how the concept “fashion” has been politicized during the “progress period”, modernization or modernity (19th Century and the beginnings of 20th Century) in Europe as much as in the Río de la Plata (current Republic of Argentina).

Palavras-chave: fashion; *intelligentsia*; 19th century.



Como os intelectuais conquistaram a moda? Discursos do século XIX

RESUMO

Neste artigo argumentamos que a noção de “moda” e sua retórica adquiriram uma forma conceitual semelhante à “intelectual”: ambos os conceitos oscilam entre o bem e o mal, o banal ou não banal, entre a ideologização ou politização e a desideologização ou o desaparecimento de seu sentido sócio-histórico, político ou cultural. Assim, trabalhamos sobre um dualismo (intelectuais - moda) – que, ligado a uma questão, nos permitirá compreender qual o papel desempenhado pelos intelectuais e quais argumentos possuem quando observam a moda.

Além disso, pretendemos demonstrar que “as diferenças entre os sexos” estão permanentemente vinculadas ao assunto em questão. Portanto, queremos expor como o conceito de “moda” foi politizado durante o período em que o “progresso”, modernização ou modernidade (século XIX e início do século XX) são pensados, tanto na Europa quanto no Rio da Prata (atual República da Argentina).

Keywords: Moda; *intelligentsia*; século XIX.

1. INTRODUCTION

As we know, our fashion is a modification of the European ones. But, it is an artistic modification carried out by intelligent men. According to this, we are going to present the most general and newest among the elegant.

"Modas porteñas", en La Moda. Gacetín semanal de música, poesía, de literatura, de costumbres. (Nº 1 - Buenos Aires November 18, 1837).

In this paper, we hold that the idea of fashion and its rhetoric got a conceptual form similar to intellectual: both concepts swing among good and evil, the banal or not banal among ideologization or politicization and the desideologization or the disappearance of its social, historical, political or cultural sense.

Thus, we work about a dualism (intellectual - fashion) that is linked with a question that will allow us to understand which role intellectuals have and which arguments they have when they observe the fashion, in a general sense that we are going to analyze later.

How useful were the literary registers about clothing, ornament, customs, usages and habits? Finally, rethinking that period of time, questioning us about the function (or demise) of fashion in our identification processes.

We extract this idea of "dualism" from the chapter "La vida como dualismo" from *Filosofía de la moda* [Philosophie der Mode] (1905) where Simmel warns us that every activity -even the most productive or the one that has exhausted all of its possibilities- has something that could not be revealed. The antagonistic elements are prevailed due to the mutual limitation. Therefore, appearances would allow us to suspect deeper forces, more contained tensions. (SIMMEL, 2014 [1905], pp. 31-32). From this perspective that we allow us to make the following thoughts.

On one side, the challenge of assemble the concept of "intellectual" or intelligentsia with the concepts of "fashion"

and on the other side, we want to demonstrate that “the difference between sexes” is linked permanently with the issue in question. Therefore, we want to explain how the concept “fashion” has been politicized during the “progress period”, modernization or modernity (19th Century and the beginnings of 20th Century) in Europe as much as in one colony of South America, the Río de la Plata (current Republic of Argentina). This proposal tries to confirm that in Hispanic America, the 19th century intellectual’s inquisitiveness for separating from colonialism was in a dilemma: they had to copy the tradition, fashion and usages from the rest of Europe (they did not want to be like Spain) and consequently they would lose the native characteristics or they had to accept the creole and mestizo world. In the worst case, they had to accept the native and savage one. This contradiction and tension were set up by some men from the “Argentine romantic youth” or “generation of the ’37”. This allows us to think in the other way around of some positions that only consider that Hispanic America was conquered by the innovation, the new or the European fashion.

According to Alberdi in “Carácter histórico del Derecho Constitucional Suramericano: su división esencial en dos períodos diferentes”.¹

All the constitutional law of America before Spain is incomplete and vicious, in terms of the means that must take it to its great destinies. (...) None of the constitutions of South America deserves to be taken as a model of imitation, for the reasons that I am now occupying myself. (...) All the constitutions of the last period are reminiscence, tradition, often textual reform of the constitutions given in the previous period. (ALBERDI, 1981 [1852], p. 69-70).

We can confirm that the subjects who are socially inserted in a lifestyle such as romanticism conquered their own personality in search of free expression. They wanted to

¹ Second chapter of *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina, derivados de la ley que preside al desarrollo de la civilización en la América del Sur*, which first version is in Valparaíso, may 1852. From now on, *Bases*.

be different from the general. "Only if we take into account the exaggerations in the romantic fashion and the necessity of emphasize the Hispanic again, it is possible to understand the fashion (...)" that rules the 1830's period. (SAULQUIN, 1990, p. 38-39).

A second example of the nineteenth century corpus, Esteban Echeverría, founding father of the intellectual elite of '37, thinker and poet, whose name is associated with the beginning of intellectual and literary Americanism in the Rio de la Plata formulates that: "We will ask for lights to European intelligence, but with certain conditions. (...) we will always have an eye fixed on the progress of nations, and another in the bowels of our society²" (ECHEVERRÍA, 1991 [1838]: 253-254).

2. THE ART OF COMPARING CONCEPTS INTELLIGENTSIA OR THE INTELLECTUAL?

The names of Fortoul, de Leroux, Bernager, Quinet, Massini, mean modern art and the progress of the world (Fashion and Justice).

"Literatura", en La Moda. Gacetín semanal de música, poesía, de literatura, de costumbres. (Nº 2 - Buenos Aires November 25, 1837).

The term intelligentsia was used for the first time in Russia in the nineteenth century: those who had gone through universities and received a culture, essentially of Western origin, were a small group outside the traditional agents. They were recruited among the "second sons of the aristocratic families", the children of the petite bourgeoisie, or even of well-to-do peasants. Separated from the old society, they felt united by the knowledge acquired and by the attitude they adopted regarding the established order. The scientific spirit and the liberal ideas also contributed to

² Extracted text from "Palabras Simbólicas. XII Fusión de todas las doctrinas progresivas en un centro unitario", en *Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

lean towards the revolution. The intelligentsia felt isolated, hostile to the national heritage and cornered in violence. (ARON, 1967 [1955], p. 205)³. In this sense, we understand that -in the beginning- the use of the nickname [mote] "intelligentsia" was pejorative.

In the *Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Española*, published under the direction of José ALEMANY y BOLUFER in 1945, the word intelligentsia does not appear, but we can find "intellectual": "adj. Pertaining to understanding // Spiritual or without body // Dedicated to the cultivation of science and letters". The same definition appears on the website of the Real Academia Española in 2018, and it clarifies that it derives from the Latin *intellectuālis*⁴. Nothing is said about its origin or political role.

On the contrary, in the *Trésor de la Langue Française informatisé* [Treasury of the French Computerized Language], appears the entry "Intelligentsia, intelligentsia", as a feminine noun. There, it is also historically associated with the 19th century of Czarist Russia. It was conceived as the intellectual vanguard that militated for political-social reforms. In brief, this term of Russian origin has in its history -and in its definition- greater politicization than the Hispanic term "intellectuals". That is why we will use indistinctly one and the other, precisely to give the political aspect to the role of the intellectual.

We add about intelligentsia, that it can include poets, essayists, academics, writers, politicians, artists, scientists, professors, self-taught or journalists. We prefer to link this figure to the analysis and realization of a diagnosis. The intellectual translates, he is a bridge (or should be) between civil society, citizenship, the State and acquired knowledge, scientific or not. ROMANO SUED (2016) points out that the

³ Cfr. also with BAÑA, 2014, "Apogeo y declive de la intelligentsia rusa. Entre el trabajo intelectual y el deber moral", en <http://nuso.org>, September – October. Free access [viewed in april 2018].

⁴ Cfr. <http://dle.rae.es/?id=Lqb2TD7> [viewed in April 2018].

intellectual's arduous task consists of writing and rethinking meanings, events and objects within larger movements and systems, since there is a link of multiple relationships between "worlds texts" and languages that reveal one and again in a tense and contradictory way.

The intellectual preaches because he understands and explains, always under his subjectivity, his political and ideological positioning, his beliefs and his perspectives. However, it is not frequent today to link the intelligentsia with issues of fashion or political fashions. Except for few exceptions, we can't find associations neither in public life nor in contemporary private life.

But in the nineteenth century, there were several personalities -who considered themselves as intellectuals- explicitly linked to fashion topics, not only in Europe but also in South America, particularly in the Río de la Plata.

Finally, we are aware of the divergences in the processes and historical contexts of each territory where the intellectuals write. (Europe and Hispanic America).

We support, for the first case, what Gisèle SAPIRO (2017) summarizes in "El espacio intelectual en Europa entre los siglos XIX y XX": The process of formation of nation-states contributed to the disintegration of the European literate community, which only spoke one language, Latin. With the vernacular languages, the birth of the book market and the expansion of the reading public to social groups, not necessarily trained in the classical humanities -women, urban middle classes, and then the working class-, fragmentation was a fact. If the French was -until the eighteenth century- the language of culture of the European courts; the German Kultur imposed itself with its austere rigor against the superficial charm of French civilization, initiating the process of nationalization of literate culture. The translation became the main mode of transnational circulation of texts.

All this led to the development and differentiation of the intellectual professions that took variable forms according to the political and administrative structures of the different countries and the competitive relationships among themselves.

Because of the central role given to culture, the construction of national identities depended on the producers of collective representations that were the intellectuals. Literate men, publicists and thinkers of the social world, proclaimers of a radiant future or nostalgic for a lost past, assumed the role of prophets of the modern world. This national construction was developed within the framework of an increasingly intense international competition that had Europe as its center, and it became a model that circulated from one country to another through a mimetic process. (SAPIRO, 2017, p 26, our italics).

For the Hispanic American case, we understand that in front of "the dissolution of the colonial order and the construction of the first independent order" there were various factors that go from the insurrection to the permanence of loyalties. We isolate certain scenes that occurred in the past, however we are interested in the one where collapses the legitimacy of the viceroyalty. When this happens, the competition for the status of creole insurgent elites -for not having access to public functions-, becomes a competition for holding public power, specifically in the case of the Río de la Plata.

Latin America is seen as the historical "family" and it is seen as a synonym of the adversities from which it seeks to escape to enter the path of civilization.

The general observance of Claudio Lomnitz applies entirely to Argentina: 'In Latin America, the identity problem arises as part of the national obsession to explain and remedy the backwardness, given by the failure of the independence and national sovereignty as a civilizing mechanism'. (ALTAMIRANO, 2005, p. 106-107).

For Altamirano, the option adopted by "the minority" was to transform the national physiognomy. In addition to this,

they tried to redefine relations with the rest of South America. This situation implies that being geographically in Latin America would not always mean for Argentines to identify themselves as Latin Americans.

To complete this "scenic silhouette" where the "sons of the Independence Revolution" wrote their texts, we should point out that:

The community notion of nation is problematic in the Río de la Plata and throughout America because the actors of the uprising were Creole, and the basis of their identity consisted precisely in their belonging to the metropolitan culture (...). The problem in the Rio de la Plata lies precisely in the fact that the founding pact of the political community fails to take shape, before the drafting of the Constitution of the Argentine Confederation in 1853 which proclaims the national union. (BERNARLDO de QUIROS, 2008 p. 31).

However, it does not stop "pretexting the nation". It was invoked during meetings of intellectuals in literary societies. It was a nation that not only evoked a denunciation of a "horde" that came to replace people; but also one that should civilize barbarism.

2.1 From Fashion

Sometimes fashion resembles these flirtatious young girls who, after having exhausted the novelties of taste, start to imitate the old ladies, for a refinement of coquetry. The middle age is the old age that undermines the fashion of the day.

"Ultimas modas francesas", in La Moda. Gacetín semanal de música, poesía, de literatura, de costumbres. (Nº 1 – Buenos Aires Noviembre 18 de 1837).

To define "fashion" we must consider that, as an inherent notion of material culture and associated categories such as clothing, ornaments, customs, traditions and habits (the latter three are the alter ego of "fashion"), fashion has aroused a growing interest in different disciplinary fields. It

is due, in part, to the fact that fashion imposes conditions not only of universalization, but also of particularization (BENJAMIN, 2016, p. 93 et seq.) Its tyranny includes the imperative that the fashion should not be adopted automatically, that is, not to be copied. It is worth highlighting, within the unfinished and enigmatic work of Walter BENJAMIN, *Libro de los Pasajes* [Passagen-Werk], in "Apuntes y Materiales. B [Moda] ", written between 1927 and the year of his death (1940)⁵, some definitions, like these, which will be useful for us to understand the material history of the 19th European century.

By fashion we will understand not only the effects of clothing, but also a practice linked to the incorporation of the novelty, new trends in politics, legal/legislative, literary, economic, social, artistic and cultural.

Customs are linked to a routine repetition of an eternal conservative imitation. Fashion is also an imitation, but it is unexpected. It is linked with the past, with the present and with the future. This imitation is fundamental -writed SIMMEL (2014 [1905], p.34 and 35)- not only for the individual and for the scientist but also for fashion. In the individual, it engenders in the practical order the same peculiar tranquility enjoyed by scientists when we have subsumed a phenomenon under a generic concept; fashion, as a constant phenomenon in the history of our species, its vital conditions are circumscribed to an imitation of a given model, and thus satisfies the need to rely on society, leads to the individual. But, unlike customs and habits, fashion has two radical functions: uniting and differentiating, and this implies leaving out a circle that cannot follow it. It is the

⁵ I acknowledge the contribution of Dr. Francisco Naishtat for this extract: "it belongs to the composition of *Passagen-Werk*. However, this book was not published posthumously until 1982, as volume V of the complete works (*Gesammelte Schriften*), edited by Tiedemann and Schweppenhäuser, under the supervision of Adorno and Scholem". About the writing accuracy of this fragment is precisely uncertain or almost impossible to know. "What we can say is that Benjamin worked on the manuscript and on the research of *Libro de los Pasajes* between 1927 and 1940, that is, for thirteen years. That fashion fragment was written during that period. I could not tell you much more, if not for the topics, figures, names would give the impression that it corresponds to the second phase of the research of the *Pasajes*, which began when Benjamin was definitively exiled in Paris, from the northern spring of 1933, immediately after Hitler's rise in Germany" (email received in May 2018).

"hermetic occlusion" of fashion. (SIMMEL, 2014 [1905], p.37 and p.52).

The role of fashion, then, occurs in a combination between what is left and taken from the past, the demands of the present and its unfailing future transformation: In a diachronic way, the modernus concept, whose étimo modus, is related to fashion because of its derivation from the temporary adverb 'mode' that carries the implicit idea of novelty. There is a right of recognition of every age, generation or culture, to affirm certain degree of progress linked to the antiquus. (GODOY DOMÍNGUEZ, 2008). For Baudelaire, as we will see, it was the transitory, the fleeting, and the contingent. (BAUDELAIRE, 2013 [1863]).

In its synchronic appearance, it also reveals the conditions of the sexes in their different spheres because the attributes of dressing, elegance and good taste are related to the social and political process that installed the idea of civilization in the modern West⁶.

To give an example of the diachronic and synchronic simultaneously, the idea of the nation -a modern form of collective identity that assumes limits and determinations- is not self-explanatory, but it must look for its conditions of emergence and durability. We consider that the configurations of the relations between the sexes would explain an aspect of that history. These can be seen through the historical documents of intellectuals that allude to fashion.

That is the reason we question ourselves: how have sexual differences been seen, as an indeterminate phenomenon, and what role did fashion fulfill in those configurations? Why and what motivated the intellectual and political elite to mention fashion and the sexes in their union or in their differentiation between men and women?

⁶ Cfr. Goldgel, 2013, p. 111 et seq.; Zambrini, 2009; Simmel, 2014 [1905], p. 32.
ModaPalavra, Florianópolis, V. 12, N. 23, p. 183-216, jan./mar. 2019

Here [It refers to the second half of the 19th century] fashion has inaugurated the place of dialectical exchange between women and merchandise -between pleasure and the corpse- (...) Thus fashion was always the parody of the multiform corpse, provocation of death through women, bitter dialogue in whispers, between strident and learned laughter, with decomposition. That is fashion. That is why it changes so quickly (...) and it is another one again when death tries to hit it. (BENJAMIN, 2016, p.92 [B 1, 4])

The world of the 19th century began to modernize, there was a disenchantment or "demagification" of the images of the world (sic Max WEBER, 1917-1919) and each sphere of value had its position with the fashion:

a) Legal sphere, for example, through the sumptuary laws formally prevented that people, who did not belong to the aristocracy, could emulate a better social belonging through clothing. The most significant period of normativity was in the late Middle Ages and early Modern Times. (ZAMBRINI, 2009).

b) Religious sphere because it condemned the use of certain types of garments for women and men. They feared the confusion between the sexes. One of the greatest fears was transvestism, a figure opposed to the family.

c) Erotic sphere because fashion was, for example, a means by which a woman could highlight her figure and show a man her most seductive image, the most intimate promise of her figure (BENJAMIN, 2016, p. 92 [B 1, 8]).

d) Economic sphere. It was associated with the flourishing of fashion and fashion press (through the production and sale of certain clothing and ornaments that, according to the customs of each era, could be different or equal).

e) And with this also would appear, in the politics sphere, the materialization of the notion of "freedom" in clothing, as a philosophical and political emerging, for example, of republicanism and liberalism (the Phrygian cap, to put an example of clothing) (BARD, 2012).

Then, in order to construct a more exhaustive history of material culture, research should be based on archives if it is to make a more complete reconstruction of the history of culture, politics and identity. In that sense, the concept of fashion is a catalyst that would anticipate political, social and cultural reactions. "The most keenest interest of fashion lies with the philosopher [the intellectual] in his extraordinary anticipations" (BENJAMIN, 2016, p.93).

It was attempted to trivialize and remove the content or reduce an aspect: one of the applied sciences (particularly textile design and clothing). But fashion offers unsuspected twists, because it is a tool that enhances differences, exacerbates contrasts increasing both biological and natural and ideological divergences, and it offers a way of behaving according to the existing order (BARD, 2012, p.14).

In other cases, it was a mean to make proclamations in pursuit of equality, freedom or to denounce violence and chaos.

3. ARTICULATIONS I: EUROPEAN INTELLECTUALS AND THE MENTION OF FASHION

Among us, fashion participates in the indecision that affects all our social things. We do not have dominant fashions, as we do not have ideas, or dominant customs. Meanwhile, it is necessary to walk towards homogeneity.

"Modas de Señoras", in La Moda. Gacetín semanal de música, poesía, de literatura, de costumbres. (Nº 3 Buenos Aires - December 2nd, 1837).

Since the sixteenth century, both in Italy and in France, new ways of dressing have been discovered through the character "Pantaleon" in the commedia dell'arte. This character represents a rich and miserly old man who wears a specific suit - long underpants that later becomes the pant garment [in latin pantalón] (BARD, 2012, p.11).

In England, on their side, will appear the work Utopia from Thomas More in 1516. It was a parable or allegory in

which life and English customs were criticized⁷. For this, he will use the clothing and ornament to reproach that society:

With more arrogance than prudence they determined to present themselves [the English Ambassadors to the island of Utopia] and to wound the eyes of the miserable Utopians with the splendor of their clothing (...) they all dressed the most diverse colors, mostly silk (MORO, 2008 [1516], p.40).

In turn, it is time to make a proclamation for a new society based on equality. This can be found in the Utopia Island principle. Moro writes, "Everyone has to wear the dress in a same color, a color of his/her own." (MORO, 2008 [1516], p.40).

However, in this section we will work on a small cut of European authors who have already witnessed the revolutionary transformations of the continent. Therefore, they are participants in a new public space in which the modernization process takes place. We can mention Honoré de Balzac (who in 1830 published the *Tratado de la vida elegante* [*Traité de la vie élégante*]). It was for the first time published in the weekly magazine *La Mode* that was created in 1829 and directed by Émile de Girardin, one of the pioneers of modern French journalism); Charles Baudelaire's in *El pintor de la vida moderna. I. Lo bello, la moda y la felicidad* [*Le peintre de la vie modern. I. Beauté, mode et bonheur*], published in 1863 in the French newspaper *Le Figaro*. Then, as we anticipated an author of the late nineteenth and early twentieth centuries, George Simmel with his texts originally in German, 1905's *Filosofía de la moda* [*Philosophie der Mode*] and "Digresión sobre el adorno" (1908).

According to Balzac, an intellectual exponent who knew how to recover in his writings and aphorisms, in an ironic and sarcastic way, the role of fashion, throws a definition entirely related to the idea of nation. There he revealed a

⁷ Cfr. Goldwaser Yankelevich, 2008.

typical "social life pathology" in European modernity. He interrogated about habits and customs that make the distinction between persons who become rich in detriment of the citizenship [pueblo]. Fashion was described as what degrades or dies by becoming common but that exists and stipulates new fashions thanks to opinion's strength. The man who dresses fashionable is not only a modern man, he depends on another one that cannot bear it, the worker. He writes openly: fashion only emerges in a poor citizenship [pueblo de pobres] and in a nation of people who produce and people who consume. (BALZAC, 2013 [1830], p.11). Benjamin will bring his own to say that: "Balzac's slogan is extremely appropriate to explain (...) that this era does not want to know anything about death, that fashion also makes fun of it" (BENJAMIN, 2016: 95).

Charles Baudelaire is based on Balzac when he writes *El pintor de la vida moderna...* will unfold the elements that allow figuring out the customs, the moral and the aesthetics of a period which implies the eternal and the relative. While the eternal is discarded for not allowing a clear and determined identification of a historical time; the relative, which implies fashion, morals and passion, allows us to understand that context.

In section IV "Modernity" ["La modernidad"], he affirms that:

Undoubtedly, as I have portrayed it, this man [he refers to the dandy or the soul of the author or the artist, although the latter is the one whom least shapes him as a denomination], this solitary men with an active imagination, always on the march for the great desert of men, has a higher goal (...) different from the fleeting pleasure of the circumstance. He seeks what I will be allowed to call modernity (...). In its case, it is a question of rescuing from history what fashion contains of poetry, of extracting from the eternal from the transitory. (sic, BAUDELAIRE, 2014 [1863], p. 21; italics in the original).

It will refer to modern art, in particular to the paintings that dress their characters with old costumes, which appeal

to fashions and ornaments of the Renaissance, and discredit them because the painters of his own actuality (19th century) insist on covering topics with "daubs of the Middle Ages, the Renaissance or the East", instead of being able "to choose topics that are general and adaptable to all periods of time". It is a proclaim in favor of modernization and of the incorporation of the novelty into the ancient.

Finishing this condensed journey around certain European intellectuals who have referred about fashion, we will revisit George Simmel who will write a philosophy of fashion just at the beginning of the 20th century. From the components of fashion, he observed the unstable (modifiable) forms of power and money relationships between individuals and institutions. It is not the "society object", but the "effects exchange". These can be lasting as those crystallized in constitutions, churches and nations; or temporary, such as fashions, uses and customs. In *Digresión sobre el adorno*, he explains that as the superfluous increases, the freedom and independence of our being increase too. The superfluous does not impose any limitation law, any structure. (SIMMEL, 1939, [1908], p.360).

This is articulated with some aphorisms of Honoré de Balzac: "The man accustomed to work cannot understand the elegant life". (BALZAC, 2013 [1830], p.11). This is because the exceptional is the one who has idleness for work. So he is "elegant and carelessly at the same time. He decides for his free will whether to wear the lab coat or the tailcoat worn by the fashionable man, he is not subjugated to laws, he imposes them". (BALZAC, 2013 [1830], p.11). This is a *sine qua non* condition of being modern.

As Simmel says in 1905 (in *Filosofía de la moda*): fashion implies a social, specific, regular and non-accumulative change (It is different from Sciences) that unfolds in multiple spheres of social life. In the West, fashion will be a phenomenon capable of altering traditional patterns. It is the communication of identity signals through attire; therefore,

at the origin of fashion, we can find the dynamics of distinction and imitation.

At the same time, it enables the individual to reconcile him with the collective by allowing him to settle his personal tastes in a specific collective framework. It is a copy or imitation, which "it is nothing more than what seems to be at the moment" to give identity signs versus originality and differentiation, as is the case with dress or adornment that are somewhat above contingency and the person (SIMMEL, 1939, [1908], p.362).

As a corollary to his attempt to interrelate fashion-intellectuals, Simmel acclaims: the empire of fashion is more intolerable in those orders where they should only be worth substantial criteria. Religiosities, scientific interests, even socialism and individualism, have been a matter of fashion. "But the unique reasons that should influence the adoption of these vital positions are in absolute contradiction with the perfect insubstantiality that governs the process of fashion" (SIMMEL, 2014 [1905], p. 39-40).

4. ARTICULATIONS II: RÍO DE LA PLATA INTELLECTUALS AND THEIR FASHIONS

I only deal with frivolities, things that nobody takes into account, such as fashions, styles, uses, once again ideas, letters, customs (...).

"Figarillo" (Alberdi), in "Mi nombre y mi plan", La Moda. Gacetín semanal de música, poesía, de literatura, de costumbres. (Nº 4 - Buenos Aires December 9th 1837)

For a matter of space economy, we will make a special emphasis on the Rio de la Plata, especially in La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres (it contains twenty-three published issues from 1837 to 1838. Hereafter we mention it as La Moda). It was founded in the porteña city of Buenos Aires, mainly by Juan Bautista Alberdi.

It is assumed that this publication could have its source of inspiration in the eponymous weekly magazine, mentioned above in the case of Balzac. Although there is no empirical material evidence that affirm that La Moda could be possible copy or imitation of the French La Mode, we believe that it was Esteban Echeverría -who was in France between 1826 and 1830⁸ -, who incited and introduced Alberdi in the reading of that publications. The majority of the articles of the La Moda are written by pseudonymous or they are anonymous⁹ . With the closure of this Argentina gazette due to the censorship of Rosas's regime, many of them exile in Montevideo, and they continued writing about similar issues and topics -and even repeating notes- but in a newspaper called El Iniciador¹⁰ , published in the Oriental Band between 1838 and 1839.

In both publications, the editors sought to influence and act in the public sphere, offering a material that modified the social dynamics and the reading routine of the small public of the "good porteña society" ["buena sociedad porteña"]. (IGLESIA, ZUCCOTTI, 1997, p.64).

In times of the Salón Literario and, mainly in the year 1837, there was a relative political stability that allowed Alberdi to think, for example, on the possibility of designing a state as a liberal and democratic republic. From that perspective, the "generation of the '37" believed that the political emancipation, waged during the independence wars, had not been accompanied by a cultural and also emancipatory movement (IGLESIA, ZUCCOTTI, 1997, p.65).

⁸ Cfr. Goldwaser Yankelevich, 2009.

⁹ Among its editors included Juan María Gutiérrez, Jacinto and Demetrio Peña, Vicente López and Carlos Tejedor, but the main writer was Alberdi. He signed as "Figarillo", a pseudonym that is due to his admiration for one of the most important critics of Spain, Mariano José de Larra, whose pseudonym was "Fígaro". (Lojo, 2009: 13). According to the research of José A. Oria (1938), and thanks to his comparative analysis, we can assume with great precision to whom each one belongs. It is known that, in addition to "Figarillo" (Alberdi himself reveals it in La Moda); the initial "E" refers to Demetrio Peña; "X" and "El regañón" to Vicente F. López; the three asterisks (***) to Jacinto Peña; "Uno del Pueblo" and "Un abogado" to José Barros.

¹⁰ According to María Inés de Torres (1995), on the neighboring shore of actual Uruguay, "the generation of *El Iniciador*", constituted a group involved in the struggle against the despotism in the old continent but projected in the Río de la Plata.

The Spanish monarchical sign of the colonial customs continued it and seemed to remain in the different Rosas's governments. So La Moda came to fill a space to reform or break with ancient customs and habits, in a city occupied by commercial and political innovations.

However, this Generation unfolded, during the rosista's regime, in a state of "proscription". Since it was a regime based on confrontation, censorship of thought, persecution and the imposition of customs (BOTANA, 1997), many of the discourses of the "disappointed generation of '37" were cryptic when they try to escape from the rules of censorship. This is because the dispute in the Rio de la Plata lasted for dozens of years around a key issue: the opposition between the federal currents (with serious nuances between them, but they were unified by an ornament called "divisa punzó" that claimed "Die to Unitarians Savages", "live the Holy Federation") and the unitarians.

We observe that, in the Hispanic American literary and intellectual field, this topic about fashion appears in classic works of consecrated authors: Sarmiento, in his diary of *Viajes por Europa, África y América* of 1845; Bilbao with its "*Sociabilidad chilena*" and Bello in the poem "*La Moda*" (both published in the mid-nineteenth century in Santiago de Chile); Nieto Gil, in his novels *Rosina* (1842) or *Ingermina* (1844), author of the current Colombia, among others. In some cases, they had a marked influence of European thought. In others talking distance from it.

"With the liberal experiments of the early 19th century, the Hispano-American elites were forced to redefine their links with the Spanish tradition. They had to act on the basis of new political realities" (GOLDGEL, 2013, p. 16, our italics). In this way, customs and tradition did not go together. Customs became an arena of struggle and

transformation¹¹. The new as an imitation of something already existing in another place, but with no previous experience, had its material space in fashion getting confused with the concept of "progress". And in this scene, the newspaper as the ideal platform to reflect cultural transformations.

We interrogate ourselves how to read "the history in flesh and blood" from different novelties introduced in Hispanic America through literary as legal-political writings. What developments and effects did they produce in our political societies? Finally, how the intellectuals of the Rio de la Plata would have thought about the "modern being" in times of national identity construction, particularly those who have dedicated themselves to write in *La Moda*, such is the case of the "father" of the future national Constitution, Juan Bautista Alberdi?

In the Constitution of the Argentine Confederation that is promulgated in 1853, of course, it is "explicit" the exclusion of women as a subject of political rights. However, in the writings of the men of the mid-nineteenth century who were considered to be developers of the Argentine nation, traces of the transition from the object woman (of the other) to subject of rights appear.

The woman was not always written 'negatively', but she has been included in a "field of forces" [campo de fuerzas] where the senses were disputed with each other. This is why we say that, in the writings about fashion, contradictory figurations of women appear, written by nineteenth-century men worried about getting out of Spanish domination, without thereby entering into an autochthonous savagery.

According to Goldgel, the process of political emancipation of the Río de la Plata is associated with the emergence of a new media (the newspaper), the

¹¹ "During the first half of the 19th century, novelty played a central role in the efforts to justify the political legitimacy of Hispanic American nations as well as the reformulation of the link that subjects established with time and history". (GOLDGEL, 2013, p. 24).

consolidation of a social device that operates a constant renewal of objects and practices (fashion) and the continuity between two discursive formations of the period (the Enlightenment and Romanticism). He affirms that these three elements were legitimized on the support of the novelty, being "the new" the object of permanent thoughts at the time of the rising republican era.

In the literary-journalistic production of nineteenth-century Argentina, the allusion to foreign fashions (mainly European) as part of the national project can be seen as an alternative form of nationalist propaganda (HALLSTEAD, 2004, p.54). Something similar holds Regina ROOT (2014) to affirm that fashion occupied a battlefield of signifiers. Particularly it allowed young patriots to distance themselves from the relics of Spanish colonialism.

One of the hypotheses that we have investigated¹² holds that when attention is placed on political romanticism, the role of the written woman is forgotten, and when the function of the woman is remembered, the political context of that speech is disregarded.

If they insisted in women's clothing that was because woman had to play a cardinal role as a reproducer of democratic customs within the family, but "the equality of rights did not refer to her but also to the adult male sector" (MOLINA, 2005, p. 160). We believe that this invocation problematizes the notion of (politic) equality and that this conflict is seen precisely through the role played by fashion in these discourses.

That insistence can be corroborated in the two most prominent publications: *La Moda* and the biweekly newspaper *El Iniciador*, which talk about these topics.

If fashion and woman figure, were so relevant for some of the members of '37, why some historiographical studies - classical or contemporary- have suppressed their analysis.

¹² Widely developed in GOLDWASER YANKELEVICH, 2012.

Why are they neglected, while the figure of the foreigner, the immigrant, the gaucho, the indian, the frontier, the desert, the barbarism, the hero, the caudillo are analytical tools to understand a political proposal of the time and circumscribe the concept of nation? What is behind this omission? Is there a methodological decision to put them aside or is it a division of fields between "feminist theories", "sociology of fashion" and "political history"?

It is believed that this suppression is due to the fact that in the imaginary division of study fields, everything relates to the subject "woman" (both as a subject or as an object of discourse) must -indeed- be addressed by the feminist theory and the commonly currents of thoughts entrusted to the "gender" (feminine) or of everyday life. The explicit fact of the exclusion of women in the field of politics does not allow us to see that, in any case, their figure contributed anyway to the construction of the concepts in question. Many times, historians downplay this figure, not always explicitly or intentionally.

Therefore, a careful look at the texts has allowed us to isolate four central positions, which are types of women appearance in the writings of the men who founded the nation.

These positions or figures will contribute to a reading of nineteenth-century sources, that will allow us to interpret them and even systematize the contemporary studies that have been dedicated to that century. In addition, they reduce the ways of her appearance in the writing of men who thought about the idea of fashion, the nation and its political constitution. These are:

- 1) The figure of the woman as an object of (the) Illustration. That is to say, those parentheses indicate that, either this figure appears as a favorite recipient, ideal of an audience that must be enlightened and attend to romantic men's discursive productions, or as an "object woman" that would exemplify an ideal. This ideal corresponds to a

receiver who listens, reads but does not decide or criticizes, a "mannequin". She is the primordial component of the social order, useful for complying with the doctrinal policy of the time. After all, she opens a discursive passage to the legitimacy of a State which must control the chaos of civil society where barbarism still exists.

For example: in *La Moda*, when its editors wonder about who should deal with the mission and the social status of women, the answer is that it depends on the new "intelligent and avid knowledge" generation since that is dealing with the becoming of a nation. (*La Moda* N° 19, 3/24/1838, p. 6).

2) The one that refers to her as a pretext (or excuse), discursive tool (weapon) to appeal to issues of another tenor, especially in times of censorship of freedom of expression. Many times, both the woman and the concept of fashion worked as a pretext, but also as a potency, within the discourse, to advocate or encourage a change, not only in culture, but also in politics. Following the previous example, in the same magazine-gazette, to criticize the people -currently sovereign-, they refer to "the women", as "anonymous entities", without individuality, therefore, without a real responsibility: Women "everything they can and they know, because they are many: in the crowd we can find omnipotence and infallibility. The crowd is the ignorance: ignorance is their title of sovereignty." (sic, *La Moda*, N° 18, 3/17/1838, p. 5).

3) The intruder [*La intrusa*]¹³, an obstacle to progress. A figure would break with fraternity and harmony between the equals, for example, men. The intruder is embodied by the woman figure. This often happens to manifest the strangeness generated by the 'old', which does not fit into the doctrine or plan that is projected. Such is the case of the limeña figure of "la tapada" in Sarmiento's travel stories. He notes due to a suit that the Spaniards adopted from the

¹³ Third position inspired by the homonymous story by Jorge Luis Borges (1974), included in *El informe de Brodie*.

Arabs for religious spirit, when women do not dress in an European way, single or married -clarifies the author-, they wear a veil, cover their head and face with the mantle. When they wear this they "leave barely a naughty and mocking eye uncovered, and from that moment all social ties are loosened for them, if they are not unleashed at all" by "being free as the birds of the sky". (SARMIENTO, 1848, p.9)

4) Finally, the nineteenth-century text analysis women as "active subject", what emerges is a figure of a frontier, hinge that would illuminate the passage of an ancient era (the colony) to a modern one (the nation-state or the foundation of the Republic). A figure that forces to project a mediate future, different from the current one. No longer as a pretext, no longer as an object, but as a moment of awareness that perceives political and cultural change. It is a clarification about the contemporary situation. This figure (in relation to the other three) implies comparison, just as it happens with fashion: it appeals to a before and an after, and it can only be mentioned by those who possess a progressive thought of the history of a people, of a country or of the nation. In short, a figure that refers to the subjectivity of the transition.

The Editors of *La Moda* had clear three characterizations (without hierarchies in his mention) about the feminine condition:

1º) The woman who was dependent of frivolity, coquetry, ornament and marriage.

2º) The one who was absolutely free and out of control, "the woman" (from the street) as opposed to "The Lady and the lady";

3º) The victim of a society (or half of it).

According to Alberdi, the resolution would be a family that contains her as long as it does not take away her freedom of action in the public world. At the same time, the pressure of society should lead her to understand that it

depends on her to protect her autonomy, taking in account, all at once, the needs of her nation.

Who is responsible? Whose fault it is? The editors do not hesitate to affirm: "the man puts the last stamp to the defects of her education, making her vain, flirtatious, and false". Women is prepared "for the happiness of the father, the husband, the son", and that only offers illusions that disappear like dreams or fashion. Here, the woman is a victim, but since it's a condition, she is of course, temporary, transient. They write, "Her main condition is to please, luxury dazzles her, a boudoir absorbs her precious hours, (...) quickly browses an insignificant novel". (sic, *La Moda*, N° 19, 3/24/1838, p. 6).

So, as recorded here, the change in customs -which must begin by supplanting one type of Argentinean family for another, as Alberdi and The Editors write- depends on women. On what did her condition depend? We can find some answers in two articles in *La Moda*, although they should be read as one. Both were written under the subtitle "Al Bello Sexo". One appeared in N° 5 and the other (which is supposed to be a clarification of this one), four numbers later. We allow ourselves to quote the first one almost in all its extension for the revealing message and the advanced state of its thinking:

When all humanity progresses, when the early and ardent Argentine youth receives with an electric celerity, the ideas, the progress of the century, will women remain stationary? The sweet companion of man, that soul with which his is to be united in an eternal bond of happiness, will she always continue to be so distant, so inferior to him? The answer is no: women is destined to arrive in this century of leveling to her true social condition. The task is great and noble, and what is more, her best success depends on the woman herself. Hurry then, the beautiful Argentine sex to unleash of frivolity, to break out with the worries of an old and vicious education, abandon mental idleness (...).

(...) Stop considering the knowledge something unrelated to her-instruction is the true path of virtue,

(...) Otherwise she will never stop being more than a luxury item, a domestic administrator, a momentary companion of entertainment and of pleasure to the senses; degrading role (...) (La Moda, Nº 5, 16/12/1837, p. 3, ours italics).

In this first long paragraph, the author presents the figure of women as a subject capable of liberating herself. She is a figure of transformation; she must modify her condition that makes her occupy a superficial place. In addition, there is a possible answer: there was an old and vicious education. Therefore, we locate here the frontier-figure in which the author sees the need for a change, a progress understood in terms of modernization, compared to the old-fashioned - which in this case is the education received in that time.

This figure is a case - example. At the same time that it challenges the figure of women, it appeals to all society.

The self-awareness of the Editors about the women's situation is significant. It's Alberdi himself who is behind all this:

The work *Bases...* (see footnote 1) is subsequent to *La Moda*. From the reading of *Bases...* it could be affirmed that, for Alberdi, *women* should be excluded from politics. However, the articulation of the reading of *Bases - La Moda* illuminates an *interstitial posture* between the "true and possible" *woman*¹⁴. He sees as utopian the possibility that the constitutions of Hispanic America can make the representative republic. This is so because they intend to copy "the philosophical essays that the France of 1789 could not perform" (ALBERDI, 1981 [1852], 1981, p. 233). Let us remember that, when a political fashion is copied it ceases to be a novelty and it becomes a difficult graft to carry on. For Alberdi, although one can begin to write a constitution, what is really *necessary* is,

(...) to replace our current Argentine family for another equally Argentine, but more capable of freedom, wealth and progress (...) South America has an army for this purpose, and it is the charm that their beautiful and kind women received in their origin which is improved by the splendid sky of the New World. Removing the

¹⁴ Paraphrasing Chapter XII of *Bases...*: "False position of the Hispanic American republics. The monarchy is not the means to get out of it, but the possible republic before the true republic".

immoral impediments that make sterile the power of the beautiful American sex and you will have made the track of our race, without the loss of the language or the primitive national type. (ALBERDI, 1981 [1852], 1981, 233-234, our italics).

The woman, described by Alberdi, is the hinge between the Creole type and the new 'American' type who is a product of the fusion of the 'beautiful and kind women' of the New World; and the elimination of the colonial heritage that "sterilized the power of the beautiful American sex." According to Alberdi, the new Argentine family will have the potency of the European man with the protection of the idiomatic tradition and the physical type (deposited in the women). But while the conditions are not in place for "the ideal", then we must think about what is possible. And the possible about the figure of the woman, is found by the jurist, in the following paragraph:

As for the woman, modest and powerful architect, whom from her corner makes private and public customs, organizes the family, prepares the citizen, lays the foundations of the State, her instruction should not be brilliant. It should not consist of ornate and exterior luxury talents, such as music, dance, painting. We need ladies and not artists. The woman must shine with the shine of honor, of dignity, of the modesty of her life. Her destinations are serious. She has not come to the world to ornament the room but to beautify the fruitful solitude of home. Give her attachment to her home is to save her; and if we want that home attracts her, it must be an Eden. (...) a hardworking woman has no time to get lost or the pleasure to get distracted by vain meetings. As long as the woman lives in the street and in the midst of provocations, applause, as an actress, in the living room rubbing like a congressman among that kind of public called society, she will educate her children in her image, she will serve the Republic as Lola Montes, and she will be useful for herself and her husband as a more or less decent Messalina. (ALBERDI, 1981 [1852], 1981, p. 79 -80, our italics).

We have to analyze it carefully. In general, when this passage is mentioned, it is usually cut out. For example, Batticuore states that "Alberdi expresses as a sort of drastic formula the fate of female instruction", and he quotes "We

want ladies and not artists" (BATTICUORE, 2005: 49). The same happens in the prologue of María Rosa LOJO (2009: 16). For Lojo, this phrase would show a sexist thought of Alberdi.

It is important to take up the whole paragraph ("do justice") and contextualize it according to the author's ideas. We should take note that, according to Alberdi, is in this moment were appears the political role that would be assigned to the figure of women and fashion in the foundational scenario of the nation to come.

When he refers to the type of women education, he adds that she "should not be brilliant." (BATTICUORE, 2005, p.36). It is necessary to warn and clarify that "bright" connotes a negative feature (like the brightness of the moon whose light is not its own) because it refers to the world of ornament and "superficial" life. In other words, he observes the public space of his period, belonging to a society that he disapproves.

So "giving attachment to home" means "protect her" from the corruption she may suffer because of the colonial society in which she lives. Women have a unique power that must be preserved: to make private and public customs, to lay the foundations of the State, no more and no less. According to the tucuman Alberdi, it is a serious task. For that reason, he contrasts two figures of "deviant women" or "intrusive women": Lola Montes and Messalina. The underlying motive or the cause seems to be the way in which society corrupts and places women in a superficial place.

Is it today imaginable that, in the first half of the nineteenth century, a man or a group of intellectual men, located in a space of visibility -as the media was-, denounced this type of "detours", corruption of the body and the feminine doing? Contemporary studies have not accounted until now for the exercise of self-responsibility

that this generation has made regarding the situation of women.

Therefore, the written woman adopted different imaginary anatomies (MATHIEU, 1991). At this point, the question arises: these figures traced in the writings on fashion, would allow us to understand, through singular expressions, the epochal conceptions?

The identity of the Hispano-American intellectual can be expressed in an Alberdian question: How can we write with a language that is not ours? How can we build a culture with elements inherited from colonization or from the European world? The great subject of 'dependence' or of the different 'mirrors' in which we can contemplate ourselves as constitutive of the Latin American problem, becomes an obsessive topic, and that it is why the concept of "fashion" collaborates so much with his intellectual ideas. In other words, it is the anomaly of a modernization without modern subjects.

5. CONCLUSIONS

I am a Spanish's son, and it is already known that every Spanish's son should do all his life what his father did: he should not be more than an imitation, a copy, a tradition of his father, that is, he will be always imitation, always copy, always routine, as for example, our homeland, of its mother country (...)

"Figarillo" (Alberdi), "Mi nombre y mi plan" (continuación), en La Moda. Gacetín semanal de música, poesía, de literatura, de costumbres. (Nº 5 - Buenos Aires December 23, 1837)

What we wanted to show up to now is, on the one hand, the ambivalent position that certain intellectuals adopted regarding the concept of fashion. Secondly, we wanted to state that when the intellectuals referring to fashion, they inevitably refer to the difference between the sexes, the man and/or the woman.

Third, and despite the influences of non-Spanish Europe, some Spanish-speaking intellectuals have diagnosed a destiny for their homeland or nation based on new ways of understanding fashion.

In any case, we note the politicization of the concept and its intrinsic relationship with the history of thought and literature in certain intellectual men of the nineteenth century.

According to George Simmel in 1905 (one of the authors that we address in the second section), the question of fashion is not "to be or not to be", but rather it is simultaneously "to be and not to be", it is always situated in that part between the past and future, providing, during its apogee, a feeling of present as intense as its own death.

The dualism that we tried to demonstrate became "flesh and blood": Honoré de Balzac, Baudelaire, Simmel, Benjamin; Sarmiento, Alberdi and the Generation of the '37 of the Río de la Plata have demonstrated how they have conquered the concept of fashion and its clear reminiscence with the socio-political construction of their time. Their works, by the way, build what we can call "material culture" in moments of reflecting about modernity.

Paraphrasing the alberdian diagnosis about modernity without modern subjects it can be settled with a re-think of the concept of fashion in our latitudes. Think again "to be Latin American" [ser latinoamericano] at a time when "not to be globalizing" [no ser globalizante] is imposed. It is a challenge that deserves further study.

REFERÊNCIAS

ALBERDI, Juan Bautista. **Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina**, Buenos Aires: Plus Ultra. 1981 [1852].

ALEMANY Y BOLUFER, José (Dir.). **Diccionario Enciclopédico Ilustrado de la Lengua Española**. Buenos Aires: Editorial Ramón Sopena. 1945.

- ALTAMIRANO, Carlos. **Para un programa de historia intelectual y otros ensayos**. Buenos Aires: Siglo veintiuno. 2005.
- ANSALDI, Waldo, Verónica GIORDANO. **La construcción del orden**, Tomo I. Buenos Aires: Ariel. 2012.
- ARON, Raymond. **El opio de los intelectuales**. Buenos Aires: Ediciones siglo veinte. (1967) [1955].
- BARD, Christine. **Historia política del pantalón**, Buenos Aires: Tusquets. 2012.
- BATTTICUORE, Graciela. **La mujer romántica: Lectoras autoras y escritores en la Argentina: 1830 -1870**. Buenos Aires: Edhasa. 2005.
- BAUDELAIRE, Charles. **El pintor de la vida moderna**. Buenos Aires: Taurus. 2014 [1863].
- BENJAMIN, Walter. "Moda". En **Libro de los pasajes**. Madrid: Akal. 2005.
- BERNARLDO DE QUIRÓS, Pilar. **Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires. 1829-1862**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2008
- BORGES, Jorge Luis. "La intrusa", en **Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé. 1974.
- BOTANA, Natalio. **La tradición republicana**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1984.
- DE BALZAC, Honoré. *Tratado de la vida elegante*, IbnKhalidun, 1830. Disponible en <https://libros-gratis.com/ebooks/tratado-de-la-vida-elegante-honore-de-balzac/>
- DE TORRES, María Inés. **¿La nación tiene cara de mujer?: Mujeres y nación en el imaginario letrado del siglo XIX**. Montevideo: Arca. 1995.
- ECHEVERRÍA, Esteba. *Obras escogidas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.
- GODOY DOMÍNGUEZ, Ma. Jesús. "El pintor de la vida moderna, de Charles Baudelaire". En **Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes**, N° 7, septiembre, p. 3-25. 2008.
- GOLDGEL, Víctor. **Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX**, Buenos Aires: Siglo XXI. 2013.
- GOLDWASER YANKELEVICH, Nathalie. "Amistad, locura y Utopía. Notas sobre la obra de Tomás Moro", en Forster, R., (comp.) **Utopía. Raíces y Voces de una tradición extraviada**, Buenos Aires: Altamira. P.39-58. 2008.
- GOLDWASER YANKELEVICH, Nathalie. "Esteban Echeverría en París (1826-1830) ¿Una incógnita histórica?", en

Vermeren P. y M. Muñoz (comps.), **Repensando el siglo XIX desde América Latina y Francia. Homenaje al filósofo Arturo A. Roig**, Buenos Aires: Colihue, p. 277-290, 2009.

GOLDWASER YANKELEVICH, Nathalie, **Figuras de la mujer en los proyectos nacionales. Literatura y política en el Río de la Plata y Nueva Granada (1835-1853)**, Tesis Doctoral (inérita) defendida en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de Paris 1 Panthéon Sorbonne, Buenos Aires – París, 2012.

HALLSTEAD, Susan. "Políticas vestimentarias sarmientinas: tempranos ensayos sobre la moda y el buen vestir nacional", en **Revista Iberoamericana**, 70(206), p. 53-69. 2004. Disponible en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu>

IGLESIA, Cristina y Liliana ZUCCOTTI. "El estilo democrático: último grito de la moda". En **Mora. Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer**, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – AIEM, pp. 64-73. 1997.

INICIADOR, EL. Reproducción facsimilar, Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires: Guillermo Kraft. [15 de abril de 1838 a 1 de enero de 1839, Montevideo]. 1941.

LOJO, María Rosa. "Alberdi, el paradójico", en **El pensamiento de Juan Bautista Alberdi**. Buenos Aires: Ed. El Ateneo, pp. 9-22. 2009.

MATHIEU, Nicole-Claude. **L'anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe**. Paris : côté-femmes. 1991.

MODA, LA: Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia. [1837-1838], 1938.

MOLINA, Eugenia, "Civilizar la sociabilidad en los proyectos editoriales. Del grupo romántico al comienzo de su trayectoria (1837 - 1839)", en Batticuore, G., K. Gallo y J. Myers (comps.), **Resonancias Románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820 - 1890)**. Buenos Aires: Eudeba, pp. 151-166. 2005.

MORO, Tomás. **Utopía**. Madrid: Alianza Editorial. 2008 [1516]

ROMANO SUED, Susana. **Dilemas de la traducción. Políticas. Poéticas. Críticas**. México: UNAM. 2016.

ROOT, Regina. **Vestir la nación. Moda y política en la Argentina poscolonial**. Buenos Aires: Edhasa. 2014.

SAULQUIN, Susana. **La moda en la Argentina**. Buenos Aires: Emecé. 1990.

SAPIRO, Gisèle. **Los intelectuales: profesionalización, politización, internacionalización**. Villa María: EDUVIM. 2017.

SARMIENTO, Domingo F. **Discurso presentado para su recepción en el Instituto Histórico de Francia**. 1848. Recuperado de <http://www.proyectosarmiento.com.ar>.

SIMMEL, Georg, "Digresión sobre el adorno". En **Sociología. Estudios sobre las formas de socialización**. Buenos Aires: Espasa Calpe. Pp. 358-364. 1939 [1908].

SIMMEL, Georg, **Filosofía de la moda**. Madrid: Casimiro. 2014 [1905].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Disponible en <http://www.rae.es/>.

TRÉSOR DE LA LENGUE FRANCAISE INFORMATISÉ. Disponible en <http://atilf.atilf.fr/>

WEBER, Max. **Ensayos sobre Sociología de la Religión**, Tomo I, Taurus: Madrid. (1987) [1917-1919]

ZAMBRINI, Laura. "Prácticas del vestir y cambio social. La moda como discurso". En **Revista Questions**, Nro. 23. Buenos Aires: Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad de La Plata. 2009.

Vestir El Cuerpo En Cautiverio: una práctica por revelar (Argentina 1976-1983)

María Camila Donato

Maestrando, Universidad Nacional de las Artes - Licenciada,
Universidad de Buenos Aires / camila.donato@gmail.com

Orcid: [0000-0001-9490-9028](https://orcid.org/0000-0001-9490-9028)

Daniela Lucena

Doctora, Universidad de Buenos Aires / daniela.lucena@gmail.com

Orcid: [0000-0003-0353-3550](https://orcid.org/0000-0003-0353-3550)

Enviado 30/06/2018 /Aceptado 15/08/2018

Vestir El Cuerpo En Cautiverio: una práctica por revelar (Argentina 1976-1983)

RESUMO

En sintonía con propuestas que tienen la intención de seguir generando conocimiento sobre el pasado reciente en Argentina, este trabajo presenta el proceso de construcción de un proyecto de investigación que parte de una perspectiva poco empleada para analizar la experiencia concentracionaria durante los años de la última dictadura militar en Argentina. Creemos que puede resultar productivo visibilizar los distintos pasos seguidos en la formulación del plan de trabajo y el modo en que diversas decisiones teórico-metodológicas llevaron a configurar un objeto de estudio que viene a interrogar un área de vacancia en la investigación académica argentina. Nos referimos, concretamente, al empleo de un enfoque que busca identificar y estudiar en las narraciones, relatos y testimonios sobre el cautiverio en centros clandestinos de detención, todo lo relativo a intercambios, transformaciones o mutaciones que los detenidos hayan producido en las ropas y telas que los cubrían, con la finalidad última de revelar qué sentidos pudieron tener esas acciones en el particular contexto del cautiverio.

Palavras-chave: Cuerpo-vestido, Resistencia, Cautiverio.



Dressing The Body In Captivity: a practice to reveal (Argentina 1976-1983)

ABSTRACT

In tune with proposals that intend to continue generating knowledge about the recent past in Argentina, this work presents the process of construction of a research project that starts from a perspective that is not frequently used to analyze the experience in clandestine centers during the years of the last military dictatorship in Argentina. We believe that it can be productive to visualize the different steps taken in the formulation of the work plan and the way in which diverse theoretical and methodological decisions led to configure an object of study that comes to interrogate a vacancy area in Argentine academic research. We refer, specifically, to the use of an approach that seeks to identify and study in the narratives, stories and testimonies about the captivity in clandestine detention centers, everything related to exchanges, transformations or mutations that the detained have produced in the clothes and fabrics that covered them with the ultimate purpose of revealing what senses these actions might have in the particular context of captivity.

Keywords: Dressed body, Resistance, Captivity.

1. ANÁLISIS E INVESTIGACIONES SOBRE LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA

Entre 1976 y 1983 la dictadura militar que ocupó el poder en Argentina instaló un orden político basado en el terror como modo de relación social e implantó un nuevo modelo económico que reconfiguró el escenario nacional, provocando una importante modificación en los hábitos de la población. El estado dictatorial buscó la despolitización y el debilitamiento de los lazos sociales (NOVARO y PALERMO, 2003) mediante una política económica librecambista y antiestatista combinada con el desarrollo de un plan sistemático de represión, tortura y aniquilamiento. Durante estos años, además de (y en relación con) la implantación de este nuevo orden económico y político, se desplegaron, a lo largo y ancho del país, centros clandestinos de detención donde miles de personas fueron secuestradas, detenidas, torturadas y asesinadas por las fuerzas armadas y policiales del estado.

La dictadura militar, si bien no consiguió generar la adhesión explícita de los ciudadanos, logró la pasividad de la mayoría de la población a través de la internalización del miedo, la autocensura, la parálisis y el autocontrol. En palabras de la investigadora Pilar Calveiro, especialista en temas de violencia política, historia reciente y memoria, "el campo de concentración, por su cercanía física, por estar de hecho en medio de la sociedad, 'del otro lado de la pared', solo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad 'desaparecida', tan anonadada como los secuestrados mismos" (CALVEIRO, 1998, p.147).

La represión cultural fue también parte de la acción estatal, para terminar con las llamadas expresiones subversivas y la indisciplina social (ANSALDI, 2006). Se trató de un poder concentracionario y desaparecedor que

dispersó el terror tanto dentro de los campos clandestinos de detención como afuera, en la sociedad, que constituyó su destinataria privilegiada.

Las investigaciones y reconstrucciones historiográficas relativas a lo transcurrido en los espacios de detención clandestina durante la última dictadura militar argentina, se han centrado mayormente en los relatos respecto a la violencia física ejercida sobre los detenidos-desaparecidos en sus cuerpos-desnudos y en el análisis de los restos óseos recuperados de los cuerpos-desaparecidos. Las experiencias en cautiverio de detenidos y desaparecidos, las vejaciones a las que fueron sometidos incluso más allá de sus cuerpos, aún con un vasto recorrido allanado, siguen revelando al día de hoy espacios de vacíos por reconstruir y recuperar.

Este trabajo expone los recorridos transitados en el proceso de construcción de un proyecto de investigación que parte de una perspectiva poco empleada para analizar la experiencia concentracionaria durante la última dictadura Argentina. A partir de diversas decisiones teórico-metodológicas, se ha podido configurar un objeto de estudio que interroga un área de vacancia en la investigación académica. En línea con propuestas que tienen la intención de seguir generando conocimiento sobre el pasado reciente, el enfoque empleado busca identificar y estudiar en las narraciones, relatos y testimonios sobre el cautiverio en centros clandestinos de detención, aquello relativo a intercambios, transformaciones o mutaciones que los detenidos hayan producido sobre o con las ropas y telas que los cubrían para intentar revelar los sentidos que pudieron tener esas acciones en el particular contexto del cautiverio.

2. TRAJE Y CUERPO

2.1 LAS PRIMERAS PERGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

El texto que disparó los primeros interrogantes de la investigación es el relato de Marta Dillon en 'Aparecida'

(DILLON, 2015). Hoy periodista y activa militante feminista, tenía diez años en 1976 cuando su madre fue secuestrada, detenida y desaparecida.

En 2015 Dillon editó 'Aparecida', una novela en donde conduce al lector desde el momento en que es anoticiada por el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) sobre el reconocimiento de los restos óseos del cuerpo de su madre, detenida-desaparecida treinta y cinco años antes, hasta que llega a la oficina en donde la espera la materialidad recuperada de aquel cuerpo. Hilvanando su narración a partir de las polleras, las túnicas, la campera de colores que creía recordar llevaba puesta su madre la última noche que la vio, la polera a la que le habría cortado las mangas en cautiverio, comparte los recuerdos de la vida transcurrida con su madre e intenta rearmar parte del camino que desconoció sobre sus últimos días en cautiverio:

Cristina Comandé me había hablado de eso, de la transformación de la ropa mientras la estación iba cambiando, de la primavera de octubre al verano, siempre abarrotadas en el mismo, diminuto, lugar, viendo las hojas de los eucaliptos mecerse a través de la claraboya por la que también se colaba el agua de lluvia y hasta algún cigarrillo que dejaba caer la guardia 'buena'. Mamá le había sacado las mangas a una polera. Cristina me lo contó la segunda vez que nos vimos, en el bar frente al diario donde trabajaba [...] (DILLON, 2015, p.121).

A lo largo del libro, mientras despliega su escritura en varias temporalidades que envisten de volumen la historia en desarrollo, Dillon consigue reconstruir un relato biográfico interrumpido por la violencia política, la detención y la desaparición, refiriéndose a las prendas con las que su madre se cubría. Así queda de manifiesto en el diálogo que Dillon tiene con Celeste, una profesional integrante del EAAF, en cuanto ingresa al edificio donde la esperaban los restos recuperados e identificados de su madre:

- ¿Se puede ver la ropa?

Celeste abrió grandes sus ojos de agua y encogió un poco los hombros como si la hubiera sorprendido en falta.

- Había una bolsa con ropa, me habían dicho –insistí.
- Sí, pero está toda mezclada, no llegamos a limpiarla...
- ¿Se puede ver?

Nada podía importarme menos que la limpieza de esas prendas. Era mi mamá, era lógico que quisiera verla vestida antes que desnuda de su propia carne. Aunque las partes estuvieran separadas. Su ropa era ella. Sus polleras largas, las túnicas, sus jardineros, los collares de cuentas, los aros dorados, la campera de rayas verticales de colores que fue una obsesión para mí cuando me dí cuenta de que la ropa de mamá no tenía por qué haber desaparecido junto con ella. (DILLON, 2015, p.110).

Desde nuestra perspectiva de estudio, traje y cuerpo constituyen una unidad indisociable. Por eso, la narración de Dillon nos suscitó inquietudes referidas a las particularidades de esa unidad en aquellos cuerpos privados de su libertad: ¿cuál es el vínculo que puede establecer el sujeto con el vestido en un contexto de detención clandestina?, ¿es posible reconocer una práctica del vestir cuando el orden en donde se inscribe el cuerpo y con el cual se relaciona no prima el estado de derecho, ni se respetan las libertades individuales, los derechos civiles, siquiera humanos?, ¿qué contaría el revelar esas prácticas, o la ausencia de ellas, en la experiencia concentracionaria?, ¿podrían estas prácticas resultar, voluntaria o involuntariamente, en vínculos de solidaridad, expresiones de resistencia, gestos de supervivencia?

2.2 APORTES DE LA SOCIOLOGÍA DEL VESTIR E INVESTIGACIONES AFINES

Para abordar esas preguntas, decidimos elegir herramientas de la sociología de la cultura y del vestir, que entienden las prácticas vestimentarias en tanto prácticas sociales. La productividad de esos enfoques radica fundamentalmente en la comprensión del mundo social como un mundo de cuerpos vestidos, donde la acción de vestirse constituye un acto de comunicación y distinción

central; donde el vestido expresa la naturalización de las diferencias sociales y el establecimiento de un gusto culturalmente legítimo (BOURDIEU, 1988). En este sentido, la vestimenta cotidiana conforma una síntesis de las coerciones sociales (ENTWISTLE, 2002, p.14) y la imagen del cuerpo vestido constituye un símbolo del entramado de esas relaciones en las que se encuentra.

El abordaje de estudio se organizó partiendo de la idea de que la acción del vestir es una acción básica de la vida social común a todas las culturas. El vestido prepara al cuerpo para las interacciones en el espacio social, delineando una identidad que lo vuelve "apropiado, aceptable, de hecho, hasta respetable y posiblemente incluso deseable" (ENTWISTLE, 2002, p.20). Explorar las características particulares que asumen las prácticas del vestir en los espacios clandestinos de detención es uno de los objetivos centrales de la investigación.

En este sentido, es un antecedente ineludible el trabajo de la investigadora chilena Pía Montalva en 'Tejidos Blandos. Indumentaria y violencia política en Chile. 1973-1990' (2013). En esta investigación, Montalva reflexiona sobre la violencia política durante la dictadura de Pinochet, abordando la dimensión material de prendas y cuerpos como una totalidad, como una estructura que conceptualiza bajo la idea de cuerpo-indumentaria, para habilitar la constitución de un singular relato identitario (MONTALVA, 2013, pp.35-36).

La autora trabaja el vínculo cuerpo-indumentaria siguiendo cuatro supuestos: la idea de que cuerpo e indumentaria conforman una materialidad en permanente estado de constitución; la noción de que esa materialidad cuerpo-indumentaria se inscribe en un espacio y tiempo históricos cuyos proyectos a nivel nacional piensan al sujeto de maneras disímiles; la asunción de que esa misma materialidad cuerpo-indumentaria es constituyente del relato autobiográfico que se extiende más allá de la esfera privada

involucrando lo político, lo histórico, lo social y lo cultural; el reconocimiento de que la violencia política ejercida por el régimen mediante la fuerza y sustracción del espacio público interviene directamente sobre la materialidad de los cuerpos afectados (MONTALVA, 2013). Su lectura de la moda, las prendas específicas, los modos del vestuario epocal y sus significantes aportan a la exhaustividad de nuestra propuesta de trabajo.

Asimismo, retomamos los aportes de investigaciones que también se han desarrollado entendiendo el vestir como un hecho social y cultural. Tal es el caso de los trabajos que han estudiado el cuerpo-vestido en el marco de un entramado de experiencias artísticas de los años 80 en Buenos Aires que, leídas como una respuesta política de resistencia y confrontación, apuntaron a restituir el lazo social quebrado por el terror mediante la instauración de otras formas de sociabilidad y valores alternativos a los planteados por la dictadura militar (LUCENA, 2013; LUCENA y LABOUREAU, 2015a y b).

En el área de los estudios de género, se destaca el aporte de la socióloga Laura Zambrini que constituye a la indumentaria como su objeto de estudio para el análisis sobre la construcción de identidades. En sus estudios, Zambrini indaga respecto de los valores que se expresan en el propio cuerpo a partir de las prácticas del vestir, analizando la relación entre los usos de la vestimenta y la construcción de las identidades de género (ZAMBRINI, 2009; ZAMBRINI, 2010). Se trata de investigaciones afines a la perspectiva aquí privilegiada que, aunque referidas a otras experiencias, configuran un corpus de consulta y revisión sumamente sugerente e inspirador.

3. EL CUERPO-VESTIDO, EN CAUTIVERIO

Siguiendo la idea de "práctica corporal contextualizada" (ENTWISTLE, 2002, p.24), que ubica al cuerpo en el centro

del análisis, uno de los ejes centrales para la elaboración del plan de trabajo fue la identificación de prácticas en la relación de los detenidos-desaparecidos con las telas y prendas de las que disponían en cautiverio, en tanto se consideran un aspecto relevante -y hasta ahora no abordado- de análisis sobre la experiencia concentracionaria. Si se habla de cuerpo-vestido, en tanto es a partir de estas prácticas que el sujeto conforma un discurso de identidad, una biografía individual y una historia social específica, resulta significativo develar otra cualidad de testimonio respecto del período de detención.

Es así que consideramos necesario definir como prácticas vestimentarias a aquellas acciones que los detenidos en centros clandestinos realizaron sobre las ropas que portaban y, de este modo, contribuir en la reconstrucción de un relato biográfico fracturado por la detención y la desaparición. En suma, recomponer la continuidad interrumpida por dicho quiebre a partir de un abordaje en donde la indumentaria sea entendida como escritura testimonial de lo vivido durante el cautiverio.

En este punto adquiere mucha presencia la cuestión del poder y la idea de que, en toda relación de poder, el cuerpo ocupa un lugar de privilegio: no hay poder que no sea físico, que no tenga al cuerpo como blanco (FOUCAULT, 2005, p.31). Por eso, un aspecto relevante de nuestro trabajo se relaciona con la posibilidad de reconocer el cuerpo como un espacio propio e inalienable, donde los detenidos-desaparecidos en centros clandestinos pudieron desarrollar prácticas vestimentarias, interviniendo, socializando y relatando sobre las ropas que portaban. El cuerpo es asumido así en una doble dimensión: como una superficie atravesada por el poder, sobre la que la última dictadura militar desplegó técnicas de disciplinamiento y de normalización, pero, a la vez, como el medio a través del cual los detenidos-desaparecidos pudieron haber desplegado estrategias de resistencia y de supervivencia.

Llegamos así a la hipótesis general que guía la investigación. La misma supone que, en un espacio donde las libertades han sido suprimidas y la violencia impacta en la materialidad del cuerpo-vestido, el sujeto detenido-desaparecido descubre y desarrolla acciones sobre y desde la vestimenta que lo recubre como estrategias de supervivencia y resistencia frente al poder represivo y aniquilador que lo rodea. Tal como afirma Montalva, "cuando la violencia política anula las reglas de la convivencia social y el horror tiñe lo ordinario, los rastros materiales de su ejercicio se incrustan inevitablemente en ese cuerpo vestido-desvestido" (MONTALVA, 2013, p.24). Cuáles son las marcas que quedan cuando el cuerpo está desaparecido y solo persiste la forma de su ausencia, qué dicen las acciones sobre esa ropa que portaron y transformaron los sujetos en situación de cautiverio, son cuestiones centrales que develar en la investigación.

4. AVANCES EN LA DELIMITACIÓN

4.1 ANÁLISIS DEL CORPUS DE ESTUDIO

Hasta el momento, se ha podido avanzar en la construcción de un corpus de análisis elaborado a partir de fuentes primarias (entrevistas e historias de vida a sobrevivientes, testimonios seleccionados del Archivo Oral de Memoria Abierta) y secundarias (bibliografía y cine documental-testimonial relativos y referidos al período histórico particular; diarios, revistas y publicaciones de la época; investigaciones en curso sobre ex centros clandestinos de detención; informes e investigaciones como "Nunca Más" Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas; publicaciones de la época halladas en Clarín, La Nación, La Opinión, La Prensa, Convicción, Sur, Noticias, El Descamisado, El Caudillo, Avanzada Socialista, Nueva Hora, Somos, Gente, Para Ti, Humor, Crisis, Fierro, Primera Plana, La Maga).

Asimismo, en base a la realización de las primeras entrevistas a sobrevivientes y a familiares de detenidos-desaparecidos, así como al relevamiento de estudios disponibles, se ha delimitado un tipo particular de prácticas del vestir que comparten una serie de características comunes y conforman el objeto de estudio privilegiado en esta investigación: se desarrollan en espacios donde el sujeto ha sido privado de su libertad; son actos voluntarios de los cuerpos-detenidos determinados por el contexto espacial donde están siendo objeto de la violencia física; son acciones que apuntan al sostenimiento de una disciplina que imprima dignidad al cuerpo-vestido detenido-desaparecido, violentado y torturado.

Para indagar en los sentidos que los propios sujetos les confieren a sus acciones sobre el vestir (o las prácticas vestimentarias) en cautiverio se parte de la perspectiva de Daniel Bertaux sobre la forma narrativa que adquiere la producción discursiva en el relato de vida. El autor postula la posibilidad de estudiar un fragmento de la realidad social e histórica externa al sujeto a partir de la singularidad de su relato biográfico, aportando la dimensión diacrónica que permite acceder a "la lógica de la acción en su desarrollo biográfico, y la configuración de las relaciones sociales en su desarrollo histórico (reproducción y dinámica de transformación)" (BERTAUX, 2005, p.11).

De este modo, las herramientas metodológicas propuestas pretenden abordar los relatos sobre las prácticas de esos cuerpos-vestidos como representaciones que constituyen modos de significación, es decir, que se destacan por su base material, su calidad de signo (DERRIDA, 1998; ARFUCH, 2008). Así, son esas formas narrativas que inscriben textualidades diversas las que deben ser analizadas en sí mismas. Importa considerarlas, no como la superficie de una esencia profunda, oculta o verdadera, sino atendiendo a su puesta en sentido y a los modos en que llegan a constituirse como narrativas

cargadas de sentido (RICOEUR, 1996; ARFUCH, 2002a). Se busca emplear distintas perspectivas de análisis textual, discursivo y narrativo, a fin de articular un enfoque multidisciplinario que permita abordar los testimonios sin desconocer su compleja inserción en tramas de sentido en permanente reconfiguración (DERRIDA, 1998; ARFUCH, 2002a y b).

4.2 LOS PRIMEIROS CASOS

Como señalamos, esta investigación busca develar qué dicen esas prácticas que vincularon a los sujetos con las ropas en situación de cautiverio, qué pueden relatar las técnicas y habilidades desarrolladas en relación con el vestir si son pensadas teniendo en especial consideración el espacio que habita ese cuerpo-vestido detenido-desaparecido. Es este recorrido del análisis fundamental para lograr una interpretación de estas iniciativas como medios testimoniales que sobreviven a la desaparición de los cuerpos, complejizando a su vez el relato histórico de la violencia política ejercida por la última dictadura militar. Pensar en las acciones, reflexionar sobre las prendas, reconstruir el lazo del cuerpo detenido-desaparecido con esas telas que lo rodearon, pretende referir ya no al abuso del que fue objeto sino a la resistencia de la que también pudo ser sujeto.

Siguiendo a Montalva, se reconoce que “la indumentaria articula la inserción y la pertenencia del cuerpo a un espacio y un tiempo histórico específicos” (MONTALVA, 2013, p.24) y la práctica corporal o vestimentaria y la norma que la regulan, conforman esa materialidad cuerpo-indumentaria de la cual se desprende una biografía que es posible reconstituir. Por eso, los relatos y documentos referidos a las prácticas y acciones ejercidas por los cuerpos detenidos sobre la ropa que portaron en los centros

clandestinos son las fuentes clave de la búsqueda aquí planteada.

En este sentido, se han identificado dos casos que dialogan con las preguntas de trabajo aquí delineadas y expresan con contundencia la importancia de relevar y revelar estas prácticas.

El primero es el de Martha María Brea, secuestrada, detenida y desaparecida desde el 31 de marzo de 1977. Durante el juicio por los crímenes cometidos en el centro clandestino de detención conocido como El Vesubio, Ana María Di Salvo, quien conoció a Brea cuando estuvo detenida-desaparecida durante setenta y tres días en ese centro clandestino, testificó en la audiencia de mayo de 2010 llevando consigo una bufanda que Brea le tejió con sus dedos durante el cautiverio, luego de que le dijera que sentía frío en el cuello.

El segundo es el caso de Laura Estela Carlotto, secuestrada, detenida y desaparecida desde el 26 de noviembre de 1977. Alcira Elizabeth Ríos, detenida-desaparecida en La Cacha junto a Laura, reconoció haber creído que su compañera de cautiverio había sobrevivido hasta que, en la foto de un cuerpo con un rostro desfigurado, identificó el corpiño que había regalado a Laura cuando ambas creyeron que la liberaban.

Un primer acercamiento a estos testimonios permite observar, por un lado, el establecimiento de lazos de sociabilidad y cooperación; por otro lado, la evidencia de un hecho que rectifica la palabra. De este modo, las acciones y prácticas de los cuerpos-detenidos sobre sus cuerpos-vestidos en el contexto de clandestinidad, como territorios para la resistencia y el ejercicio de la supervivencia, brindan también la posibilidad de explorar formas de sociabilidad generadas a partir de, o en torno a, estas prácticas y los vínculos sociales que posibilitaron.

5. NUEVOS INTERROGANTES Y COMENTARIOS FINALES

Como suele ocurrir en los procesos de investigación, que no son nunca cerrados ni definitivos, en el camino de la delimitación de un corpus de análisis surgieron otras inquietudes, otros pliegues necesarios de indagar en el corto plazo. Si la práctica del vestirse expresa un tipo de relato diferente en el caso de los detenidos políticos, ¿qué ocurre por fuera de la detención, en los espacios de circulación cotidiana de la militancia? ¿Será posible reconocer prácticas vestimentarias de camuflaje en los militantes de aquella época? Si así fuera, ¿habrían sido diseñadas siguiendo los comunicados oficiales y/o los cánones hegemónicos expresados en las revistas de moda de la época? Y, por último: ¿pudieron algunas de estas prácticas conservarse durante el cautiverio?

Este tipo de preguntas dirigen la mirada hacia otras zonas de la tríada cuerpo-vestido-sociedad. Una de ellas referida a los modos hegemónicos de visibilización, socialización, reproducción y otra que atiende a las representaciones de lo masculino y lo femenino en el período de estudio. Incluir esto en consideración, permitiría aportar más detalles para la exploración respecto de los vínculos afectivos y de cooperación que se pudieron generar entre los detenidos-desaparecidos en el marco de la detención clandestina.

Mientras terminamos de escribir este texto, se inaugura en el Museo Sitio de Memoria ESMA de Buenos Aires una muestra denominada "El mundial en la ESMA". Allí se exponen por primera vez objetos realizados por los detenidos-desaparecidos en ese centro clandestino cuando Argentina fue sede del Mundial 78. Un porta-documentos de cuero negro con bolsillo secreto, juegos de cartas españolas dibujadas a mano, entre otros objetos, son parte de esta exposición que presenta nuevos materiales en los que

pueden leerse las huellas de la vida en cautiverio, así como también los rastros de una experiencia que intentó, a pesar de todo, delinear una cotidianeidad arrasada.

Son éstas las complejas piezas que hacen a la configuración de una memoria social que es aún un territorio en disputa, en tanto se redefinen allí visiones naturalizadas sobre la historia política y cultural del pasado reciente. Esperamos que el interés por las prácticas vestimentarias de los detenidos en centros clandestinos, que en su singularidad testimonial se expresan ante la ausencia de los cuerpos desaparecidos, permita aportar a la reconstrucción del relato biográfico quebrado por la violencia y la desaparición en Argentina.

REFERÊNCIAS

ANSALDI, Waldo. **El silencio es salud. La dictadura contra la política**. En: Quiroga, H. y Tcach César (compiladores). Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia. Buenos Aires: Homo Sapiens Ediciones, 2006.

ARFUCH, Leonor (comp.) **Identidades, sujetos y subjetividades**. Buenos Aires: Prometeo, 2002a.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002b.

ARFUCH, Leonor. El espacio teórico de la narrativa: un desafío ético y político. **Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social**, Venezuela, Año 13. Nro. 42, 2008.

BERTAUX, Daniel. **Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica**. Barcelona: Bellaterra, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Sociología y cultura**. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

CALVEIRO, Pilar. **Poder y Desaparición**. Los campos de concentración en Argentina. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L., 1998.

DERRIDA, Jacques. **Márgenes de la Filosofía**. Madrid: Cátedra, 1998.

ENTWISTLE, Joanne. **El cuerpo y la moda**. Una visión sociológica. Barcelona: Paidós, 2002.

FOUCAULT, Michel. **El poder psiquiátrico**. Curso en el Collège de France (1973-1974). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

LUCENA, Daniela. Guaridas underground para Dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80. **Buenos Aires. Revista Arte y Sociedad**, España, Universidad de Málaga, N° 4, 2013.

LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela. El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de Virus durante los últimos años de la dictadura militar. **Revista Música Hodie, Goiania, Brasil**, V. 15, N° 2, 2015a.

LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela. Art, body and politics in the 1980s: disobedient aesthetics in the under scene of Buenos Aires. **Seismopolite. Journal of Art and Politics**, Noruega-Inglaterra, abril, 2015b.

MONTALVA, Pía. **Tejidos Blandos**. Indumentaria y Violencia Política. Chile 1973-1990. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2013.

NOVARO, Marcos y PALERMO, Vicente. **La dictadura militar (1976-1983)**. Buenos Aires: Paidós, 2003.

RICOEUR, Paul. **Sí mismo como otro**. México D.F.: Siglo XXI, 1996.

ZAMBRINI, Laura. Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturales en el cuerpo. **NOMADÍAS – Revista del Centro de Estudios de Género y Cultura de América Latina**, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad de Chile, N° 11, 2010.

ZAMBRINI, Laura. Prácticas del vestir y cambio social. La moda como discurso. **Questión – Revista Especializada en Periodismo y Comunicación**, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, Vól. 1, Núm. 24, 2009.

Dressing the body in captivity: a practice to reveal (Argentina 1976- 1983)

María Camila Donato

Maestrando, Universidad Nacional de las Artes - Licenciada,
Universidad de Buenos Aires / camila.donato@gmail.com

Orcid: [0000-0001-9490-9028](https://orcid.org/0000-0001-9490-9028)

Daniela Lucena

Phd, Universidad de Buenos Aires / daniela.lucena@gmail.com

Orcid: [0000-0003-0353-3550](https://orcid.org/0000-0003-0353-3550)

Sent 30/06/2018 /Acept 15/08/2018

Dressing The Body In Captivity: a practice to reveal (Argentina 1976-1983)

ABSTRACT

In tune with proposals that intend to continue generating knowledge about the recent past in Argentina, this work presents the process of construction of a research project that starts from a perspective that is not frequently used to analyze the experience in clandestine centers during the years of the last military dictatorship in Argentina. We believe that it can be productive to visualize the different steps taken in the formulation of the work plan and the way in which diverse theoretical and methodological decisions led to configure an object of study that comes to interrogate a vacancy area in Argentine academic research. We refer, specifically, to the use of an approach that seeks to identify and study in the narratives, stories and testimonies about the captivity in clandestine detention centers, everything related to exchanges, transformations or mutations that the detained have produced in the clothes and fabrics that covered them with the ultimate purpose of revealing what senses these actions might have in the particular context of captivity.

Keywords: Dressed body, Resistance, Captivity.



Vestir El Cuerpo En Cautiverio: una práctica por revelar (Argentina 1976-1983)

RESUMO

En sintonía con propuestas que tienen la intención de seguir generando conocimiento sobre el pasado reciente en Argentina, este trabajo presenta el proceso de construcción de un proyecto de investigación que parte de una perspectiva poco empleada para analizar la experiencia concentracionaria durante los años de la última dictadura militar en Argentina. Creemos que puede resultar productivo visibilizar los distintos pasos seguidos en la formulación del plan de trabajo y el modo en que diversas decisiones teórico-metodológicas llevaron a configurar un objeto de estudio que viene a interrogar un área de vacancia en la investigación académica argentina. Nos referimos, concretamente, al empleo de un enfoque que busca identificar y estudiar en las narraciones, relatos y testimonios sobre el cautiverio en centros clandestinos de detención, todo lo relativo a intercambios, transformaciones o mutaciones que los detenidos hayan producido en las ropas y telas que los cubrían, con la finalidad última de revelar qué sentidos pudieron tener esas acciones en el particular contexto del cautiverio.

Palavras-chave: Cuerpo-Vestido, Resistencia, Cautiverio.

1. ANALYSIS AND RESEARCH ON THE LAST ARGENTINE DICTATORSHIP

Between the years 1976 and 1983 the military dictatorship that took power in Argentina installed a political order based on terror as the way of social relation and implemented a new economic model that reconfigured the national scenario, causing a significant change in the habits of the population. The dictatorial state sought depoliticization and the weakening of social ties (NOVARO and PALERMO, 2003) through a free trade and anti-statist economic policy combined with the development of a systematic plan of repression, torture and annihilation. During those years, besides (and in relation to) the implementation of this new economic and political order, clandestine detention centers were deployed all across the country, where thousands of people were kidnapped, detained, tortured and killed by the state's armed and police forces.

The military dictatorship, although it did not generate the explicit adhesion of the citizens, managed to achieve the passivity of the majority of the population through the internalization of fear, self-censorship, paralysis and self-control. In the words of researcher Pilar Calveiro, specialist in political violence issues, recent history and memory, "the concentration camp, due to its physical proximity, for being in fact in the middle of society, 'on the other side of the wall', can only exist in the middle of a society who chooses not to see, because of its own impotence, a 'disappeared' society, who is as stunned as the kidnapped themselves" (CALVEIRO, 1998, p.147).

Cultural repression was also part of the state action, in order to end with the so-called subversive expressions and social indiscipline (ANSALDI, 2006). It was a concentrationary and disappearing power that dispersed

terror both within the clandestine detention centers and outside of them, in the society, which was its privileged addressee.

Investigations and historiographic reconstructions related to what happened in the spaces of clandestine detention during the last Argentine military dictatorship, have focused mainly on stories about physical violence performed on the naked-bodies of the detainees-disappeared and in the analysis of the bone remains recovered from the bodies-disappeared. The experiences in captivity of detainees and disappeared, the molestation to which they were subjected even beyond their bodies, even when it has been studied in depth, still continue to reveal spaces of emptiness to rebuild and recover today.

This work exposes the paths taken in the process of building a research project that starts from a not very widespread perspective to analyze the life in illegal and clandestine detention centers during the last Argentine dictatorship. After several theoretical-methodological decisions, it was possible to configure an object of study that interrogates a vacancy area in academic research. Together with proposals that intend to continue generating knowledge about the recent past, the approach used seeks to identify and study the narrations, stories and testimonies about captivity in clandestine detention centers, concerning exchanges, transformations or mutations that the detainees have produced on or with the clothes and fabrics that covered them to try to reveal the meanings that these actions could have in the particular context of captivity.

2. GARMENTS AND BODIES

2.1 The fist research questions

The text that triggered the first questions of the investigation is the story that Marta Dillon, a journalist and active feminist militant, tells in 'Aparecida' (Appeared)

(DILLON, 2015). She was 10 years old in 1976 when her mother was kidnapped, detained and disappeared.

In 2015 'Aparecida' was published, a novel where she leads the reader from the moment she is told by the Argentine Forensic Anthropology Team (Equipo Argentino de Antropología Forense - EAAF) about the recognition of the skeletal remains of her mother's body, detained-disappeared thirty-five years before, until she reaches the office where the materiality recovered from that body awaits. Tracing her story from the skirts, the tunics, the colored jacket (that she thought she remembered her mother was wearing the last night she saw her), the turtleneck sweater her mother wore during captivity (to which she had probably cut off the sleeves), the author shares the memories of the life spent with her mother and tries to put together part of the path she did not know about her mother's last days in captivity:

Cristina Comandé had told me about that, about the transformation of clothes while the seasons changed, from spring in October to summer, always packed out in the same tiny space, watching the leaves of the eucalyptus rock through the skylight through which the rainwater also leaked and sometimes even a cigarette that a 'good' guard dropped. Mom had cut the sleeves from a turtleneck sweater. Cristina told me the second time we met, at the bar in front of the newspaper where I used to work [...] (DILLON, 2015, p.121).

Along the book, while she displays her writing in several temporalities that adds volume to the story that is developing, Dillon manages to rebuild a biographical story interrupted by the political violence, the detention and disappearance, referring to the items of clothing that her mother used to cover her body. This is shown in the dialogue that Dillon has with Celeste, a professional member of the EAAF, as soon as she enters the building where the recovered and identified remains of her mother were waiting for her:

- Can I see the clothes?

Celeste opened wide her watery eyes and shrugged her

shoulders a little as if she was caught doing something wrong.

- There was a bag with clothes, I was told –I insisted.

- Yes, but it was all mixed up, we didn't have time to clean it...

- Can I see it?

I couldn't care less about the cleanliness of those clothes. It was my mother, it was logical that I wanted to see her dressed instead of seeing her stripped of her own flesh. Even though the parts were separated, her clothes were her. Her long skirts, the tunics, her overalls, the beaded necklaces, the golden earrings, the colored striped vertical jacket that was an obsession for me when I realized that mom's clothes did not have to have disappeared along with her. (DILLON, 2015, p.110).

From our perspective of study, garment and body constitute an inseparable unit. Therefore, Dillon's story concerned us about the particularities of that unity in those bodies deprived of their freedom: what is the relationship that the person can establish with the garments in a context of clandestine detention?, is it possible to recognize a dressing practice when the order in which the body is inscribed and with which it relates does not prevail in the rule of law, nor the individual liberties, nor the civil or human rights?, what would be told by revealing those practices, or the absence of them, in the concentrationary experience?, could these practices result, voluntarily or involuntarily, in bonds of solidarity, expressions of resistance, gestures of survival?

2.2 Contributions of sociology of dressing and related investigations

In order to address these questions, we decided to choose tools from sociology of culture and dressing, which understand dressing practices as social practices. The productivity of these approaches lies fundamentally in the understanding of the social world as a world of dressed bodies, where the action of getting dressed constitutes an act of communication and distinction; where the garment expresses the naturalization of social differences and the

establishment of a culturally legitimated taste (BOURDIEU, 1988). In this way, everyday clothes form a synthesis of social coercion (ENTWISTLE, 2002, p.14) and the image of the dressed body constitutes a symbol of the framework of the relationships in which it is involved.

The study approach was organized based on the idea that the action of dressing is a basic action of social life common to all cultures. The garment prepares the body for interactions in the social space, shaping an identity that turns the body into something "appropriate, acceptable, actually, even respectable and possibly even desirable" (ENTWISTLE, 2002, p.20). Exploring the particular characteristics assumed by dressing practices in clandestine detention centers is one of the central objectives of the investigation.

In this way, the work of the Chilean researcher Pia Montalva 'Soft tissues. Clothing and political violence in Chile. 1973-1990' ('Tejidos Blandos. Indumentaria y violencia política en Chile. 1973-1990', 2013), is an essential precedent. In this research, Montalva ponders on the political violence during the Pinochet dictatorship, approaching the material dimension of garments and bodies as a whole, as a structure that conceptualizes under the idea of body-clothing, to enable the constitution of a singular identity story (MONTALVA, 2013, pp.35-36).

The author works the body-clothing bond following four assumptions: the idea that body and clothing conform a materiality in permanent state of constitution; the notion that this body-clothing materiality is inscribed in a historical space and time whose projects at national level think the subject in different ways; the assumption that the same materiality body-clothing is the one that builds the autobiographical story that extends beyond the private sphere involving the political, historical, social and cultural; the acknowledgement that the political violence pursued by the regime through force and subtraction of public space

intervenes directly on the materiality of the affected bodies (MONTALVA, 2013). Her interpretation of the fashion, the specific garments, the ways of the clothes of the time and their signifiers contribute to the completeness of our work proposal.

Likewise, we resume the contributions of other studies that have also been developed understanding clothing as a social and cultural fact. Such as the works that have studied the dressed-body within the framework of a network of artistic experiences during the 80s in Buenos Aires which, understood as a political response of resistance and confrontation, aimed to restore the social bond that had been broken by terror through the establishment of other forms of sociability and alternative values to those proposed by the military dictatorship (LUCENA, 2013; LUCENA y LABOUREAU, 2015a y b).

In the area of gender studies, the contribution of sociologist Laura Zambrini stands out. She builds clothing as her object of study to analyze the construction of identities. In her research, she inquires about the values that are expressed in the body itself by the praxis of dressing, analyzing the relationship between the uses of garments and the construction of gender identities (ZAMBRINI, 2009; ZAMBRINI, 2010). These researches are related to our and, although they are referred to other experiences, build up a guiding and inspiring corpus of consultation and review.

3. THE DRESSED-BODY, IN CAPTIVITY

Following the idea of "situated bodily practice" (ENTWISTLE, 2002, p.24), which places the body in the center of the analysis, one of the keys to prepare our work plan was the identification of practices in the relationship of the detained-disappeared with the fabrics and items of clothing that they had available during captivity, since they are considered a relevant aspect of the concentrationary

experience – and so far it wasn't researched. If we speak about a dressed-body, since it's from these practices that the subject creates an identity speech, an individual biography and a specific social story, is important to unveil another characteristic of testimony as regards the period of detention.

That is why we consider necessary to define like dressing practices those actions that detainees in clandestine centers made on the clothes they had and, in this way, contribute in the reconstruction of a biographical story that was broken by the detention and disappearance. To sum up, the research attempts to recompose the interrupted continuity by the mentioned rupture from an approach where the garments are understood as testimonial writing of what was lived during the captivity.

Here is where the notion of power becomes very important and the idea that, in every relationship mediated by power, the body occupies a privileged place: there is no power that is not physical, that doesn't have the body as a target (FOUCAULT, 2005, p.31). Therefore, a relevant aspect of our work is related to the possibility of recognizing the body as an own and inalienable space, where the detainees-disappeared in clandestine centers were able to develop dressing practices, intervening, socializing and telling about the clothes they wore. Then, the body is assumed in a double dimension: as a surface penetrated by power, on which the last military dictatorship deployed discipline and standardization techniques, but, at the same time, as the means through which the detainees-disappeared could have deployed strategies of resistance and survival.

This is how we get to the general hypothesis that guides the investigation. It presumes that, in a space where freedoms have been suppressed and the violence impacts on the materiality of the dressed-body, the subjects detainees-disappeared discover and develop

actions on and from the garments that covers their bodies as strategies of survival and resistance against the repressive and annihilator power that surrounds them. As Montalva affirms, "when political violence nullifies the rules of social coexistence and the horror takes over the ordinary, the material traces of its exercise are inevitably embedded in that dressed-undressed body" (MONTALVA, 2013, p.24). Which are the marks that remain when the body is disappeared and only the form of its absence persists, what the actions say about those clothes that the subjects in a situation of captivity carried and transformed, these are central questions that we aim to reveal in our research.

4. PROGRESS IN THE DELIMITATION

4.1 Analysis of the study corpus

So far, we have been able to advance in the construction of a corpus of analysis elaborated from primary sources (interviews to survivors and life stories, selected testimonies from the Oral Archive of Open Memory) and secondary sources (bibliography and documentary-testimonial films related and referred to the particular historical period; ongoing investigations on former clandestine detention centers; reports and investigations such as "Nunca Más" (Never Again) report made by the CONADEP (National Commission on the Disappearance of Persons); newspaper, magazines and publications of the time found in La Nación, La Opinión, La Prensa, Convicción, Sur, Noticias, El Descamisado, El Caudillo, Avanzada Socialista, Nueva Hora, Somos, Gente, Para Ti, Humor, Crisis, Fierro, Primera Plana, La Maga).

Also, on the basis of conducting the first interviews with survivors and relatives of detainees-disappeared, as well as the survey of available researches, we have defined a particular type of dressing practice that shares a series of

common characteristics and build up the study object that we privilege in this investigation: they develop in spaces where the subject has been deprived of his freedom; they are voluntary acts of the bodies-detainees determined by the spatial context where they are being subjected to physical violence; they are actions that aim to keep a kind of discipline which provides dignity to the dressed-body detained-disappeared, violated and tortured.

To inquire in the meanings that the subjects themselves confer to their actions on the clothes (or the dressing practices) in captivity we start from the perspective of Daniel Bertaux on the narrative form acquired by the discursive production in the life story. The author postulates the possibility of studying a fragment of social and historical reality external to the subject based on the singularity of his biographical story, and the configuration of social relations in their historical development (reproduction and transformation dynamics)" (BERTAUX, 2005, p.11).

In this way, the proposed methodological tools aim to address the stories about the practices of those dressed-bodies as representations that constitute modes of signification, that is to say, they stand out for their material base, for its sign quality (DERRIDA, 1998; ARFUCH, 2008). Those narrative forms are the ones that inscribe different textualities which must be analyzed. It's important to consider them, not as the surface of a deep essence, hidden or true, but paying attention to the meaning and the ways in which they come to be constituted as narratives loaded with meaning (RICOEUR, 1996; ARFUCH, 2002a). We try to apply different perspectives of textual analysis, discursive and narrative, in order to articulate a multidisciplinary approach that allows address the testimonies without ignoring its complex insertion in plots of meaning in permanent reconfiguration (DERRIDA, 1998; ARFUCH, 2002a y b).

4.2 The first cases

As we pointed out, this research tries to reveal what these practices that linked the subjects with the clothes in a situation of captivity have to say, what the techniques and skills developed in relation to dressing can tell, if we take into special consideration the space that those dressed-bodies detainees-disappeared inhabit. Walking this path of the analysis is essential to achieve an interpretation of these initiatives as testimonial means that remain even after the disappearance of the bodies, making even more complex the historical account of the political violence pursued by the last military dictatorship. Thinking about the actions, reflecting on the garments, reconstructing the bond of the detained-disappeared body with those fabrics that surrounded it, pretends to refer no longer to the abuse of which it was object but to the resistance of which it could also might been the subject.

Montalva argues that "the clothing articulates the insertion and belonging of the body to a specific historical space and time" (MONTALVA, 2013, p.24) and the body or clothing practice and the norm that regulates it, make up that materiality body-clothing from which comes out a biography that is possible to rebuild. Therefore, the stories and documents speaking about the practices and actions that the detained bodies performed on the clothes they wore in the detention centers are a key source for our research.

In this way, we have identified two cases that interact with the research questions that were outlined and express with forcefulness the importance of collecting and revealing these practices.

The first case is the one of Martha María Brea, kidnaped, detained and disappeared since March, 31st, 1977. During the trial for the crimes committed in the clandestine detention center known as El Vesuvio, Ana María Di Salvo, who met Brea when she was detained-missing during 73 days in that clandestine detention center, testified

at the May 2010 hearing with a scarf that Brea wove with her fingers during captivity, after she told her she felt cold in the neck.

The second case is the one of Laura Estela Carlotto, detained and disappeared since November, 26th, 1977. Alcira Elizabeth Ríos, detained-disappeared in La Cacha together with Laura, admitted to believe that her captivity mate had survived until, in a picture of a body with a disfigured face, she identified the bra that she had given to Laura when they both believed that they were releasing her. A first approach to these testimonies allows us to observe, on the one hand, the creation of bonds of sociability and cooperation; on the other hand, the evidence of a fact that proves the story. In this way, the actions and practices of the detained-bodies on their dressed-bodies in the context of illegality, as territories for resistance and the exercise of survival, offer the possibility to explore different ways of sociability created from, or around, these practices and the social links that they made possible.

5. NEW QUESTIONS AND FINAL COMMENTS

As it usually happens in research processes, which are never closed or definitive, when trying to delimitate the corpus of analysis other concerns appeared, other interests that must be addresses in the short term. If the practice of dressing expresses a different kind of story in the case of political detainees, what happens outside of detention, in the areas of daily militancy?, would it be possible to recognize camouflage clothing practices in the militants of that time? If it was, would they have been designed following the official communiqué and/or the hegemonic canons expressed in the fashion magazines of the time? And, finally, could some of these practices be preserved during captivity?

These kinds of questions place our look in other areas of the triad body-garment-society. One of them is referred

to the hegemonic ways of visibility, socialization, reproduction; and other refers to the representations of masculine and feminine in the period that is being study. Taking this into consideration would allow to provide more details for the exploration of emotional and cooperation ties that could have been generated among the detainees-disappeared in the context of clandestine detention.

While we finish writing this text, in the ESMA¹ Memory Site Museum of Buenos Aires an exhibition called "The World Cup at the ESMA" is being opened. For the first time, objects made by the detainees-disappeared in that detention center, while Argentina was hosting the World Cup 1978, are going to be shown. A black leather document holder with secret pocket, sets of Spanish cards drawn by hand, among other objects, are part of this exhibition that presents new materials in which the traces of life in captivity can be read, as well as the traces of an experience that tried, in spite of everything, to outline a devastated everyday life.

These are the complex pieces that create a social memory that is yet a territory in dispute, since is there where naturalized visions about the political and cultural history of the recent past are redefined. We expect that the interest on the dressing practices of the detainees in clandestine centers, that in their testimonial singularity they express themselves in the absence of the disappeared bodies, allows to contribute to the reconstruction of the biographical story broken by violence and disappearance in Argentina.

REFERÊNCIAS

¹ ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) was the Navy School of Mechanics, an educational facility of the Argentine Navy that was used as a clandestine detention center during the last military dictatorship in Argentina. In 2004, the government recovered the property and created a memorial museum named ESMA Memory Site Museum (Museo Sitio de Memoria ESMA). Several institutions are now located in the building, including the National Memorial Archive, the Malvinas War Museum and the Cultural Center of Memory Haroldo Conti, among others.

ANSALDI, Waldo. **El silencio es salud. La dictadura contra la política.** En: Quiroga, H. y Tcach César (compiladores). Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia. Buenos Aires: Homo Sapiens Ediciones, 2006.

ARFUCH, Leonor (comp.) **Identidades, sujetos y subjetividades.** Buenos Aires: Prometeo, 2002a.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002b.

ARFUCH, Leonor. El espacio teórico de la narrativa: un desafío ético y político. **Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social**, Venezuela, Año 13. Nro. 42, 2008.

BERTAUX, Daniel. **Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica.** Barcelona: Bellaterra, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Sociología y cultura.** México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

CALVEIRO, Pilar. **Poder y Desaparición.** Los campos de concentración en Argentina. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L., 1998.

DERRIDA, Jacques. **Márgenes de la Filosofía.** Madrid: Cátedra, 1998.

ENTWISTLE, Joanne. **El cuerpo y la moda.** Una visión sociológica. Barcelona: Paidós, 2002.

FOUCAULT, Michel. **El poder psiquiátrico.** Curso en el Collège de France (1973-1974). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

LUCENA, Daniela. Guaridas underground para Dionisios: prácticas estético-políticas durante la última dictadura militar y los años 80. **Buenos Aires. Revista Arte y Sociedad**, España, Universidad de Málaga, N° 4, 2013.

LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela. El rol del cuerpo-vestido en la ruptura estética de Virus durante los últimos años de la dictadura militar. **Revista Música Hodie**, Goiania, Brasil, V. 15, N° 2, 2015a.

LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela. Art, body and politics in the 1980s: disobedient aesthetics in the under scene of Buenos Aires. **Seismopolite. Journal of Art and Politics**, Noruega-Inglaterra, abril, 2015b.

MONTALVA, Pía. **Tejidos Blandos**. Indumentaria y Violencia Política. Chile 1973-1990. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2013.

NOVARO, Marcos y PALERMO, Vicente. **La dictadura militar (1976-1983)**. Buenos Aires: Paidós, 2003.

RICOEUR, Paul. **Sí mismo como otro**. México D.F.: Siglo XXI, 1996.

ZAMBRINI, Laura. Modos de vestir e identidades de género: reflexiones sobre las marcas culturas en el cuerpo. **NOMADÍAS – Revista del Centro de Estudios de Género y Cultura de América Latina**, Santiago de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad de Chile, N° 11, 2010.

ZAMBRINI, Laura. Prácticas del vestir y cambio social. La moda como discurso. **Questión – Revista Especializada en Periodismo y Comunicación**, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, Vól. 1, Núm. 24, 2009.

Percepção e Expressão no Universo das Ilustrações de Moda

Gabriela Kuhnen

Me, Universidade do Estado de Santa Catarina / gabkuhnen@gmail.com

Orcid: 0000-0003-0307-2360 / <http://lattes.cnpq.br/6294529988676049>

Célio Teodorico dos Santos

Doutor, Universidade do Estado de Santa Catarina / celio.teodorico@gmail.com

Orcid: /0000-0001-9809-5658 / <http://lattes.cnpq.br/0731129342074111>

Enviado 26/06/18 / Aceito 15/08/18

Percepção e Expressão no Universo das Ilustrações de Moda

RESUMO

No universo da Moda, as ilustrações são importantes ferramentas para divulgação de produtos ou de marcas, e os croquis ou desenhos de moda estão presentes na forma de projetos e são o início da elaboração do produto em si. Na criação das ilustrações ou croquis, os elementos gráficos visuais, como o ponto, a linha, a mancha e o plano, são a base para a representação de figuras que delineiam este universo. Nesse sentido, a expressividade e a percepção se dão tanto pelos aspectos estético-formais, quanto pelos aspectos simbólicos que, organizados de certa maneira, tornam-se bastante relevantes, já que têm como objetivo principal divulgar uma ideia ou conceito e estabelecer um impacto sobre o espectador. Para tanto, o presente artigo faz uma síntese sobre os conceitos da sintaxe visual, elementos estético-formais, associações simbólicas e busca aplicar essa teoria na leitura de uma ilustração de Laura Laine, aperfeiçoando o entendimento sobre a imagem a qual se refere e fazendo analogias dessa imagem com outras a que faz menção.

Palavras-chave: Ilustração de moda; leitura de imagens; ferramentas de design.



Perception and Expression in the Universe of Fashion Illustrations

ABSTRACT

In the fashion universe, illustrations are very important to publicize products or brands and the fashion illustrations are the beginning to building a product. In the fashion illustration, the graphic elements as dot, line, surfaces and blots are the basis to represent the figures from this universe. In this sense, expressivity and perception occur both through the aesthetic and formal aspects, as well as the symbolic ones, which are organized in a certain way, become quite relevant, since its main objective is to promote an idea or concept and to establish an impact On the viewer. For this, the present article makes a synthesis on the concepts of visual syntax, aesthetic-formal elements and symbolic associations and seeks to apply this theory in the reading of an illustration by Laura Laine, perfecting the understanding about the image to which it refers and making analogies Of this image with others it mentions. This article aims to present na analysis of the early stages of the product development process in fashion and clothing, seeking to outline how the information is used by the designer, as a professional responsible for creating. With the lócus of Recife city, Brazil, and as an object of research in creative companies of Fashion Design.

Keywords: *fashion illustation; reading image; design tools.*

1. INTRODUÇÃO

Ao olhar para uma imagem ou ilustração, logo o observador percebe se lhe agrada ou não. Toda a análise gráfico-visual e estético-formal passa por um processo cognitivo subjetivo, onde a compreensão e valoração do que é visto está intimamente ligada à capacidade de expressão e à mensagem que o criador busca passar para o observador. Essa linguagem possui a mesma base da comunicação verbal, com um emissor e um receptor, em um contexto que possui um código comum, em que a imagem vem carregada de significados os quais, em geral, valorizam o ser, mostrando-o elegante, sofisticado, descontraído, dependendo de como a ilustração é representada.

Neste artigo, buscar-se-á fazer uma breve análise, a partir da leitura de uma ilustração de moda, criada por Laura Laine, comparando-a com a obra original de Botticelli, considerando os aspectos mais importantes que se encontram em nível pré-figurativo, expressivos e simbólicos. Tais elementos, que são pontos, linhas, manchas e planos, dão origem a elementos adjetivos, como cores, tonalidades e texturas. Através da percepção dos mesmos, é possível fazer associações a situações vivenciadas e, dessa forma, gerar outros sentidos próprios para a imagem, através de seus elementos compositivos, buscando criar um contato com o observador, para encantar, seduzir e divulgar ideias e conceitos.

2. NOVAS CONCEPÇÕES DE DESIGN

No universo da moda, a representação gráfica é um dos pontos mais relevantes. Seja pelo desenho de moda, onde os croquis são elaborados com o intuito da execução, tornando-se primordial uma representação bastante precisa com o mundo material, pois todos os detalhes e proporções

serão usados na construção da peça, seja na forma de estampas gráficas que serão colocadas no vestuário ou mesmo nas ilustrações de moda, onde pouco se representam as peças como realmente são, mas se estabelece uma mensagem através de seus elementos compositivos cuja função é estabelecer contato com o observador, para divulgar, encantar e seduzir.

As ilustrações de moda podem ser usadas para vários propósitos: fazer parte da apresentação da coleção de moda para os compradores; dar aos jornalistas uma prévia da coleção que está por vir; ilustrar desfiles ou tendências de moda, ou mesmo divulgar uma coleção através de impressos. (ARMSTRONG, 2007). Em sua maioria, tem o intuito de ser o alvo da atenção dos consumidores, criar desejo pela peça e fazer com que o consumidor reconheça o produto e o compre. O desafio é fazer com que a ilustração se sobressaia diante dos numerosos editoriais fotográficos, justamente por ser diferente e trabalhar com outras formas de expressão.

Algumas vezes, a ilustração de moda traduz o humor da época em que foi ilustrada, pois além do estilo do artista, forças sociais e econômicas também determinam a forma e o conteúdo da ilustração.

Inicialmente, a ilustração de moda surgiu a partir da técnica de xilogravura que consiste no entalhe do desenho em um pedaço de madeira, seguida da colocação de tinta sobre a mesma que é pressionada sobre um papel, e o resultado é a impressão da ilustração. Esse método foi muito utilizado durante as grandes navegações e descobertas de novos continentes nos séculos XVI e XVII, como forma de retratar uma nova realidade e documentar as vestimentas de diferentes povos. Com o advento dos tipos móveis de impressão, na metade do século XVI, as impressões ficaram muito mais facilitadas e barateadas, possibilitando a

comercialização. Foi quando surgiram os primeiros livros chamados de *Costumes*, onde eram retratadas as vestimentas em sua localização, descrição das peças e como deveriam ser usadas. Já, no século XVII, surge o jornalismo e os almanaques de moda: as impressões ainda eram em preto e branco e inicialmente tinham foco no público masculino. Foi no século XVIII que apareceram as revistas com ilustrações de moda coloridas. Eram revistas bastante informativas e tinham o interesse de esclarecer, divulgar trajes masculinos, femininos e infantis, assim como acessórios, e até mesmo decoração. (DUARTE, 2009).

Com o advento da fotografia no século XIX, nos editoriais e propagandas de revistas, a ilustração de moda seguiu carreira solo por várias décadas, tirando-a de cena da área da divulgação e publicações de estilo, porém nunca desapareceu e retorna no século XX.

Com o avanço das técnicas de desenho, as ilustrações e pinturas sofreram resultados direto da tecnologia disponível de cada época. A pintura foi submetida a um significativo avanço, quando pigmentos a óleo foram colocados em tubos de alumínio, permitindo que os artistas pintassem em áreas externas, foi quando nasceu o impressionismo. O hiper-realismo foi um movimento artístico em resposta ao advento da fotografia, enquanto técnicas como o aerógrafo vieram através da cultura dos acrílicos e corantes usados nas belas artes. (ARMSTRONG, 2007).

Ilustrações de moda não estão imunes à cultura do seu tempo, seja no passado, presente ou percepções para o futuro. Experimentações em diferentes superfícies abrem muitas possibilidades visuais. Cada movimento artístico, experiências pessoais influenciam não somente a forma de execução das ilustrações, como a forma de leitura das mesmas.

3. ELEMENTOS DA EXPRESSÃO E REPRESENTAÇÃO VISUAL

3.1 Analfabetismo visual

Conhecer alguns princípios sobre a compreensão e leitura de ilustrações de moda pode proporcionar uma nova relação do observador com o objeto observado. O conhecimento de códigos específicos, juntamente com as relações sociais, culturais e da estética, permitem atribuir um sentido à leitura deste universo.

Os sistemas estruturais não seguem regras absolutas, estes dependem da composição e ordenação dos mesmos. Os elementos básicos do alfabetismo visual são: o ponto, a linha, o plano e a mancha. Ainda fazem parte da sintaxe visual: o equilíbrio, a cor, textura, direção, tom, escala, forma, dimensão, estrutura e ritmo.

O ponto é a menor unidade da comunicação visual, está em abundância na natureza e pode ter grande poder de atração visual sobre o olho. A linha se constitui de pontos muito próximos, onde já não se distingue mais sua forma individual. Pode-se dizer também que a linha define a trajetória de um ponto.

[...] é o elemento visual inquieto e inquiridor do esboço. Onde quer que seja utilizada é o instrumento fundamental da pré-visualização, o meio de apresentar de forma palpável, aquilo que ainda não existe, a não ser na imaginação. (DONDIS, 1991, pg.56).

Na linha, toda informação extra é eliminada, permanece apenas o que é essencial, traduz a intenção do artista ou desenhista, reflete sentimentos e emoções. A mancha é o que possibilita a variação entre o claro e o escuro. Através dessa nuance é que percebemos de maneira mais completa a forma e suas variações. A representação bidimensional é o que nos possibilita traduzir o tridimensional, ou dar a ilusão de profundidade. A representação bidimensional gráfica

pode, então, ser feita através do fechamento de linha (forma) ou contraste de área (mancha).

Quando analisados esses conceitos da estrutura visual de uma imagem ou ilustração, podemos traçar semelhanças com o conceito constituído por Aristóteles do belo formal. De acordo com Bayer (1995), em tudo que é belo existe uma ordem racionalista e racional. Destaca-se a simetria que é símbolo do perfeito, a determinação que é uma modalidade de ordem onde tudo que é belo é essencialmente acabado, é saúde, força, grandeza. Ou seja, existe uma atração visual e preferência estética dessas características. Dessa forma, o ilustrador pode usar desses artefatos para conseguir gerar certas respostas do observador.

Lobach (2001) determina alguns elementos configurativos, enfatizando que separadamente têm pouca importância e que o arranjo dos mesmos é que trará aspectos singulares a cada obra ou imagem:

- Forma espacial, caracterizada pela tridimensionalidade e volume. Forma plana: obtida por um plano bidimensional.
- Superfície: pode ser imbuída de características como brilhante, rugoso, fosco, polido, reluzente, e podem remeter a diferentes associações, como perfeição, limpeza ou ordem.
- Cores: podem se destacar no contexto ao qual se referem através de intensidade ou contrastes, sendo usadas para destacar certas áreas ou compor áreas análogas através de neutralidade. Pode-se utilizar a estrutura visual usando as cores para evitar a monotonia ou criar tensão ou peso, ou, ao contrário, criar leveza ou flutuação.
- Ordem: elementos organizados com certa regularidade, pode ser associada à monotonia ou à segurança. Alguns exemplos são a simetria e a uniformidade.

- Complexidade: já, elementos complexos são caracterizados por muitos elementos de configuração e com grande conteúdo de informação. Podem servir para manter certo interesse, mas são irregulares e causam tensão psíquica.

Para Dondis (1991), ainda existem três níveis de representação visual: o representacional, o abstrato e o simbólico. No nível representacional, prevalecem os detalhes visuais do ambiente, sejam eles naturais ou artificiais, exibindo uma representação detalhada do objeto, assim como se conhece e se expressa no mundo. É uma comunicação forte e direta. No nível abstrato pode ocorrer a redução, ao máximo, dos elementos visuais. Tal redução pode também estar desvinculada de qualquer relação com os dados visuais conhecidos. “Em termos visuais, a abstração é uma simplificação que busca um significado mais intenso e condensado”. (DONDIS, 1991, p.95). O nível do simbólico também requer uma simplificação, mas ao contrário da abstração, esta forma deve ser vista e reconhecida, também lembrada e reproduzida. É carregada de significado e sua simplicidade na forma faz com que seja facilmente identificável e altamente penetrável na mente do observador.

Uma imagem, assim como a ilustração sempre constitui uma mensagem para o outro. Pode ser definida como representação de algo no pensamento, uma ideia e permite possibilidades de interpretação. É, então, uma ferramenta para expressão e comunicação. Como linguagem, Joly (2007) esclarece que a imagem se estabelece nos mesmos pilares da comunicação verbal: possui um emissor e um receptor. Através de um canal que podemos chamar de mídia, expressa a mensagem que está inserida em um contexto e exige um código que seja comum ao emissor e ao receptor.

Na ilustração de moda, a imagem vem sempre carregada de significados pertinentes a esse universo. Em geral, conceitos que valorizam o ser, qualidades como forte, descontraído, sofisticado, elegante, alternativo estão presentes na forma como a ilustração está representada.

No entanto, uma comunicação visual pode também ser interpretada livremente, na qual cada indivíduo poderá associar e estabelecer suas próprias conexões, de acordo com seu repertório, ou poderá ser uma comunicação direcionada e intencional, em que o receptor deve captar a mensagem estabelecida pelo emissor. (SILVA, 1985).

Dentro da análise das imagens e ilustrações, devemos considerar também sua função. De acordo com Joly (2007), podemos classificá-la em:

- Função denotativa ou cognitiva ou referencial: possui uma mensagem clara do que se está falando;
- Função expressiva ou emotiva: concentra-se mais na forma, ou como se está falando. Então será mais subjetiva e poderá ter diferentes interpretações;
- Função conativa: manifesta diretamente a implicação do destinatário na mensagem. Pode ser uma ordem, uma pergunta;
- Função fática: serve apenas para testar o canal, verificar se ele está funcionando. Como um "alô" ao telefone, "e aí", "tudo bem";
- Função metalinguística: fala sobre si mesma.

Porém, ressaltamos que nenhuma mensagem contempla somente uma função. Elas coexistem com o predomínio mais de uma ou de outra, sem eliminar o papel da função secundária. No entanto, algumas vezes, pode ser difícil distinguir a função explícita da função implícita e "a observação do uso da mensagem visual analisada, assim como seu papel sociocultural, pode mostrar-se muito

preciosa a esse respeito". (JOLY, 2007 p.59). E é determinante para sua significação.

3.2 Aspectos estéticos-formais

Os objetos artísticos são uma classe especial de objetos, nos quais se encontram informações que são percebidas em sua totalidade. O conjunto de elementos, como cor, forma, material ou superfície são apreendidos em conjunto, e essas informações podem ser especialmente adequadas para transmitir relações complexas de forma concentrada, através da percepção sensorial do homem. Essa vivência de impressões sensoriais dos elementos formais, como ritmo, proporções, harmonias, podem ser apreciadas, sem se preocupar com o conteúdo. Como satisfação das necessidades, atende a parte psíquica dos indivíduos. (LOBACH, 2001); (BÜRDEK, VAN CAMP, 2006).

Csikszentmihalyi e Halton (1981) propõem que os objetos são também formas de energia psíquica, que interagem através da ação ou mesmo da contemplação, gerando crescimento físico e psicológico. É claramente percebido que diferentes modos de percepção estão envolvidos na forma como os atributos estéticos são interpretados.

A base estético-formal foi estabelecida na pesquisa de percepção e, na teoria da Gestalt, destacam-se alguns fenômenos psíquicos complexos, a partir dos quais são descritas mais de 100 leis da Gestalt. Essa organização dos dados sensoriais forma um todo, na integração das formas e na configuração de objetos ou obras. Esses estímulos sensoriais causam certa reação à forma como são organizados os dados e tende a causar certos estímulos. (SILVA, 1985); (GOMES FILHO, 2015); (BÜRDEK, VAN CAMP, 2006). Dentre alguns deles, pode-se citar o que os gestaltistas chamam de "forças internas que organizam o processo de percepção visual". (SANTIL, 2008, p.84). Para

Gomes Filho (2015), a leitura visual se faz a partir da análise das etapas:

- Unidades: verificar quais elementos configuram a forma;
- Segregação: separar e identificar essas unidades;
- Unificação: analisar a coesão da forma como um todo em função do equilíbrio e harmonia;
- Fechamento: tendência perceptiva a dar continuidade e fechamento a formas incompletas;
- Boa continuidade: apresenta sequência ou fluidez de formas. Disposição dos elementos que correspondem à disposição natural para acompanhar os demais;
- Proximidade e semelhança: elementos muito próximos tendem a formar um grupo, pois não há a tendência de visualizá-los isoladamente. Elementos mais similares serão mais facilmente agrupados;
- Pregnância da forma: harmonia, ordem e equilíbrio.

Associação e contraste também são maneiras de diferenciar a figura do fundo e procurar destaques a partir da homogeneização ou discrepâncias. Ocorre, então, a identificação, reconhecimento e interpretação com intuito de gerar compreensão.

As características materiais podem ser organizadas de forma a compor uma configuração, uma estrutura pensada e planejada para provocar certo efeito emocional ou sensação. Imagens – que configuram formas mais agradáveis à percepção humana – poderão ser contempladas por mais tempo. Alguns outros elementos que caracterizam essa predileção são a figura em relação à não figura.

Interações irregulares podem parecer acidentais nos níveis inferiores, porém em âmbito mais global surgem como padrões e em regularidade. Ou seja, são as relações entre as partes constituintes do sistema que geram uma alteração de padrão ou o surgimento de uma propriedade na

totalidade que não existia nas partes isoladas. Essas interações produzem grande fluxo de informação, que sem o poder centralizado se autogerenciam e se auto-organizam.

3.3 Funções simbólicas

As funções simbólicas das ilustrações estão ligadas à capacidade de um sinal que, por meio de convenções, transmite significado intercultural e representa algo que não é imediatamente perceptível. Está ligado ao repertório e experiências vivenciadas que remetem a padrões estabelecidos a esses significados. São realizados, em geral, de forma associativa, dependendo de cada contexto. (BÜRDEK, VAN CAMP, 2006); (LOBACH, 2001). Nas pesquisas de Csikszentmihalyi e Halton (1981), muitos artefatos artísticos estão ligados mais profundamente com aspectos simbólicos, do que aspectos estético-formais. A percepção dos objetos percorre informações e experiências passadas, através de um fluxo de energia psíquica e retornam como forma de informação reconhecível. E, através da assimilação das informações, o indivíduo impõe ordem e significado.

Através de atributos simbólicos são, também, adicionados status e significância a quem possui o objeto, ou mesmo, tem o privilégio de contemplá-lo. Um símbolo pode conter um significado especial a um ou grupo de indivíduos, determinando certas relações e ordenamento social, como signos de conduta. (LOBACH, 2001).

4. EXPRESSÃO E INTERPRETAÇÃO DE UMA ILUSTRAÇÃO

Ao olhar uma imagem ou ilustração, mobiliza-se tanto o consciente, quanto o inconsciente do leitor. Independente da real intenção do autor, a ilustração produz mensagens e significações relevantes para o receptor incluso em seu contexto. (JOLY 2007). "Instrumento de comunicação entre as pessoas, a imagem também pode servir de instrumento de intercessão entre o homem e o próprio mundo." (JOLY, 2007, p. 59).

Com a ampliação dos meios de expressão que vão desde o lápis, papel, tintas até as mais diversas ferramentas digitais, as ilustrações de moda estão cada vez mais diversificadas tanto em estilos, expressividade e capacidade de comunicação.

Laura Laine é uma ilustradora independente de Helsinque, Finlândia, e uma de suas ilustrações foi escolhida para ser analisada por ter um trabalho que transita entre a moda e a arte. Além disso, já realizou diversos trabalhos para grandes empresas da moda como Sephora, I.T. Store, Harvey Nichols, Pantene, H&M, Zara, Givenchy e revistas influentes, como Vogue Japão, Vogue Itália, Vogue Alemanha, Elle, The New York Times, Marie Claire e The Guardian.

Abaixo, na figura 1, Laura Laine usou uma temática bastante conhecida para sua ilustração: a obra de Botticelli: O Nascimento de Vênus (figura 2).

Figura 1: Ilustração de Moda de Laura Laine divulgada na T Magazine do New York Times



Fonte: <http://www.lauralaine.net>
(acesso em 12/06/2017).

Na obra de Botticelli (figura 2), de acordo com Salzedas (2001), a figura de Vênus, deusa do amor, nascida das espumas do mar, navega sobre uma concha impelida pelos ventos, mostrando sua esplêndida nudez. À direita da tela, a deusa da primavera está à espera de Vênus e lhe estende uma manta com estampas de flores. A esquerda da composição, Zéfiro e Clóris, suspensos por asas, sopram os ventos para conduzir Vênus a terra e espalham rosas pelas águas. Ao mesmo tempo em que a imagem representa a fertilidade, os sentidos e o prazer, representa, também, o amor e a pureza, expressos nos gestos pudicos de Vênus de se cobrir com as mãos e no seu olhar contemplativo.

Figura 2: Tela de Sandro Botticelli de 1486



Fonte:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg/1280px-Sandro_Botticelli
(acesso em 12/06/2017).

A partir dessa rápida contextualização, pode-se analisar a ilustração de Laura Laine, em seus aspectos simbólicos, através do uso da mesma temática de Botticelli: Vênus a deusa do amor. Porém, na ilustração de Laura Laine, os braços estão em posições opostas ao da pintura de Botticelli e não têm a finalidade de esconder o corpo, apesar do gesto bastante parecido: um deles segura o ombro e o outro o cabelo por cima da roupa.

A mulher retratada tem a forma estilizada dos croquis de moda: com seu corpo longilíneo e alongado, está com os olhos fechados e a face ligeiramente para baixo. Indica uma introspecção, amor e um cuidado por si própria, nesse ato de abraçar a si mesma. Apesar de estar vestida, ao contrário de Vênus, a roupa traz poucos detalhes e informações de como realmente é. Os cabelos são bastante volumosos e esvoaçantes, ressaltando ainda mais o simbolismo de sensualidade e feminilidade, também retratadas em Botticelli.

Quanto aos elementos gráfico-visuais, percebemos que a linha está bem presente na ilustração. Principalmente na roupa que é basicamente constituída por linhas curvas, delineando dobras e movimentos do tecido. As linhas finas que contornam e entram no vestido ali estão, para descrever o volume. Acima da cabeça e descendo até abaixo do quadril, muitas linhas finas e sinuosas, configuram o cabelo que, por proximidade, tende a estar agregado em blocos. O formato orgânico da linha chega a ser cilíndrico, por vezes mais intenso, por vezes menos intenso. Essas linhas seguem uma ordem e um ritmo bastante rítmico e fluído, lembrando ondulações, conduzindo o observador ao redor da imagem e ao ponto central que é o rosto. Quanto à textura, o tecido é liso e aparenta maciez, já, a concha, possui uma textura mais riscada e diferenças de cor, associando-se a uma textura rugosa com brilho. A cor azul, impressa no vestido em contraste com o fundo branco e o cinza da concha e cabelos, indica passividade e suavidade. O corpo também é basicamente constituído de linhas, pois não possui preenchimento de cor e nem manchas que caracterizam volumes. Sua silhueta é demarcada de forma mais livre que a pintura de Botticelli, sugerindo mais autonomia e liberdade. De acordo com Joly (2007), esta utilização de traços indica fineza e elegância. Já os cabelos e a concha trazem, com grande riqueza de manchas, o efeito de volume e profundidade. A textura criada nessas áreas funciona como experiência sensível e enriquecedora.

Quanto aos aspectos mais específicos da Gestalt: a ilustração se configura em duas unidades principais: figura feminina e a concha, colocados em primeiro e segundo plano respectivamente. A segregação se dá, basicamente, a partir da cor da roupa, destacando-a dos cinza dos cabelos e da concha. Apesar disso, a unificação acontece, pois os cabelos estão justapostos e circundantes ao corpo. Na concha, os

elementos que se repetem, irradiam de um ponto central. A proximidade e ordem configuram tanto o cabelo, através das linhas e ritmos, quanto a estrutura da concha em partes mais claras e escuras, proporcionando volume.

O equilíbrio visual é neutro, pois o ponto central da concha está alinhado com o centro da figura feminina e seu pé de apoio encontra-se no centro dessa base, ancorando o primeiro plano no segundo plano. Apesar de equilibrada, a imagem não é estática, pois não possui simetria. O vestido mais proeminente do lado direito da figura, assim como seu corpo que não está posicionado de frente, mas levemente virado a esquerda e o rosto contrabalanceando virado à direita. Quanto à pregnância visual, pode-se dizer que é média, pois sua interpretação demanda certo tempo, em função de muitas irregularidades e indefinições de formas geométricas, justamente nas formas orgânicas do cabelo e da vestimenta.

Na obra de Botticelli, há uma maior estruturação da figura, sugerindo volumes, massas e retratando o “peso” do corpo. Uma representação mais parecida com o real através de luzes e brilhos. Há mais formalidade e materialidade na pintura de Botticelli do que vemos na ilustração de moda.

Podemos perceber também a linha gestual que indica a posição do corpo. Linha, esta, bastante sinuosa, cria ritmo e sugestiona movimento, indica fluidez, graciosidade, algo que tende para o etéreo e o divino. A linha gestual faz ainda o próprio olho do observador se mover. O processo da visão sofre ação em resposta à análise da imagem observada e das preferências esquerda-direita e alto-baixo (figura 3). Ainda assim, se constitui de uma imagem muito bem equilibrada em seus elementos visuais.

Figura 3: Linha gestual e direção do olhar sobre ilustração de Laura Laine



Fonte: Imagem alterada pelos autores.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ilustração tem claramente uma função emotiva e expressiva, já que se trata do universo da moda, mas pouco mostra a vestimenta e sim as emoções e sentimentos que o observador deve assumir ao contemplar a imagem. Nesse sentido, se trata de uma ilustração muito mais simbólica do que representacional, imprimindo o universo mítico e fantasioso que remete ao nascimento de Vênus, assim como o universo feminino, indicando seus valores idealizados e transcendententes. Colocar um produto atual em uma ilustração de temática tão clássica, leva o observador a sentir emoções diferentes das que costuma ter; ao se deparar com este universo, tenta elevar o status da moda ao divino, algo impalpável, objeto de desejo e contemplação. Diferencia-se da composição de Botticelli, que assinala sua dimensão materialista e humanista, porque sua representação mais

naturalista aproxima-se das sensações experimentadas pelos seres humanos diante da materialidade do mundo.

Visto que a ilustração de moda tem o papel de divulgar, comunicar, persuadir, incentivar e reforçar o papel de uma marca ou da própria moda na sociedade, passado seu processo de decadência com o advento da fotografia, hoje as ilustrações são feitas por ilustradores denominados artistas e muitas vezes cumprem o papel de contar, expressar, explicar, inspirar ou afetar de forma tão eficiente quanto a própria imagem fotográfica.

Diferente da linguagem escrita ou falada, que muitas vezes separa e nacionaliza, a linguagem visual unifica, traz mensagens instantaneamente sem barreiras ou fronteiras. Com o uso adequado dos elementos gráfico visuais, estético-formais e simbólicos, pode-se propor uma representação escolhida e orientada. Assim, para artistas, ou designers, ter o conhecimento do bom funcionamento de uma mensagem visual é muito produtivo para sua compreensão e melhoria de seu desempenho.

Como meio de divulgação, uma boa ilustração de moda, atenderá seu objetivo principal: expressar-se melhor para comunicar melhor e fazer sentir com mais intensidade. Além disso, ter um maior conhecimento da linguagem visual aguça o sentido da observação e permite captar mais informações na recepção das ilustrações.

REFERÊNCIAS

- ARMSTRONG, Jemi.; IVAS, Lorrie.; ARMSTRONG, Wynn. **From Pencil to Pen Tool**. New York: Fair child Publications, Inc., 2006.
- BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BÜRDEK, Bernhard E.; VAN CAMP, Freddy. **Design: história, teoria e prática do design de produtos**. Editora Edgard Blücher, 2006.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; HALTON, Eugene. **The meaning of things: Domestic symbols and the self**. Cambridge University Press, 1981.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 1 ed. São Paulo: Martin Fontes, 1991.
- DUARTE, Carla Stephania de Góis. **A Ilustração de moda e o desenho de moda**. In: 5º Colóquio de Moda, 2009, Recife. Moda, Cultura e Historicidade, 2009.
- GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto: sistema de leitura virtual da forma** João Gomes Filho. Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda., 2015.
- GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhando: um panorama dos sistemas gráficos**. Santa Maria: Ed. UFSM, 1998.
- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. 11 ed. Campinas: Papiros Editora, 2007.
- LÖBACH, Bernd. **Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais**. Edgard Blücher, 2001.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 13 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- PERASSI, Richard.; CASTRO, L.; DIAS, A. R.; CAMPOS, A. Q.. **Cultura, Linguagem Gráfica e Alfabetismo Visual**. Revista Educação Gráfica, v. 17, p. 24-37, 2013.
- READ, Herbert. **A educação pela Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1958.

SALZEDAS, Nelyze Aparecida Melro. **Das Palavras às Imagens**: Uma leitura do ver. 1. ed. São Paulo - SP: Arte & Ciência, 2001.

SANTIL, Fernando Luiz de Paula. **Análise da percepção das variáveis visuais de acordo com as leis da Gestalt para representação cartográfica**. 2008. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Paraná.

SENAC. DN. **Elementos da Forma**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2006.

SILVA, Rafael Souza. **Diagramação o planejamento visual gráfico na comunicação impressa**. Summus Editorial, 1985.



Perception and Expression in the Universe of Fashion Illustrations

Gabriela Kuhnen

Ms, Universidade do Estado de Santa Catarina / gabkuhnen@gmail.com

Orcid: 0000-0003-0307-2360 / <http://lattes.cnpq.br/6294529988676049>

Célio Teodorico dos Santos

PhD, Universidade do Estado de Santa Catarina / celio.teodorico@gmail.com

Orcid: /0000-0001-9809-5658 / <http://lattes.cnpq.br/0731129342074111>

Sent 26/06/18 / Accept 15/08/18

Perception and Expression in the Universe of Fashion Illustrations

ABSTRACT

In the fashion universe, illustrations are very important to publicize products or brands and the fashion illustrations are the beginning to building a product. In the fashion illustration, the graphic elements as dots, lines, surfaces and blots are the basis to represent the figures from this universe. In this sense, expressivity and perception occur both through the aesthetic and formal aspects, as well as the symbolic ones, which, organized in a certain way, become quite relevant, since their main objective is to promote an idea or concept and to establish an impact on the viewer. For this, the present article makes a synthesis on the concepts of visual syntax, aesthetic-formal elements and symbolic associations and aims at applying this theory in the reading of an illustration by Laura Laine, perfecting the understanding about the image to which it refers and making analogies of this image with others it mentions.

Keywords: fashion illustration; reading image; design tools.



Percepção e Expressão no Universo das Ilustrações de Moda

RESUMO

No universo da Moda, as ilustrações são importantes ferramentas para divulgação de produtos ou de marcas, e os croquis ou desenhos de moda estão presentes na forma de projetos e são o início da elaboração do produto em si. Na criação das ilustrações ou croquis, os elementos gráficos visuais, como o ponto, a linha, a mancha e o plano, são a base para a representação de figuras que delineiam este universo. Nesse sentido, a expressividade e a percepção se dão tanto pelos aspectos estético-formais, quanto pelos aspectos simbólicos que, organizados de certa maneira, tornam-se bastante relevantes, já que têm como objetivo principal divulgar uma ideia ou conceito e estabelecer um impacto sobre o espectador. Para tanto, o presente artigo faz uma síntese sobre os conceitos da sintaxe visual, elementos estético-formais, associações simbólicas e busca aplicar essa teoria na leitura de uma ilustração de Laura Laine, aperfeiçoando o entendimento sobre a imagem a qual se refere e fazendo analogias dessa imagem com outras a que faz menção.

Palavras-chave: *Ilustração de moda; leitura de imagens; ferramentas de design.*

1. INTRODUCTION

When looking at an image or illustration, the observer soon realizes if it pleases him or her or if it does not. All the graphic-visual and formal-aesthetic analysis goes through a subjective cognitive process, where the understanding and valuation of what is seen is intimately connected to the capacity of expression and to the message the creator wants to transmit to the observer. Such language has the same basis of verbal communication, with a transmitter and a receiver, in a context that has a common code, where the image carries signals which generally value the being, portraying it as elegant, sophisticated, loose, according to how the illustration is represented.

In this article, we aim at performing a brief analysis, from the reading of a fashion illustration, created by Laura Laine, comparing it to the original piece by Botticelli, considering the most important aspects found at pre-figurative, expressive and symbolic levels. Such elements, which are dots, lines, blots and planes originate adjective elements such as colors, tones and textures. Through the perception of these elements, it is possible to make associations to previously-lived situations and, by doing so, generate other proper meanings to the image, through its composing elements, aiming at creating a contact with the observer in order to delight, seduce and reveal ideas and concepts.

2. NEW CONCEPTIONS IN DESIGN

In the fashion universe, the graphic representation is one of the most relevant points. Whether in fashion design, where sketches are elaborated with the purpose of execution, where a very precise representation, according to the material world, is fundamental since all the details and

proportions will be used in the construction of the piece in the form of graphic prints added to the piece of clothing or even in fashion illustrations, where the pieces are hardly ever represented as they really are, but they establish a message through their composing elements. This aims at establishing contact with the observer in order to reveal, delight and seduce.

Fashion illustrations may be used for several purposes: composing the presentation of the fashion collection for the buyers; showing the media a preview of the coming collection; illustrating fashion shows or fashion trends or even showing a collection through prints (ARMSTRONG, 2007). Mostly, it aims at being the consumers' attention target, creating desire for the piece and making the consumer recognize the product and buy it. The challenge is to make the illustration stand out from the various photo editorials, exactly for being different and working with other forms of expression.

Sometimes fashion illustration translates the humor of the time period when it was created because, besides the artist's style, social and economic forces also determine the illustration's form and content.

Fashion illustration came to be from the technique of woodcut, which consists in carving a drawing into a piece of wood, followed by the application of ink onto it and then pressing it against paper. The result is the printing of the illustration. This method was widely used during the age of navigations and discoveries of new continents, in the 16th and 17th centuries, as a way of portraying a new reality and documenting the clothes of different peoples. With the coming of new mobile types of impression, in the middle of the 16th century, it became easier and cheaper to print and its commercialization became possible. That was when the first books, then called *Costumes*, came about. These books

portrayed clothes in their locations, description of the pieces and how they should be worn. Later, in the 17th century, journalism and fashion almanacs came into the scene: Printing was still done in black and white and initially aimed at the male public. Also in the 17th century, magazines with colored illustrations appeared. These magazines were widely informative and had the purpose of clarifying, displaying male, female and children outfits, as well as accessories and even articles of decoration (DUARTE, 2009).

With the coming of photography into the magazines' editorials and advertisements, in the 19th century, fashion illustration went on a solo career for several decades, being removed from the exhibition area and style publications. But it was never completely gone and returned in the 20th century.

Following the advance of drawing techniques, illustrations and painting suffered direct results from the technology available in each period. Painting had a meaningful advance when oil-based inks were inserted into aluminum tubes, allowing artists to paint outdoors, when Impressionism was born. Hyper-realism was an artistic movement that aimed at being a reaction to photography, while techniques such as the airbrush came from the culture of acrylic and dyes used in fine arts (ARMSTRONG, 2007).

Fashion illustrations are not immune to the culture of their time, whether in the past, present or future perceptions. Experimentations on different surfaces open many visual possibilities. In each artistic movement, personal experiences influence not only the form of execution of the illustrations but also the form of reading them.

3. ELEMENTS OF VISUAL EXPRESSION AND REPRESENTATION

3.1 Visual literacy

Knowing some principles about the comprehension and reading of fashion illustrations may provide the observer a new relation with the observed object. The knowledge of specific codes, along with the social, cultural and aesthetical relations, allows the attribution of a meaning to the reading of this universe.

The structural systems do not follow absolute rules. They depend on their composition and ordination. The basic elements of visual literacy are the dot, the line, the plane and the blot. Other elements of the visual syntax are the balance, the color, texture, direction, tone, scale, shape, dimension, structure and rhythm.

The dot is the smallest unit of visual communication. It is abundant in nature and may have a great power of visual attraction on the eye. The line is formed by many dots so close to each other that their individual shape can no longer be distinguished. It also may be said that the line defines the trajectory of a dot.

[...]It is the sketch's restless and inquiring element. Wherever it is used, it is the fundamental instrument of the pre-visualization, the means to present, in a tangible way, something that does not exist yet, except in your imagination. (DONDIS, 1991, p. 56).

In the line, all the extra information is eliminated, only what is essential remains. The intention of the artist or designer is translated, it reflects feelings and emotions. The blot is what enables the variation between light and dark. Through this nuance we realize the complete shape and its variations. The two-dimensional representation is what allows us to translate the tridimensional or give the illusion of depth. The graphic two-dimensional representation can be

made through the closing of the line (shape) or contrast of area (blot).

When these concepts of visual structures of an image are analyzed, we can trace similarities with the concept of the formal beautiful pointed out by Aristotle. According to Bayer (1995), in all that is beautiful there is a rationalist and rational order. One should notice the symmetry, which is a symbol of perfection, the determination, which is a kind of order where everything that is beautiful is finished in its essence, it is health, strength, greatness. Therefore, there is a visual attraction and aesthetic preference towards these characteristics. This way, the illustrator may use these artifacts in order to be able to generate certain answers from the observer.

Lobach (2001) determines some configurative elements, emphasizing that they have little importance separately and that their arrangement is what will bring singular aspects to each piece or image.

- Space shape: characterized by its three-dimensionality and volume.
- Plane shape: obtained by a two-dimensional plane.
- Surface: May carry characteristics such as shiny, wrinkled, matte, polished, bright and may bring different associations such as perfection, cleanliness or order.
- Colors: May stand out from the context which they refer to through intensity or contrast, being used to highlight certain areas or composing similar areas through neutrality. The visual structure may be used, applying the colors to avoid the monotony or create tension or weight or, for the opposite, creating lightness and fluctuation.

- Order: Elements organized with certain regularity. It can be associated to monotony or security. Some examples are symmetry and uniformity.
- Complexity: On the other hand, complex elements are characterized by many elements of configuration and with a great information content. They may serve for keeping a certain interest, but they are irregular and cause psychic tension.

For Dondis (1991), there are still three levels of visual representation: The representational, the abstract and the symbolical. On the representational level, the environment's visual details are prevalent, whether they are natural or artificial, exhibiting a detailed representation of the object, just like it is known and expressed in the world. It is a strong and direct communication. On the abstract level, there can be a reduction, to the maximum level, of the visual elements. Such reduction can also be disconnected from any relation with the non-visual data. "In visual terms, abstraction is a simplification which searches for a more intense and condensed meaning" as seen in Dondis (1991, p.95). The symbolic level also requires a simplification but, opposite to the abstraction, this form must be seen and recognized as well as remembered and reproduced. It is loaded with meaning and its simplicity in form makes it easily identifiable and highly penetrating into the mind of the observer.

An image, just as the illustration, always constitutes a message for the other. It may be defined as the representation of something in the line of thought, an idea, and it allows possibilities of interpretation. It is then, a tool for expression and communication. As language, Joly (2007) clarifies that the image establishes itself on the same pillars as verbal communication: It has an emitter and a receptor. Through a channel we can call media, it expresses the

message which is inserted into a context and demands a common code between the emitter and the receptor.

In fashion illustration, the image always comes loaded with meanings that are relevant to this context. In general, concepts that value the being, qualities as strong, outgoing, sophisticated, elegant and alternative are present in the way the illustration is represented.

However, a piece of visual communication can also be interpreted freely, where each individual can associate and establish their own connections according to their repertoire, or it can be a directed and intentional communication, where the receptor must capture the message established by the emitter (SILVA, 1985).

Within the analysis of images and illustrations, we must also consider its function. According to Joly (2007), we can classify it into:

- Denotative, cognitive or referential function: has a clear message of what is being said;
- Expressive or emotive function: concentrates more on the form or in how it is speaking. Therefore, it will be more subjective and might have different interpretations;
- Co-native function: manifests directly the implication of the recipient in the message. It may be an order or a question;
- Phatic function: it only works for testing the channel, checking if it is working. Such as "hello" on the telephone, "what's up", "ok";
- Meta-linguistic function: speaks about itself.

However, we must emphasize that no message contemplates only one function. They coexist with one or another being dominant, without eliminating the role of the secondary function. However, sometimes it may be hard to differ the explicit function from the implicit function and "the observation of the use of the analyzed visual message, as its

social-cultural role, may appear too precious to this respect" (Joly, 2007 p.59). And it is determinant to its meaning.

3.2 Formal-aesthetical aspects

Artistic objects are a special class of objects, in which information that can be noticed in their totality can be found. The set of elements, such as color, shape, material or surface are absorbed together and all this information may be particularly adequate for transmitting complex relations in a concentrated way, through people's sensorial perceptions. This experience of formal elements' sensorial impressions such as rhythm, proportions and harmonies may be appreciated without caring about the content. As a satisfaction of needs, it attends the psychic portion of individuals (LOBACH, 2001); (BÜRDEK, VAN CAMP, 2006).

Csikszentmihalyi e Halton (1981) propose that objects are also forms of psychic energy which interact through action or even contemplation, generating physical and psychological growth. It is clearly noticed that different modes of perception are involved in the way aesthetic attributes are interpreted.

The formal-aesthetic base was established in the research of perception and, in Gestalt's theory, some complex psychic phenomena can be highlighted, from which more than 100 Gestalt laws are described. This organization of sensorial data forms a whole, in the integration of shapes and in the configuration of objects or works. These sensorial stimuli cause certain reactions to the way in which the data is organized and is prone to cause certain stimuli (SILVA, 1985); (GOMES FILHO, 2015); (BÜRDEK, VAN CAMP, 2006). Amongst them, we can mention the one Gestaltists call "Internal forces which organize the process of visual perception" (SANTIL, 2008, p.84). To Gomes Filho (2015), the visual reading is done through the analysis of the steps:

- Units: verifying which elements configure the shape;
- Segregation: separating and identifying these units;
- Unification: analyzing the cohesion of the shape as a whole in function of the balance and harmony;
- Closing: perceptive trend to continuing and closing incomplete shapes;
- Good continuity: presents sequence or flow of shapes. Disposition of the elements which correspond to the natural disposition to follow the others;
- Proximity and resemblance: very close elements tend to form a group because there is not a tendency to visualize them in isolation. Similar elements are easily gathered;
- Pregnancy of shape: harmony, order and balance.

Association and contrast are also ways to differentiate the figure from the background and look for highlights through homogenization or discrepancies. This is followed by the identification, recognition and interpretation in order to generate comprehension.

The material characteristics may be organized in a way to compose a configuration, a well-thought out and planned structure to cause a certain emotional effect or sensation. Images - which configure more pleasant ways for the human perception - may be contemplated for a longer time. Some other elements which characterize this preference are the figure in relation to the non-figure.

Irregular interactions may seem accidental in the inferior levels but, in a more global scope, they come in patterns and with regularity. Therefore, it is the relations between the system's constituting parts that generate an alteration of pattern or the appearing of a property in the tonality which did not exist in the isolated parts. These interactions produce a great flow of information which, without the centralized power, manage and organize themselves.

3.3 Symbolic functions

The symbolic functions of illustrations are connected to the capacity of a signal which, through conventions, transmits intercultural meaning and represents something that is not immediately noticeable. It is connected to the repertoire and lived experiences which take back to patterns established to these meanings. They usually happen in an associative manner, depending on each context (BÜRDEK, VAN CAMP, 2006); (LOBACH, 2001). In the researches of Csikszentmihalyi and Halton (1981), many artistic artifacts are more deeply connected to symbolic aspects than to aesthetic-formal ones. The perception of objects goes through past information and experiences, through a flow of psychic energy and return as recognizable information. And, through assimilation of information, the individual imposes order and meaning.

Status and meaning are attributed to who owns the object or has the opportunity to appreciate it, through symbolic attributes. A symbol may have a special meaning to one or a group of individuals, determining certain relations and social order, as signs of conduct (LOBACH, 2001).

4. EXPRESSION AND INTERPRETATION OF AN ILLUSTRATION

When looking at an image or an illustration, both the reader's conscious as the unconscious are moved. The illustration produces messages and meanings for the receiver, without depending on the author's real intention, within its context (JOLY, 2007). "An instrument of communication between people, the image can also work as

an intersection instrument between men and the world itself" (JOLY, 2007 pg. 59).

With the increase of the means of expression which vary from the pencil, paper and inks to the most varied digital tools, fashion illustration is more diverse in style, expressivity and capacity of communication.

Laura Laine is an independent illustrator based in Helsinki, Finland and one of her illustrations was chosen to be analyzed for being a piece which travels between fashion and art. Besides that, she has done multiple works for big fashion companies such as Sephora, I.T. Store, Harvey Nichols, Pantene, H&M, Zara, Givenchy and influential media channels like Vogue Japan, Vogue Italy, Vogue Germany, Elle, The New York Times, Marie Claire and The Guardian.

Below, on figure 1, Laura Laine has used a well-known theme for her illustration: Botticelli's work: The Birth of Venus (figure 2).

Figure 1: Laura Laine's fashion illustration published on New York Times' T Magazine



Source: <http://www.lauralaine.net>
(accessed in 06/12/2017).

In Botticelli's work (figure 2), according to Salzedas (2001), the figure of Venus, goddess of love, born from the foam of the sea, sails on a wind-propelled sea shell showing her magnificent nudity. On the right, the goddess of spring is waiting for Venus and hands her a flowered blanket. On the left, Zephyr and Clovis, suspended by wings, blow the winds to carry Venus aground and spread roses across the water. At the same time the image represents fertility, the senses and the pleasure, it also represents love and purity, expressed in Venus' prudish gestures of covering herself with her hands and her contemplative look.

Figure 2: 1486's Sandro Botticelli's painting



Source:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0b/Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg/1280px-Sandro_Botticelli
(accessed on 06/12/2017).

From this quick contextualization, it is possible to analyze Laura Laine's illustration in its symbolical aspects, through the use of the same thematic as Botticelli's: Venus, Goddess Of Love. However, on Laura Laine's illustration, the

arms are in the opposite position from Botticelli's and do not serve the function of hiding the body, despite its similar gesture: One holds the shoulder and the other the hair over her clothes.

The portrayed woman has the stylized form of fashion sketches: a longilinous and elongated body. She has her eyes closed and is slightly looking down. The act of holding herself indicates introspection, love and self-care. Despite being dressed, unlike Venus, her clothes carry few details and information of how they really are. Her hair is very full and fluttering, highlighting even more the symbolism of sensuality and femininity, also portrayed in Botticelli.

Concerning graphic-visual elements, we realize the line is very present in the illustration. Especially in the clothes which are basically constituted by curved lines, delineating fabric wrinkles and movement. The fine lines which contour and get into the dress are there to describe volume. From above the head down to under the hip there are many fine and winding lines configuring the hair which, by proximity, tends to be arranged in blocks. The organic shape of the line is cylindrical, sometimes more intense, sometimes less. These lines follow a very rhythmic and fluid order, reminding waves, leading the observer around the image and towards the central point which is the face. As for the texture, the fabric is plain and appears to be soft. On the other hand, the shell has a more scratched texture and differences in the color, showing a bright but rough texture. The color blue, imprinted on the dress in contrast with the white background and the grey of the shell and hair indicates passivity and softness. The body is also basically formed by lines, not having a color filling nor spots which characterize volumes. Her silhouette is contoured in a more freely than Botticelli's, suggesting more autonomy and freedom. According to Joly (2007), the use of such traces indicates finesse and

elegance. However, the hair and the shell bring, with great richness of blots, the effect of volume and depth. The texture created in these areas works as a sensitive and enriching experience.

As for the more specific Gestalt aspects: the illustration has two main units: the feminine figure and the shell, arranged on the first and second plane respectively. The segregation happens basically from the color of the clothes, allowing it to stand out from the grey of the hair and the shell. Despite of this, there is a unification, because the hair is juxtaposed and around the body. In the shell, the repeating elements flow from a central point. The proximity and order configure not only the hair, through lines and rhythms but the structure of the shell in its lighter and darker parts, providing volume.

The visual balance is neutral, because the shell's central point is aligned with the center of the female figure and her support foot is in the center of this base, anchoring the first plane on the second one despite being unbalanced, the image is not static, because it does not have symmetry. the more prominent part of the dress on the right side of the figure, just lie her body which is not standing facing frontally, but slightly turned to the left with its counterbalancing face turned to the right. As for the visual pregnancy, it could be said it is average, because its interpretation demands a certain time, exactly on the organic shapes of the hair and the clothes.

In Botticelli's work there is a greater structure to the figure, suggesting volumes, masses and portraying the "weight" of the body. A more realistic representation through lights and brightness. There is more formality and materiality on Botticelli's painting than what we see on the fashion illustration.

We can also notice the gestural line that indicates the position of the body. This line is very winding, it creates rhythm and suggests motion, indicates flow, grace, something that tends to the ethereal and the divine. The gestural line also makes the observer's eye move. The process of vision suffers the action in response to the analysis of the observed image and the left-right and high-low preferences (figure 3). Still, it is a very well-balanced image in its visual elements.

Figure 1: Gestural line and direction of sight over Laura Laine's illustration.



Source: Image altered by the authors.

5. FINAL CONSIDERATIONS

Illustration clearly has an emotional and expressive function, since it is about the fashion universe, but shows little of the clothing and a lot of the emotions and feelings the observer must take when contemplating the image. In this context, it is about a much more symbolic than

representational illustration, imprinting its idealized and transcendent values. Picturing a current product in such a classical theme illustration makes the observer go through different emotions than usual; when facing this universe, he or she tries to elevate the fashion status to the divine, something intangible, object of desire and contemplation. It differs from Botticelli's composition, which displays its materialistic and humanistic dimension, because its more naturalistic representation is closer to the sensations experienced by the human beings facing the materiality of the world.

Considering that fashion illustration's role is to spread, communicate, persuade, encourage and reinforce the role of a brand or fashion itself in society, after its decadent past caused by the coming of photography, nowadays illustrations play the role of telling, expressing, explaining, inspiring or affecting as efficiently as the photographic image itself.

Differently of the written or spoken language, which usually separates and nationalizes, visual images unify and communicates messages instantaneously without obstacles of frontiers. With the proper use of visual-graphic, formal-aesthetic and symbolic elements, a chosen and oriented representation can be proposed. Therefore, for artists or designers, knowing very well how a visual message works is highly productive for its understanding and the improvement of its performance.

As a means of propagation, a good fashion illustration will reach its main goal: to better express itself in order to better communicate and ensure it is "felt" more intensely. Besides, having a greater knowledge of the visual language sharpens the sense of observation and allows capturing more information in the reception of the illustrations.

REFERENCES

ARMSTRONG, Jemi.; IVAS, Lorrie.; ARMSTRONG, Wynn. **From Pencil to Pen Tool**. New York: Fair child Publications, Inc., 2006.

BAYER, Raymond. **História da Estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BÜRDEK, Bernhard E.; VAN CAMP, Freddy. **Design: história, teoria e prática do design de produtos**. Editora Edgard Blücher, 2006.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly; HALTON, Eugene. **The meaning of things: Domestic symbols and the self**. Cambridge University Press, 1981.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 1 ed. São Paulo: Martin Fontes, 1991.

DUARTE, Carla Stephania de Góis. **A Ilustração de moda e o desenho de moda**. In: 5º Colóquio de Moda, 2009, Recife. Moda, Cultura e Historicidade, 2009.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto: sistema de leitura virtual da forma** João Gomes Filho. Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda., 2015.

GOMES, Luiz Vidal Negreiros. **Desenhando: um panorama dos sistemas gráficos**. Santa Maria: Ed. UFSM, 1998.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. 11 ed. Campinas: Papiros Editora, 2007.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais**. Edgard Blücher, 2001.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 13 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1983.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PERASSI, Richard.; CASTRO, L.; DIAS, A. R.; CAMPOS, A. Q.. **Cultura, Linguagem Gráfica e Alfabetismo Visual**. Revista Educação Gráfica, v. 17, p. 24-37, 2013.

READ, Herbert. **A educação pela Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1958.

SALZEDAS, Nelyze Aparecida Melro. **Das Palavras às Imagens**: Uma leitura do ver. 1. ed. São Paulo - SP: Arte & Ciência, 2001.

SANTIL, Fernando Luiz de Paula. **Análise da percepção das variáveis visuais de acordo com as leis da Gestalt para representação cartográfica**. 2008. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Paraná.

SENAC. DN. **Elementos da Forma**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2006.

SILVA, Rafael Souza. **Diagramação o planejamento visual gráfico na comunicação impressa**. Summus Editorial, 1985.