

**INTERATIVIDADE: MODA, CORPO E TECNOLOGIA\*****Priscila Gouthier<sup>1</sup>****Vanessa Madrona Moreira Salles<sup>2</sup>****RESUMO**

Este artigo apresenta uma análise sobre alguns aspectos da relação existente entre a moda, o corpo e a tecnologia, no cenário atual. Neste universo marcado pela interatividade da moda, do corpo e das tecnologias, encontram-se várias propostas que tratam das constantes mutações e investigam a não permanência e a instabilidade. Neste processo em que o corpo humano e as máquinas se conectam em uma espécie de simbiose, destaca-se o artista/estilista turco-cipriota Hussein Chalayan, que desenvolve projetos que usam arte, ciência e tecnologia. Inicialmente apresenta-se um breve exame do surgimento do sistema da moda, que passa a regular a prática indumentária. Na sequência recorre-se a uma tríplice tipologia com o intuito de discutir a relação corpo e moda: uma primeira pele, que seria o corpo nu; uma segunda pele, os elementos têxteis, e, uma terceira pele, artificial, protética, tecnológica. Investiga-se, finalmente, alguns trabalhos de Hussein Chalayan que ampliam a função do corpo - a terceira pele -, qualificando-o para se adaptar às condições contemporâneas diversas e adversas.

**Palavras-Chave:** Moda. Corpo. Tecnologia. Hussein Chalayan.

---

\* Artigo resultante de Projeto de Iniciação Científica da Universidade FUMEC, financiado pela FUNADESP e FAPEMIG.

<sup>1</sup> Aluna do curso de graduação em Design de Moda da Universidade FUMEC.

<sup>2</sup> Doutora em Filosofia. Professora da Universidade FUMEC.

## MODA, CORPO E TECNOLOGIA

### Moda, espelho de uma época.

O mecanismo de moda que existe hoje, segundo os historiadores, surgiu no fim da Idade Média e início da Renascença. E foi somente na Idade Média que a palavra e o conceito moda aparecem no sentido de movimento cíclico ou mudança na forma de se trajar, como conhecemos hoje.

As grandes mudanças sociais, econômicas e comerciais verificadas no século XIV e XV, na Europa Ocidental, trouxeram consigo a emergência do surgimento da noção de indivíduo, permitindo que a “fantasia estética” (LIPOVETSKY, 1989) se realizasse através de mudanças cada vez mais frequentes na indumentária, ou seja, que houvesse *moda*. Mas se antes desse período não havia moda, havia o quê? Ora, havia modos de se vestir, que diferenciavam determinado período ou época. As mudanças na forma de trajar não aconteciam com a mesma rapidez com que passaram a ocorrer a partir do final da Idade Média.

Quando nos referíamos ao vestuário como indumentária, consideramos que as funções principais da roupa seriam a proteção, a hierarquia e o adorno. As variações na maneira de se vestir nas sociedades tradicionais eram lentas, o caráter efêmero da moda ainda não estava presente. Portanto, a partir do momento em que começamos a obedecer a mudanças cíclicas e estilísticas, começamos a falar em moda.

É importante ressaltar que a moda não é um fenômeno natural, e por estar fortemente ligada à questão da construção da identidade do sujeito, está também relacionada ao status e à necessidade de se ocupar uma posição social. A necessidade e a possibilidade de se ocupar uma posição social considerada importante surgem com a ascensão da burguesia, com o rápido crescimento das cidades e com a expansão comercial; o que antes era restrito ao reduzido grupo de nobres, passou a ser desejado pelos burgueses. A roupa seria, e ainda é, hoje, um espelho que reflete o status social do indivíduo. A burguesia emergente se espelha na nobreza e passa a querer “copiar” aquela imagem. E a nobreza, por sua vez, quer manter sua distinção e apresenta novas propostas de vestuário que novamente serão imitadas. Temos assim, um ciclo de imitação vestimentar que traz como subtexto, de fato, a busca de prestígio social.

Assim, difundida por toda a Europa, a moda passou a ditar formas de valor (CASTILHO, 2002, p.50) no mundo. Estas novas formas de valor podem ser identificadas no vestuário, uma vez que há uma constante persecução de meios de expressão, de aparência, de ocupação, de identidade, de religião e classe social, isto é, a sociedade articula sua aparência criando e revelando vínculos sociais. Assim, pode-se dizer que nos vestimos pensando em como seremos visto “pelo outro” (CASTILHO, 2005, p.33).

Segundo Lipovetsky (1989, p.23), em *o Império do Efêmero*:

A renovação das formas se torna um valor mundano, a fantasia exhibe seus artifícios e seus exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas e ornamentações já não é exceção, mas regra permanente: a moda nasceu.

Portanto, o nascimento da moda é um momento marcante na nossa história, pois através da moda é possível analisar diferentes sociedades, culturas e costumes. Foi a partir da metade do século XIX que a moda no sentido moderno do termo tomou forma. (LIPOVETSKY, 1989, p.69) Com o progresso técnico, um sistema de produção, reprodução e difusão desconhecido até então surgiu. Lipovetsky considera que a partir da metade do século história da moda moderna como a “moda de cem anos”.

Moda de cem anos: sem dúvida, maneira de dizer que um ciclo está terminado, maneira, sobretudo de insistir em tudo o que nos une ainda, profundamente, a essa fase fundadora, instituidora de uma nova organização do efêmero, de uma nova lógica do poder chamada a experimentar um extraordinário destino histórico, já que se imporá cada vez mais no coração de nossas sociedades no decorrer do século XX. Guardadas as proporções, seria preciso dizer da moda de cem anos o que Tocqueville dizia da América: vimos aí com efeito mais do que a moda; aí reconhecemos uma figura, certamente particular mais significativa do advento das sociedades burocráticas modernas; vimos aí mais do que uma página da história do luxo, das rivalidades e distinções de classes; aí reconhecemos uma das faces da “revolução democrática” em marcha. (LIPOVETSKY, 1989, p.69).

Esta fase da moda se caracterizou de um lado pela alta costura, sendo Paris o laboratório das novidades, e de outro lado pela confecção industrial. O sistema era dividido entre criações de luxo feitas sob medida e produção em massa. A moda de cem anos constituiu uma produção burocrática através de criadores profissionais, coleções sazonais e uma lógica de produção em série. A distinção das técnicas, materiais, preços e renomes se assemelhavam com a sociedade, que naquele período era dividida em classes com aspirações e contrastes bastante nítidos. A alta costura monopolizava a criação e as indústrias e as confecções seguiam as tendências. Apesar da existência desses dois patamares - o sob medida e o produto em série -, a alta costura foi a instituição mais marcante da moda de cem anos e a indústria, até meados dos anos 60, dependia dela.

Nesse período, a aparência feminina passou a ser regida por novos critérios, como a juventude, o *sex appeal*, a esbelteza, o individualismo. Com isso, o vestuário feminino entrou no jogo das metamorfoses. “A desqualificação dos signos faustosos fez o feminino entrar no ciclo do jogo das metamorfoses completas, da coabitação de suas imagens díspares, por vezes antagônicas.” (LIPOVETSKY, 1989, p.76).

A alta costura trazia consigo a ideologia individualista. A criação livre ganha cada vez mais espaço. Esse grande passo em direção à moda moderna só foi possível graças ao desejo do novo e da liberdade para ousar. Nesse momento, o sonho de cada mulher, de se vestir de acordo com a sua personalidade, desejos e crenças se torna real, com a possibilidade de abandonar o tradicional e mergulhar em um mundo de novidades, de formas e de diversidade. Na alta costura, esta organização individualista-democrática e aristocrática adaptou os ideais da moda ao indivíduo, sob a mediação do estilista.

No entanto, várias transformações culturais, sociais e organizacionais ocorreram desde meados dos anos 50, alterando a estrutura da moda de cem anos. Segundo Lipovetsky, surge então uma nova fase da moda - a moda aberta.

Em sua realidade profunda, essa segunda fase da moda moderna prolonga e generaliza o que a moda de cem anos instituiu de mais moderno: uma produção burocrática orquestrada por criadores profissionais, uma lógica industrial serial, coleções sazonais, desfiles de manequins com fins publicitários. Ampla continuidade organizacional, o que não exclui, no entanto, um redescobrimto do sistema. (LIPOVETSKY, 1989, p.107)

Assim, a nova fase da moda entra em cena. Os gostos e comportamentos se modificam na medida em que os critérios de criação também se modificam. A era individualista se rompe. Isso não significa que a alta costura deixa de existir. As grandes *maisons* continuam a exibir suas coleções, o que ocorreu, no entanto foi a perda do estatuto de vanguarda existente até então. A alta costura deixou de ser expressão da última moda e passou a ser a reprodução da “imagem de marca eterna”. (LIPOVETSKY, 1989, p. 109).

O ponto mais marcante do rompimento da moda de cem anos foi o surgimento e desenvolvimento do *prêt-à-porter*. O *prêt-à-porter* apareceu com o intuito de tornar a moda

acessível a todos. Ao contrário das confecções tradicionais, nas quais muitas vezes as peças apresentavam defeitos na modelagem ou acabamento inadequado, o *prêt-à-porter* passou a produzir roupas industrialmente, mas associados a estilistas, unindo moda e estética. Um novo estilo de criadores apareceu, logo eles não estavam mais presos aos moldes da alta costura, as roupas foram concebidas com mais audácia, os grandes costureiros se tornaram “criadores de moda”.

O sistema do *prêt-à-porter* alterou o caráter duplo da moda de cem anos: alta costura x costura industrializada.

Quaisquer que sejam as diferenças de valor e de qualidade que separam os artigos do *prêt-à-porter*, a nova era assinalada como uma etapa suplementar na organização democrática da moda, já que o sistema heterogêneo do sob medida e em série foi substituído por uma produção industrial de essência homogênea, quaisquer que sejam as variações do preço e de inovação que nela se encontravam. (LIPOVETSKY, 1989, p.113).

A indústria do *prêt-à-porter* pôde se constituir como um sistema democrático, pois após a Segunda Guerra Mundial houve expansão do desejo de moda em todas as camadas da sociedade. Os ideais individualistas, a vontade de viver o presente e ser livre, o cinema, o teatro, as revistas de moda, todos estes sonhos faziam parte da cultura hedonista de massa. Os signos estéticos e efêmeros da moda passaram a fazer parte do cenário da vida quotidiana, de uma sociedade que anseia viver o presente, encantada pelo novo e pelo consumo. Esse processo democrático da moda não eliminou as diferenças entre as marcas, simplesmente atenuou as desigualdades, permitindo o acesso a determinados artigos pelo grande público, o que não deixava de ser justo e honesto, tendo em vista os anseios e a nova realidade da sociedade.

Se a lógica da distinção comandasse a esse ponto o curso da moda, esta não deixaria de ver senão caos, paixões e reviravoltas; está longe de ser esse o caso; a moda moderna, na longa duração, obedece a uma ordem, a uma tendência sólida, que só encontra sua inteligibilidade quando se relacionada às finalidades sociais e estéticas que transcendem as rivalidades de classes. (LIPOVETSKY, 1989, p.119)

Além da cultura do prazer, o surgimento da cultura jovem foi também um elemento essencial para o devir do *prêt-à-porter*. Essa nova cultura, pouco preocupada com a perfeição, mas atenta à espontaneidade, à criação, aos valores contemporâneos do rock, dos ídolos e estrelas, rejuvenesceu a moda. Agora aparentar-se jovem é muito mais importante do que exibir status social. A exaltação do *look* jovem é inseparável da era moderna democrático-individualista. (LIPOVETSKY, 1989). Neste momento cada um é convidado a trabalhar o seu *self*, o culto da juventude e o culto do corpo caminham juntos. Nada mais é proibido, a era da fragmentação dos cânones e da mistura de estilos está na moda. “Já não há uma moda, há modas.” (LIPOVETSKY, 1989, p. 125).

Cada criador segue a sua própria trajetória, pelo caminho da experimentação e ausência de regras. A criação é livre, a moda deixa de lado os desfiles discretos da alta costura e os substitui por shows, grandes espetáculos de luz, som e surpresa. Fim das tendências imperativas, emergência da diversificação.

Tal é a moda aberta, a segunda fase da moda moderna, com seus códigos heteromorfos, sua não-diretividade, tendo por ideal supremo o que hoje se chama de *look*<sup>3</sup>. Contra todas as “modas alinhadas”, contra o código esterilizado BCBG<sup>4</sup> ou a negligência, o gosto “por dentro” nos anos 1980 convida à sofisticação das

<sup>3</sup>O *look* nada mais é do que o extremo limite do gosto pelo singular, pelo diferente, ele é uma ruptura da tradição valorizando o desvio, a criatividade e a expressão de si. É uma brincadeira com o efêmero, reinventando e criando com os prazeres e desejos para serem oferecidos aos olhares do outro. (LIPOVETSKY, 1989, p.129).

<sup>4</sup> Abreviação de *bon, chic, bon genre*. (LIPOVETSKY, 1989).

aparências, a inventar e mudar livremente a imagem do sujeito, a reinsuflar artifício, jogo, singularidade. (DELBOURG-DELPHEIS, apud LIPOVETSKY, 1989, p.128)

Entretanto, ao mesmo tempo em que cresceu a quantidade das aparências ímpares e o gosto pelo diferente, nas ruas, a moda já estava livre do fascínio dos grandes “nomes da moda”, gostos e comportamentos caminhavam de forma independente, com ritmo próprio. Comportamentos mais soltos e relativos ganhavam espaço. A difusão em massa foi de certa forma tranquila, se comparada às criações de vanguarda. O público está cada vez mais autônomo, sendo influenciado lentamente pelas novidades. “O que caracteriza a moda aberta é a sua *autonomização* do público em relação à ideia de tendência, à queda do poder de imposição dos moldes prestigiosos.” (LIPOVETSKY, 1989, p. 142).

A partir de então a moda diminui o seu ritmo, após um longo período de aceleração. Ela avança tranquilamente o que não significa que ela está mancando em criatividade. O que surgiu foi um sistema duplo, de um lado uma oferta ininterrupta, e de outro uma demanda sem fidelidade. Mais um ciclo se completa, a moda que sempre sofreu mudanças muito rápidas tanto na criação quanto na adoção, agora está caminhando a passos mais lentos, tendendo mais para a sabedoria do consumo. Com a atenuação do ritmo, o que antes era considerado “fora de moda” começa a se misturar com o “na moda”. Sempre haverá a última moda, mas a sua percepção torna-se cada vez mais vaga, perdida em quantidades de *looks* e criadores de moda.

Hoje uma pequena parcela de profissionais conhece o que está por vir, a maioria transita entre este espaço e o da decadência. Aquilo que está fora de moda não possui mais uma conotação extrema, num momento em que tudo é possível, no qual os estilos se misturam, o *retrô* está em alta, o velho não perde o seu lugar para o novo. “O novo dispositivo é aberto, sem barreiras, não-diretivo”. (LIPOVETSKY, 1989, p.143)

Os indivíduos, criadores ou usuários de moda, possuem grande autonomia em relação ao vestuário. É claro que os códigos sociais não deixaram de existir, porém, no momento da escolha, o indivíduo possui mais liberdade, pois não há uma única maneira de se vestir, mas inúmeras. De acordo com Lipovetsky, “*o look funciona à la carte*”. O interesse pela moda já não é mais considerado de suma importância como na moda de cem anos, agora ele é mais descontraído. Com a vasta variedade de *looks* disponíveis, nada mais causa grande impacto ou polêmica na coletividade. Não obstante, a moda continua fazendo sucesso e o criador está agora cada vez mais livre para transportar para o corpo, através do vestuário, suas ideias e novidades espetaculares.

A moda continua a despertar interesse e atração, mas a distância, sem magnetismo desenfreado. A lógica *cool* conquistou espaço da moda, assim como ganhou espaço ideológico e a cena política. A moda entrou na era relativamente desapaixonada do consumo, na era da curiosidade descontraída e divertida. (LIPOVETSKY, 1989, p.144)

A relação com o vestuário passou por grandes mudanças. A inversão das prioridades, bem como a contenção de despesas, alterou a maneira de consumo de roupas. O desaparecimento dos produtos sob medida cedeu lugar aos artigos do vestuário mais acessíveis e não menos “na moda”, o guarda-roupa foi reconfigurado. Há uma tendência ao desapego pelas “grandes peças” e um forte desejo por “pequenas peças” e “trajes médios<sup>5</sup>”. A tendência do mercado está voltada para a praticidade e para o *relax*. Na era da autonomia e do

---

<sup>5</sup> Grandes peças são mantôs, impermeáveis, tailleurs e ternos, pequenas peças são itens mais descontraídos e roupas esportivas e os trajes médios são *pulls*, blusões, trajes de esporte, jeans e calças. (LIPOVETSKY, 1989, p. 145/146).

individualismo contemporâneo, ao contrário do que existia antes, a moda passa a ser menos símbolo do hierárquico para ser mais símbolo de liberdade e conforto.

Este novo visual do guarda-roupa aliado ao fato de se poder comprar pequenas peças a preços mais acessíveis possibilita ao consumidor exercer o prazer da compra e da escolha mais frequentemente. Mudar de roupa faz com que as pessoas mudem de espírito<sup>6</sup>. “Uma renovação do guarda-roupa comandada cada vez mais pelo que se ama, mas também pelo desejo de se “mudar de pele””. (LIPOVETSKY, 1989, p.150).

Neste novo momento da moda, veste-se moda não mais para exibir posição social, mas sim porque há o culto ao novo. Não que este culto não existisse anteriormente, sim ele sempre esteve presente, mas com outro caráter, aquele de distinguir-se socialmente. Agora se veste moda para exprimir individualidade. Individualidade não no sentido de estar diferente de todos, em que estar vestido de forma semelhante seria inaceitável, mas no sentido de se vestir para si mesmo em função do gosto pessoal. “O individualismo na moda é menos glorioso, mas mais livre, menos decorativo, mas mais opcional, menos ostentatório, mas mais combinatório, menos espetacular, mas mais diverso”. (LIPOVETSKY, 1989, p. 152).

A moda explodiu, deixou de ser privilégio de poucos para ser a embriaguez de muitos. De acordo com a classificação de Lipovetsky, alcançamos a era da *moda consumada*. A moda não está em um setor específico, ela atinge o todo e pode ser definida através de uma estrutura tripolar: o efêmero, a sedução, a diferenciação marginal. (LIPOVETSKY, 1989, p.155).

A moda consumada não significa desaparecimento dos conteúdos sociais e políticos em favor de uma pura gratuidade “esnobe”, formalista, sem negatividade histórica. Significa uma nova relação com os ideais, um novo investimento nos valores democráticos e, no mesmo passo, aceleração das transformações históricas, maior abertura coletiva à prova do futuro, ainda que nas delícias do presente. (LIPOVETSKY, 1989, p.156)

Logo podemos observar que o fenômeno moda não é algo recente e muito menos de fácil definição. A moda é cíclica, adaptada ao momento histórico, às condições sociais e econômicas, aos anseios dos criadores e consumidores. Ela é efêmera, fugaz, se esvai no tempo e no espaço, cria e recria, transformando o corpo que a carrega, pois o corpo é para o criador como uma tela para o pintor, já que é neste espaço físico que a moda pode ser percebida, admirada, copiada e criticada. Corpo e moda, na realidade, são como se fossem um. Assim, não podemos pensar em moda sem pensar no seu suporte. A moda define a construção do corpo. O corpo nu é a primeira pele da moda.

### **Moda e corpo: uma só engrenagem**

O corpo é o primeiro objeto de propriedade humana, ele é utilizado de várias formas: para seduzir, diferenciar, ameaçar, provocar, repudiar, conquistar, etc. O corpo é uma grande potência, pois através dos movimentos corpóreos podemos perceber a sinalização de gestos que possuem significado preciso diante de determinada situação. Este corpo expressivo, associado à ornamentação, estabelece inúmeros tipos de relações sociais, permitindo ao sujeito assumir diferentes papéis no contexto em que vive.

Sabemos que o corpo se adapta aos padrões da moda. Desde que existe moda, o corpo foi reconstruído de diferentes formas. A mutabilidade da moda é percebida pela construção de aparências que são corporificadas através de armações, espartilhos, tecidos, cortes e modelagens. As alterações na forma do corpo podem ser externas, vistas através das roupas, ou invasivas, uma vez que o corpo pode ser cortado e recortado, alterando sua estrutura natural para se adequar aos padrões da época. Independente da alteração sobre o corpo ser

---

<sup>6</sup> Espírito aqui entendido como estado de espírito, como forma lúdica e terapêutica.

interna ou externa, a utilização de próteses permite a sua manipulação, colocando em evidência ou não uma ou outra “parte”.<sup>7</sup> Não obstante ao momento histórico, o corpo está sempre se modificando para estar na moda, e a moda sempre se modificando para se adaptar ao corpo.

Na abrangência dos sentidos da moda como modos de estar e modos de ser fundantes dos regimes de sociabilidade das sociedades ocidentais, o delinear do corpo pela vestimenta, tanto como o construir da roupa pelo corpo, é uma criação de linguagem que articula dois sistemas autônomos: o do corpo e o da roupa. A roupa desenha um corpo, assim como todo corpo é desenhado pela roupa. (OLIVEIRA, 2004, apud CASTILHO, 2004, p.9)

A moda não está desvinculada do corpo, ela está com o corpo, eles estão juntos. A moda expressa um conteúdo e pode ser lida como um texto. Da mesma forma o corpo expressa um conteúdo que também pode ser lido como um texto, juntos corpo e moda difundem um tipo de discurso; os discursos do corpo e da moda constroem um determinado sujeito, localizando-o no espaço, na sociedade e em um dado momento histórico.

Estes discursos possuem cada um suas características, pois a moda interfere no corpo, e o corpo na moda. O corpo é a primeira forma de interação sociocultural: ele é o responsável por conectar os seres com o mundo que o envolve, ele nos faz presentes no mundo. O corpo pode multiplicar-se e se reconfigurar de modo a revelar inúmeras possibilidades de existência, uma vez que ele é determinado pela presença do outro.

O corpo constrói manifestações textuais que se deixam aprender e significar por efeitos de sentido que produzem. Esse corpo cria processos de identidade, e a “presença do outro, como corpo visível e sensível, com o qual podemos nos identificar, representa [...] a cristalização do sentido”, que está sempre aberto a re-significações. (CASTILHO, 2004, p.46).

O ser humano modifica o seu corpo impulsionado pelas transformações sociais e culturais. As interferências mais comuns são as tatuagens, os *peircings*, a maquiagem, os cosméticos e as cirurgias estéticas. Após ser alterado, o corpo adquire novas maneiras de significar em relação ao contexto em que está inserido. Essas práticas de transformação do corpo, sejam elas físicas ou não, vão se refletir em várias situações dentro da coletividade, onde o sujeito pode estabelecer relações de aceitação polêmicas ou não no meio em que está ou pretende estar inserido. “[...] as transformações no / do corpo possibilitam uma leitura do sujeito, dos seus valores, de suas crenças, e “estados da alma” materializáveis, tornados visíveis e estruturados, declarados em seus corpos.” (CASTILHO, 2004, p.50)

O corpo pode ser fabricado de diversas maneiras. Ele é um espaço do imaginário, onde a produção corpórea está relacionada a procedimentos estéticos que vão das vestimentas às próteses. Porém, desde a origem do ser humano, ele não aceita a sua nudez e age sobre o seu corpo exercendo o poder do imaginário. A nudez torna o ser humano indiferente, ou até mesmo monótono, impossibilitando a manifestação da sua individualidade. “O corpo é [...], antes de tudo, um corpo imaginário: da parte mais sólida e interior, os ossos, a parte mais fluida e exterior, os cabelos, tudo no corpo se desenvolve a partir da imagem que uma cultura dele faz [...]” (PITTA, 1996, apud CASTILHO, 2004, p.51). O corpo é, assim, o primeiro elemento de modificação do homem para se adaptar ao ambiente cultural.

O corpo natural é anatomicamente constituído de uma plástica padrão, ou seja, cabeça, tronco e membros. Este corpo natural é o que chamamos de primeira pele. Ela pode ser aceita pelo sujeito no todo ou em partes, ou ainda pode não ser aceita, sendo a partir desse momento

---

<sup>7</sup> - Como “parte” entendemos aqui as partes do corpo como, cabeça, tronco e membros.

que o corpo será reconstruído. A primeira pele apresenta-se como suporte para a decoração corpórea. Podemos observar que essa pode sofrer alterações diretas por meio de tatuagens, pinturas, cicatrizes, etc. Todas essas intervenções contribuem para que a construção do sujeito seja carregada de significados e logo portadora de um discurso<sup>8</sup>.

O ser humano possui uma qualidade incrível de aceitação ou não aceitação da sua primeira pele, que varia de acordo com a idade, o período histórico, humor, etc. A partir do momento em que o sujeito percebe que através da segunda pele ele tem a possibilidade de modificar a sua aparência, ele se apropria dela, ou seja, do tecido ou material que recobre a primeira pele. “[...] a decoração corpórea valia-se dos procedimentos efetuados diretamente sobre a própria pele. Num segundo momento, é o tecido, como segunda pele, que reveste e recobre a primeira”. (CASTILHO, 2004, p.61)

É exatamente a segunda pele que possibilita ao sujeito infinitas possibilidades de modificações na decoração corpórea, por se tratar de um elemento especialmente têxtil, que pode ser facilmente trocado, ajustado, recortado e conseqüentemente moldável à primeira pele. A combinação dos elementos que constituem a segunda pele (tecidos, formas e cores) diferencia os corpos, adequando-os a cada tipo de situação. O fato de estar vestido adequadamente é um jogo de acertos e erros, pois através de suas roupas o sujeito pode simplesmente ser aceito ou rejeitado dentro de um determinado contexto.

As interferências na primeira pele possuem na maioria das vezes caráter eterno e pouco mutável, ficando assim incorporadas ao sujeito. Já a segunda pele possui caráter efêmero, assim como a sociedade contemporânea exige, podendo ser facilmente modificada. O vestuário, como extensão do corpo, mostra que de um lado está o indivíduo e de outro o “papel” que ele pretende interpretar. Porém, é através do corpo, e apenas dele, que percebemos e vivenciamos o mundo que nos rodeia. Vivemos em uma época na qual o corpo é construído “artificialmente” e está a serviço da moda. O corpo, seja como primeira ou segunda pele, constitui um texto visual. A combinação das duas “peles” possibilita ao outro ler e articular com outros textos, ou seja, com outros corpos. O corpo é um veículo portador de significados.

Sobre a pele de cada indivíduo, como novo conjunto de textos, a segunda pele, em suas múltiplas manifestações, permite o norteamento e a orientação que se refere à posição individual do sujeito diante do coletivo, do privado em relação ao público. (CASTILHO, 2004, p.73)

Percebemos que a identidade do sujeito está inscrita no seu corpo, este último que possui inúmeras informações e significados. No mundo moderno, a vestimenta possibilita a relação entre os indivíduos, bem como a mudança de status de um momento para o outro. A segunda pele é o poder de atração que a imagem exerce no indivíduo. Assim, estar ou não na moda depende da embalagem que envolve o corpo. Nos tempos ligeiros em que vivemos, quando a regente é a mudança, a vontade de fazer coincidir o que se é com aquilo que gostaria de ser é o que move os sujeitos e a moda. Através das roupas, o sujeito tem possibilidades de mostrar ou ao menos tentar mostrar a sua escolha. Corpo e moda são o ponto de encontro do indivíduo com a coletividade.

No mundo globalizado, a exigência de se ter uma nova aparência a cada hora do dia torna-se essencial para a existência do indivíduo na coletividade, o que nos faz indagar sobre

---

<sup>8</sup> - Discurso aqui definido como “o apreendimento, mais ou menos alcançado, de um certo número de linguagens especializadas, que o fazem participar não do grupo social propriamente dito, mas a continuidade linguística reduzida, ou seja, a grupos semióticos caracterizados pela competência, própria a todos os indivíduos que fazem parte, de omitir e receber um particular tipo de discurso.” GREIMAS; COURTÉS, apud CASTILHO, 2004, p.57.



como o corpo é percebido nesse momento de aceleração máxima. O corpo contemporâneo está se reconfigurando para estar no mundo ou a moda está se reconfigurando para se adaptar ao corpo contemporâneo? Somos livres para agir sobre ele?

Corpo é linguagem, pois ele carrega a identidade individual de cada um, conta histórias. Na época em que habitamos, as noções de tempo, espaço, relacionamentos e trabalho se transformam muito rapidamente, trazendo mudanças perceptíveis ao corpo e às suas interações com o sujeito. É um tempo difícil para o corpo.

As possibilidades e os desejos de alterar a primeira pele são reconhecidos em todas as culturas. Na sociedade contemporânea, percebe-se que essas modificações são quase consideradas como obrigações. Os avanços tecnológicos, aliados ao rápido acesso às informações, aferem ao sujeito a responsabilidade sobre o seu corpo.

O desejo de transformar o corpo natural é universalmente percebido em todas as culturas conhecidas. Em especial a partir da década de 1990, porém, é como se estivéssemos diante da *ampliação do direito* de interferir sobre o corpo. E mais, é como se esse tipo de ação fosse uma “obrigação” da subjetividade contemporânea. (MESQUITA, 2004, p.63)

O fácil acesso às informações através da internet, redes sociais, bem como outras mídias, provoca sensações e necessidades no indivíduo de controlar a sua identidade e de se diferenciar no meio da multidão.

É possível perceber como a palavra “diferença” se torna um adjetivo. Em expressões como “- Olha como ela é diferente!” ou “- Você é tão bonito, tão diferente!” [...] parece demarcar um território bastante necessário ao reconhecimento social das pessoas. (MESQUITA, 2004, p.64)

Essas diferenças tão quistas na sociedade contemporânea são realizadas no corpo. Trocar de roupa é mais simples do que trocar de casa ou de carro, por exemplo. O corpo é o suporte para todas essas variações e aliado à moda, uma vez que as possibilidades se tornam mais amplas. No dia a dia das pessoas, o tempo é precioso, pois a maioria não tem tempo para sentir o corpo real.

[...] falta de tempo, estímulo excessivo à transformação da aparência, valorização extrema da juventude, corrida atrás de modelos de perfeição, sejam eles estéticos ou funcionais, fazem com que o sujeito “se esqueça” de sentir o corpo real, de mantê-lo “vivo”. Vivo no sentido de vivacidade, de sensibilidade [...] (MESQUITA, 2004, p.66).

A valorização excessiva da aparência traz ao sujeito a ilusão de possuir uma essência diferenciada na coletividade. Há na sociedade contemporânea um forte estímulo a essa valorização excessiva. Com isso, gerenciar a aparência tornou-se fundamental tanto no domínio pessoal como no profissional e coletivo.

Sob a era da obsessão pela informação, quando o corpo se torna pura linguagem, meio, mensagem, os que permanecem analfabetos em relação à leitura de suas próprias intimidades, alheios aos prazeres da decifração do corpo, tornam-se, portanto, *os novos excluídos da história*. (SANT’ANNA, 1995, apud MESQUITA, 2004, p.68)

Nessa engrenagem corpo/moda como expressão subjetiva, alguns indivíduos também têm a sensação ilusória de estar se transformando subjetivamente. Eles acreditam que através das mudanças na aparência, na segunda pele, eles se tornarão outra pessoa, modificarão a personalidade, a forma de existência, as relações amorosas, etc. Hoje, na sociedade

contemporânea, da mesma forma que em outras épocas, as roupas carregam significados, os sentidos simbólicos do vestir são mais fortes do que os reais.

No entanto, em outros períodos históricos, os sentidos da moda eram menos transitórios. É preciso ser cauteloso com os códigos da moda, uma vez que a linguagem da moda contemporânea é complexa e pode ser facilmente confundida ou rotulada erroneamente no momento da sua interpretação, tanto pelo consumidor que se apropria dos códigos da moda, quanto por aquele que interpreta a mensagem.

Sendo corpo/moda meios de expressão, o cuidado que deve ser tomado na sociedade contemporânea é o da pluralidade de discursos de moda. Os movimentos de moda<sup>9</sup> muitas vezes surgem a partir de necessidades ou ideais e não se incluem necessariamente na linguagem *fashion*. O estilo desses movimentos é rapidamente apropriado pela moda e se transforma em produto para consumo em massa, e o que inicialmente era uma manifestação de um grupo específico, como por exemplo dos *punks*, *rappers*, *clubbers* ou qualquer outro grupo, torna-se um simples produto *prêt à consommer*.

A mistura desses estilos é apropriada pelos usuários da moda independente do sentido lógico ou ideológico. A moda gera uma compulsão e faz dos seus consumidores escravos de estilos e tendências, ela manipula as contradições e sem nenhuma dificuldade as coloca nas prateleiras. Portanto, vale ressaltar que diversos vetores se cruzam, as intenções do discurso são inúmeras e o sentido real de um determinado artigo de moda muitas vezes se perde dentro do guarda-roupa.

A lógica da moda é a breve temporalidade. Nos últimos tempos, com os avanços tecnológicos, as pessoas vivenciam uma nova maneira de experimentar o tempo e o espaço. Mudanças contínuas de informações e práticas sociais possibilitam ao sujeito possuir várias “identidades”. A moda está cada vez mais adaptada ao jeito de ser e às formas do corpo, possibilitando ao usuário experimentar essas “identidades”. E o corpo é o espaço onde é permitido anunciar-se, onde é permitido expressar a subjetividade.

A moda contemporânea e o corpo são um mecanismo de mão dupla, em que a multiplicidade de estilos apresentada pelos criadores ou pelos definidores de tendências permite ao indivíduo se montar e se desmontar, agindo sobre as suas “identidades”.

É possível encontrarmos uma pessoa três vezes por dia e em cada momento ela se apresentar “uma outra pessoa”. A roupa ajuda a compor as diversas identidades que a realidade nos faz viver. Não apenas por força da mídia e dos mecanismos da indústria cultural, mas porque os contextos e relações sociais mudam rapidamente, colocando-nos o desafio de acompanhar o tempo alterando atitudes, crenças, valores, desejos. Muitas vezes a instantaneidade dessas mudanças não permite que as antigas se desfaçam e é possível a convivência de alguns “eus”, no mesmo indivíduo. Por esse ângulo a moda pode permitir a expressão desse conflito e até ajudar a solucioná-lo, expressando-o até se diluir a angústia de ser ou não ser. (MOTA, 2008, p.27)

Assim sendo, percebe-se que a identidade do sujeito é ao mesmo tempo singular e plural, pois a construção da identidade tem sentido singular, na qual cada um é um. Mas, para a criação desta ou destas identidades, o sujeito está imerso em uma teia de referências difundidas na sociedade, em que a pluralidade de escolhas é tão ampla que ele pode vivenciar várias experiências identitárias sem o compromisso de permanecer em alguma delas. A engrenagem moda/corpo permite essa experiência.

---

<sup>9</sup> Entendido aqui como “agregações sociais que se ligam em torno de elementos em comum e particulares como literatura, cultura musical, objetos, lugares frequentados e ideologias. Manifestam-se esteticamente colocando seu corpo, vestuário e acessórios – ou seja, a corporeidade e a composição de seus *looks*- como veículos de tais discursos”. (MESQUITA, 2004, p.78)

## TECNOLOGIA A FAVOR DA INTERATIVIDADE ARTÍSTICA

As relações e fronteiras entre a moda, o corpo e a tecnologia provocam discussões intrigantes que estão mais próximas de vivências cotidianas do que poderíamos imaginar. É preciso ter em mente e entender que as técnicas e tecnologias sempre estiveram presentes em nossas vidas desde os primórdios da humanidade. A produção artística sempre se deu com os meios tecnológicos do seu tempo. Não há como impedir esse fluxo da história, é necessário compreender a presença das tecnologias e os seus efeitos na vida quotidiana. A história mostra que a humanidade não volta atrás, e que as descobertas são acumuladas formando uma base de dados para criações e inventos futuros. E em consequência dessa tempestade de novas tecnologias, a vida se transforma, os sentidos são alterados, informações chegam, são processadas, assimiladas e armazenadas a todo momento.

A tecnologia invade hoje praticamente todos os campos da atividade humana. Quase tudo circula no espaço tecnológico: a educação, o consumo, a indústria, a ciência, a religião, a moda, entre outros. A humanidade se serve intensamente das redes de comunicação e informações computadorizadas. Hoje é difícil imaginar a vida desarticulada da tecnologia. E através de certas produções artísticas é possível perceber a relação entre a tecnologia, a arte e a vida. “A arte tecnológica assume também essa relação direta com a vida, gerando produções que levam o homem a repensar sua própria condição humana”. (DOMINGUES, 1997, p.17)

A arte oferece hoje situações imediatas com a tecnologia, uma vez que os artistas perceberam que a relação do homem com o mundo não é mais a mesma depois dos *gygabites*, *softwares*, *laptops*, ou seja, da revolução da informática e das comunicações.

O conjunto de reflexões deixa evidente que a arte contemporânea, há cerca de trinta anos, abraçou uma série de práticas artísticas assentadas na revolução da eletrônica e nas tecnologias numéricas e que, nestes últimos anos do século, artistas espalhados pelo mundo adquirem uma consciência cada vez mais forte de seu papel como agentes de transformação da sociedade. (DOMINGUES, 1997, p.17)

O cenário que vemos hoje está dominado pela arte da participação, da interação e da comunicação. Os artistas substituem a arte da representação por uma arte interativa, que não se encerra em objetos acabados, mas persiste através de múltiplas conexões, sistemas em rede e computadores. Essa arte entra nas casas das pessoas, onde ela pode ser partilhada.

Esta arte partilhada com as máquinas entra nas casas via satélites, telefones, oferecendo-se para ser recebida, modificada e devolvida. Em CD-ROMS, *websites*, altamente distribuíveis, catálogos e revistas eletrônicos, trocas via rede; é o artista que assume a curadoria de seu próprio trabalho. Comunidades virtuais *online* reúnem indivíduos por afinidade, em que a arte também afirma sua liberdade. (DOMINGUES, 1997, p.18)

As invenções tecnológicas digitais do século XX nos levam para o espaço da interatividade, que não é mais bidimensional ou tridimensional, mas sim o ciberespaço, dominado por computadores e ambientes digitais. A arte agora é vivenciada por corpos tecnologizados, que interagem comandados ou comandando dispositivos. O lugar (da arte) agora não é mais visto como imutável, mas sim como um espaço em contínua transformação.

A arte circula em satélites que conversam no céu, em *modems* que traduzem sinais sonoros em gráficos, instala-se em próteses eletrônicas para o corpo, em transdutores e sensores, em robôs que nos substituem, em sofisticados circuitos e sistemas computadorizados e nas telecomunicações. (DOMINGUES, 1997, p.18)

Os últimos anos foram marcados por inúmeras descobertas, e há quem diga que foram os anos de maiores descobertas da história. Os artistas contemporâneos cada vez mais

entendem esta outra visão do mundo, não mais uma visão linear ou estática, mas uma visão complexa, na qual a obra não deve ser terminada sobre um suporte, mas sim ter a possibilidade de alcançar outros estados e interagir com o universo. Ainda assim, com todo o advento tecnológico, grande parte da arte ainda está vinculada à era pré-industrial. Contudo, a arte que se serve das tecnologias interativas propõe constantes transformações, colaborações e a não permanência.

[...] distante das verdades estabelecidas, a arte que se faz com tecnologias interativas tem como pressupostos básicos a mutabilidade, a conectividade, a não linearidade, a efemeridade, a colaboração. A arte tecnológica interativa pressupõe a parceria, o fim das verdades acabadas, do imutável, do linear. (DOMINGUES, 1997, p.19)

Dentro do sistema da arte tecnológica, os artistas fortalecem os seus vínculos com outras áreas do conhecimento, ou seja, eles não trabalham mais sozinhos, é um trabalho de coparticipação entre cientistas, engenheiros, informáticos, inúmeros profissionais, e, evidentemente, das máquinas. Desta interação entre profissionais e máquinas, emergem novas formas de expressão artística, formas estas que permitem a troca e circulação das informações.

Novas espécies de imagens, de sons, de formas geradas por tecnologias eletrônicas interativas e seus dispositivos de acesso permitem um contato direto com a obra, modificando as maneiras de fruir imagens e sons. As interfaces possibilitam a circulação das informações que podem ser trocadas, negociadas, fazendo que a arte deixe de ser um produto de mera expressão do artista para se constituir num evento comunicacional. (DOMINGUES, 1997, p.20)

A internet é o espaço que permite a comunicação e maior circulação da arte, através dos *websites*, redes sociais, *netmuseums*, que distribuem essas informações. Assim, uma vez que o indivíduo tem acesso à internet, ele pode participar deste ambiente sociocultural e contribuir com a obra do artista de sua preferência, permitindo o fluxo da arte. Surge um novo artista e um novo espectador, ambos mais participativos, trocando constantemente informações. “A contemplação é substituída pela relação”. (DOMINGUES, 1997, p.22)

O espectador não mais contempla a obra através de uma janela, porque a obra interativa abre a porta ao espectador, que entra, interage e responde em tempo real às suas demandas. As obras são, segundo Diana Domingues, “objetos vivos”.

Na Arte Interativa (AI), o participante da experiência é captado por sensores, comanda robôs, veste macacões, capacetes, luvas; usa óculos especiais, manipula *mouses*, aciona teclados. Circulando num CD-ROM, manipulando hipertextos, penetrando em ambientes digitais de instalações ou imergindo em realidade virtual com suas visões estereoscópicas que eliminam o quadrado da tela e abrem o espaço de ambientes digitais, conectados em *websites*, jogando com computadores, gerando formas de vida artificial, estamos sempre interagindo por resultado de *inputs* e *outputs* ou, em entradas e saídas, com respostas devolvidas pela de máquinas. (DOMINGUES, 1997, p.24)

Neste jogo de interatividade, mutações e colaborações, as tecnologias conectam o corpo biológico com o corpo das máquinas. Homem e máquina entram em uma espécie de curto-circuito, combinando a vida orgânica com a vida sintética. O corpo, como dito anteriormente, é o suporte para o artista, e também o suporte para as tecnologias interativas, uma vez que o indivíduo que participa dessas experiências tecnológicas confronta as ações do corpo biológico com o corpo sintético. “O participante da experiência está diretamente confrontado com dispositivos virtuais que, como corpos sintéticos, aceitam, transformam e respondem às ações do corpo biológico”. (DOMINGUES, 1997, p.25)

No momento das relações interativas, o corpo como suporte sensorial se funde às modalidades digitais, ocorrendo o curto-circuito. “No momento das interações, o corpo como

aparato sensorial entra num curto-circuito plurissensorial, em que a sua modalidade analógica se funde à modalidade digital”. (DOMINGUES, 1997, p.25). Como explica Diana Domingues, o “*trompe l’oeil*” é substituído pelo “*trompe les sens*”, ou seja, o corpo interage com a obra não apenas através dos olhos, mas sim por meio de todos os sentidos. Esse tipo de interação múltipla dos sentidos é possível porque existe uma simbiose entre o orgânico e o inorgânico, entre homem e máquina. O corpo não mudou em nada a sua composição, foram as máquinas que se tornaram mais “humanas”.

Com as tecnologias computadorizadas, o homem está se entregando cada vez mais à capacidade das máquinas de modificar seu pensamento. Identidades são vividas a partir das máquinas. O humano se reafirma, por trás de *mouses*, teclados, luvas; na ponta de fios, cabos, há sempre um homem com a sua energia natural que se funde à energia das máquinas. O sangue tem o mesmo valor que a corrente elétrica. (DOMINGUES, 1997, p.27)

Neste universo tomado por relações tecnológicas, cada vez mais as máquinas adquirem habilidades humanas, mas não podemos nos esquecer de mencionar que elas são criadas e manipuladas pelos homens, e por mais humanas que possam parecer, são máquinas. A genialidade humana ultrapassa seus limites para tentar compreender o seu próprio limite. Muito do que era ficção científica hoje se tornou realidade, e os artistas buscam entender estas relações, pois são eles os especialistas em percepções sensoriais e estão criando, inventando e reinventando o homem e seu ambiente constantemente.

Os artistas estão em harmonia com as transformações tecnológicas, a presença da tecnologia no dia a dia das pessoas está se tornando cada vez mais veloz, o futuro que nos aguarda está imerso no contexto das interações tecnológicas. As mudanças ocorrem rapidamente e podem ser sentidas principalmente através da moda, pois a moda revela o espírito de uma época e reflete as marcas de um tempo.

### **Interatividade multissensorial do corpo e da moda**

A globalização, a multiplicação dos meios de comunicação, a aceleração dos adventos tecnológicos, tudo isso pode ser percebido na moda através dos seus criadores e da vasta diversidade das tendências. Esses elementos fazem com que o universo da moda gire mais rápido. No mundo da moda, o tempo anda mais depressa, as tendências precisam ser antecipadas, então acontece “tudo ao mesmo tempo agora”. As informações se cruzam: onde a moda começa e onde ela termina? Se a resposta para esta questão já era difícil antes, quando a informação circulava mais vagarosamente, o que se dirá agora, quando entre a moda e o mundo estão as tecnologias e os meios de comunicação que transportam as informações tão velozmente que fica difícil diferenciar o real do imaginário? “Diferentemente do que poderíamos perceber a princípio, esses veículos não apenas transmitem o que se passa no mundo, mas ‘criam’ recortes, enquadramentos e maquiagens que, muitas vezes, produzem um “*hiper-real*<sup>10</sup>””. (MESQUITA, 2004, p.52)

Dentro desse universo real/imaginário, principalmente no universo da moda, onde essa distinção já não era simples, podemos perceber que o corpo, suporte para a moda, se encontra reconfigurado, ou seja, há uma fusão entre corpo humano e corpo tecnológico, há uma nova relação de espaço sendo criada, que está entre o ser humano e as máquinas. Esse novo corpo, que possui natureza híbrida, está sendo chamado, segundo Lúcia Santella, de corpo

---

<sup>10</sup> O *hiper-real*, segundo Cristiana Mesquita, é a essência da ideia de pós-modernidade, em que valorizamos os *simulacros* em detrimento do real. (MESQUITA, 2004)

‘biocibernético<sup>11</sup>’. No corpo biocibernético, aquilo que não pode ser visto é mais admirável do que o visível. Dentro deste contexto, um tanto quanto intrigante, o corpo e tudo o que o acompanha (sensibilidade, percepção, vulnerabilidade, consciência, etc.) têm se tornado o foco de grandes representações, o corpo foi se tornando ponto de convergência da moda e da tecnologia.

De umas décadas para cá, o corpo transfigurado foi se tornando, implícita ou explicitamente, o ponto de convergência das artes, desde as artes artesanais, performáticas, instalações até as artes que se utilizam das tecnologias digitais para explorar a desfronteirização do corpo físico, sensorial, psíquico, cognitivo. (SANTELLA, apud, DOMINGUES, 2003, p.68.)

Essa problematização do corpo não surge apenas agora com o advento da arte tecnológica. O corpo sempre foi objeto de questionamentos, tanto na sua primeira pele, quanto na segunda pele, tendo em vista a sua capacidade de interagir com o universo ao redor, sendo ele tecnológico ou não, mas sempre portador de significados. Essa versatilidade corporal, de interagir com inúmeros ambientes, despertou grande curiosidade no campo da moda. Diversos artistas em seus processos criativos passaram a desenvolver instalações para ampliar a possibilidade de interação entre o corpo, a moda e a tecnologia.

Nesse fluxo acelerado, novas percepções são criadas, o processo de subjetivação passa por um trânsito, em que os indivíduos são ao mesmo tempo ativos e passivos, autores e espectadores. Através das “instalações”, criadores proporcionam interação da obra com o público, pela qual eles podem dialogar, interferir e fazer escolhas.

A moda é isso, a fugacidade pode ser vista como uma fragrância, uma lembrança do que se passou. Hoje a moda é vista como a cultura da velocidade e da nostalgia, da tecnologia e do *retrô*. A moda se espalha através das redes e dos recursos tecnológicos, ressaltando a identificação do sujeito contemporâneo com a infinidade de produtos.

O momento é de festejo do efêmero, e as antenas da moda farejam sempre mais as tendências artísticas. A “instalação” como proposta ganha terreno, segundo críticos e curadores, coloca o espectador definitivamente como coautor da obra num processo que, concomitantemente, instaura novas possibilidades de subjetivação em que todos os sentidos são conclamados a interagir em espaços multimidiáticos. (VILLAÇA, 2011, p.220)

A *moda instalação* cria novas relações entre o sujeito e o objeto, uma vez que os objetos ganham vida quando passam a interagir com os indivíduos através das tecnologias. Este novo espírito da moda provoca a participação multissensorial, privilegiando ora as performances, ora o conceito, ora a estrutura, tentando encontrar o lugar do sujeito e do objeto no mundo contemporâneo.

Vários criadores acreditam na interatividade da moda e buscam constantemente através de suas performances e instalações provocar sensações e questionamentos no sujeito contemporâneo, como é o caso do estilista Hussein Chalayan.

---

<sup>11</sup>“Biocibernético”, termo que prefiro a “protético”, porque envolve questões de evolução biológica, as quais incluem, mas ultrapassam, a ideia da mera modificação da forma externa e visível do corpo que o adjetivo “protético” poderia sugerir.” (SANTELLA, apud, DOMINGUES, 2003, p. 66)

## ANÁLISE DE CASO: HUSSEIN CHALAYAN

### A atmosfera criativa de Hussein Chalayan

No universo de interatividade da moda, do corpo e das tecnologias, onde o corpo humano e as máquinas se conectam em uma espécie de simbiose, o homem adquire qualidade de máquina e as máquinas qualidades humanas, o artista turco-cipriota Hussein Chalayan propõe uma reflexão sobre a ocupação do espaço, sobre o uso de materiais diferenciados, sobre uma nova maneira de habitar o mundo, relacionando o corpo e a tecnologia. Todo o processo de reflexão atravessa um caminho sutil e delicado, no qual cada detalhe do seu trabalho é fundamental para entendermos o propósito do criador.

Antes de tudo, vale a pena ressaltar que Hussein Chalayan, nascido em 1970, na Nicósia, no Chipre, é considerado hoje um dos criadores mais originais no cenário da moda. As criações do estilista não se concentram necessariamente apenas nas tendências da moda, mas sim sobre a forma como funciona o corpo no seio do mundo que o rodeia, tanto em termos de espaço físico quanto em termos de volume e ambientes, sem deixar de salientar todo o contexto sócio-cultural que o influencia.

Hussein Chalayan oscilou durante toda a sua infância entre duas culturas completamente diferentes, quando vivia com sua mãe em sua terra natal e quando com o seu pai em Londres. Diante dessa realidade, o artista busca sempre em seus trabalhos explorar o mundo que o cerca, questionando-se sobre tradições, religião, sexualidade, erotismo, entre outras. Hussein Chalayan não se baseia em tendências nem em datas para lançamentos de coleções, pois ele permanece separado do usual da moda. Hoje ele é considerado um designer super moderno, pois suas roupas ultrapassam a mera função do vestuário. Para ele, o corpo é um espaço a ser explorado e sua estratégia é integrar as roupas ao local onde o corpo está inserido, criando um ambiente imediato. Segundo Viollet, “as referências e as alusões de Chalayan são muitas vezes interiorizadas ao ponto de se tornarem virtualmente uma nova linguagem, um idioma cada vez menos explícito.” (VIOLLET, apud CLARK, 2001, p.7, tradução nossa)

Os seus desfiles não são apenas desfiles, mas performances ou instalações de tirar o fôlego, que provocam sensações e reações nos espectadores, até mesmo naqueles mais *blasés*. “Um desfile de Hussein Chalayan é um evento de alta tensão. Reputado pelo domínio em dramaturgia nas passarelas desde a época de seus estudos, o estilista é capaz de provocar um burburinho de impaciência mesmo no público mais *blasé*.” (KING, apud CLARK, 2011, p.8, tradução nossa).

As performances e instalações do estilista, registradas em vídeos, disponíveis na internet em seu *web site*, dão-nos a impressão da obra e sua recepção. O conteúdo narrativo de suas coleções levanta questões sobre temas muitas vezes considerados polêmicos e o que estes temas representam no espaço. Normalmente um desfile de moda apresenta um ritual consumista, porém quando Hussein Chalayan introduz na passarela questões como família, morte, velhice, ele afasta a ideia de coleções sazonais. Para ele a moda é prodigiosa e complexa e um meio perfeito para veicular ideias conflituosas. O estilista descreve o objetivo do seu trabalho como sendo o de “criar uma ponte entre diferentes mundos e disciplinas” (CHALAYAN, apud CLARK, 2011, p.15, tradução nossa).

As performances de Chalayan têm o ar puro e se misturam sempre com a tecnologia. Observá-las produz experiências únicas e sensações inesquecíveis, comenta a jornalista Sarah Mower: “Assistir a estes eventos se desenvolverem diante dos meus olhos me dá arrepios, um sinal visceral, provando que se trata de uma experiência única, de sensações pelas quais eu serei eternamente grata a Hussein Chalayan” (MOWER, apud CLARK, 2011, p.37, tradução nossa).

Chalayan é conhecido por representar suas ideias através de elementos estruturais, proporções e modelagens complexas e também pela fascinação pelo progresso e adventos tecnológicos. Dentro do mercado saturado da moda, a linguagem utilizada pelo designer é rapidamente reconhecida por aqueles que estão familiarizados e garante o seu destaque no meio da multidão.

As roupas de Chalayan oscilam entre o *hightech* e o orgânico e envolvem o corpo formando uma camada de proteção que contém a pessoa que a veste, ao contrário da maioria das roupas que revelam a pessoa que as está usando. São como uma extensão da forma humana. As roupas de Hussein Chalayan, como descreve Dagmar Reinhart, são próteses espaciais: “[...] uma terceira pele operativa, uma pele artificial, inteligente, reconstruindo o nosso corpo invadido e colonizado por tecnologias diversas [...]” (REINHART, 2005, p.48, tradução nossa).

As suas criações exploram a relação da tecnologia com o corpo, também analisam a forma como o vestuário pode envolver o corpo numa relação espacial, não apenas como função de segunda pele, mas ampliando esta função proporcionando a interatividade com outras pessoas e com sistemas computadorizados distantes no tempo e no espaço. Essa função ampliada do corpo foi chamada de terceira pele, que qualifica o corpo para que ele possa se adaptar às condições mais diversas do meio em que está inserido.

### **Migração e metamorfose**

A exploração das tecnologias e do corpo no trabalho de Hussein Chalayan torna visível o desconhecido e extrapola os limites da moda. Judith Clark “categorizou” grande parte dos trabalhos do estilista e os nomeou da seguinte forma: transcendência, rapidez e movimento, metamorfose, pontos cegos, desencarnação, nova antropologia e migração. Hussein Chalayan tem muito a dizer através de suas criações. Dentro dessa incrível teia de ideias, passamos à reflexão sobre suas coleções *Afterwords*, outono/ inverno 2000 e *OneHundredandEleven*, primavera/verão 2007.

Em fevereiro de 2000, Hussein Chalayan realiza com a sua coleção outono/inverno uma das performances mais teatrais da semana da moda londrina. No teatro Sadler’s Wells, durante vinte minutos, acompanhado pelo coral feminino da capela da Bulgária, a cena composta de quatro poltronas, uma mesa de centro redonda, uma prateleira com objetos domésticos e uma tela de televisão, fazia lembrar uma sala de estar de uma casa comum. Em um primeiro momento uma família, composta de pai, mãe, avó e duas filhas, assentados cada um em uma cadeira de frente para o público. Com roupas que cobriam as cadeiras, estas pessoas se levantavam, e saíam de cena. Em seguida outras cinco pessoas vestidas de branco retiraram as cadeiras. As modelos começaram a entrar em cena, passaram por entre as poltronas e a mesa da “sala de estar”, pegaram objetos da prateleira, colocaram-nos nos bolsos criados exatamente para este fim e saíram da cena. Depois, quatro modelos com vestidos cinza neutros entraram em cena, tiraram as capas das cadeiras, que se transformaram em vestidos, e se vestiram. Por fim a última modelo entrou em cena, colocou os pés no meio da mesa, levantou o seu centro, prendeu-o na sua cintura, e a mesa se transformou em uma saia volumosa, as cadeiras foram dobradas por dois homens e se transformaram em malas. Todos saíram de cena, a sala ficou vazia e sem vida.

*Afterwords* foi inspirado na fuga dos refugiados e no horror dos tempos de guerra. O projeto se desenvolveu a partir da guerra em Kosovo e foi conectado com o que aconteceu no Chipre, quando os gregos tentaram agregar o Chipre ao seu território. A performance faz alusão à maneira como os turco-cipriotas foram submetidos a lavagens étnicas e obrigados a deixarem as suas casas. Chalayan confrontou nessa apresentação as reações das pessoas que perante a guerra precisam partir de suas casas e levar consigo seus pertences, sendo obrigados



a deixar para trás muitos utensílios, por não terem como transportá-los. A ideia seria a de estar pronto para partir e transportar o ambiente de um lugar a outro.

*Afterwords* de certa maneira não foge do desfile tradicional, em que a duração é de aproximadamente quinze a vinte minutos, e a cada trinta segundos apresenta-se um *look* diferente. No entanto, *Afterwords* se parece mais com uma peça de teatro, pois segue uma narrativa e possui certo suspense até atingir o seu ápice. Esta performance possui forte concentração na dimensão humana, nas dores e perdas, bem como na relação de uma família típica, em casa, vidrados diante da televisão. Chalayan utiliza materiais inusitados para desenvolver as suas peças e mistura a tecnologia à moda criando o maravilhoso através do inesperado. Esta e outras coleções do estilista levantam questões sobre o que os corpos representam no espaço, e como simples gestos do cotidiano, como abotoar um vestido, ou contorcer os braços para entrar na roupa, podem se tornar atos maravilhosos. Normalmente o papel das modelos é entrar e sair da passarela, mas Chalayan aprecia gestos simples e ordinários e acredita que a simplicidade pode se tornar suntuosa na passarela. De acordo com o estilista, “[...] o mais excitante para mim é a conexão entre a vida e a forma.” (CHALAYAN, apud HUCKBODY, 2007, tradução nossa)

Em *OneHundredandEleven*, performance realizada no Palais Omnisports de Bercy, em Paris, Chalayan trata a evolução da moda nos últimos cento e onze anos. A coleção apresentou uma série de vestidos telecomandados que se transformavam de um estilo de época a outro em uma série de movimentos leves e mecânicos. O estilista se inspirou na maneira como os eventos do mundo, como as guerras, as revoluções, as mudanças políticas e sociais, transformaram a moda no decorrer dos anos. Por meio dos seus vestidos mecânicos, Chalayan conta a história através do tempo. A primeira silhueta vitoriana com gola alta que data aproximadamente de 1895 foi transformada em um vestido amplo, com comprimento *midi*, estilo 1910, e por fim em um *look garçonne* típico dos anos 20. O próximo vestido representava o *new look* dos anos 50 e se transformou em um estilo moderno dos anos 60, assim ocorreu com os outros vestidos, até chegar ao último, uma túnica bastante simples. A modelo usava com um chapéu de bordas largas e em poucos segundos o vestido foi mecanicamente desaparecendo para dentro do chapéu deixando a modelo nua, cobrindo o sexo com as próprias mãos. Em poucos minutos Chalayan fez um *tour* em cem anos de história.

Todo este processo foi bastante complexo. Os fios estavam todos embutidos nas roupas que foram programadas para se movimentarem, causando a sensação robótica nas modelos. Com esta apresentação, o estilista quis mostrar a fragilidade e passividade do homem perante as tecnologias, e também como podemos ser facilmente controlados pelas máquinas. Chalayan sempre se serviu dos meios tecnológicos, aliados a temáticas simples e polêmicas do cotidiano para criar as suas coleções. Especificamente nesta coleção, o estilista quis trabalhar roupas que mudassem de forma. Com uma equipe especializada, ele conseguiu transformar tecidos inteligentes em tecidos que “pensam”.

Os *happenings* ou as instalações de arte de Chalayan estão além do *fashion show*, pois os valores são construídos através de diálogos inteligentes entre diversas áreas do conhecimento, sempre associando o corpo e sua mobilidade, o espaço ocupado e a tecnologia. Estes dois exemplos foram categorizados por Judith Clark como migração e metamorfose, que são considerados princípios fundamentais para o desenvolvimento do trabalho do estilista. Hussein Chalayan, o estilista super moderno, constrói suas roupas pensando no significado que elas podem ter no contexto em que estão inseridas, e tenta mostrar que o palco da moda não se trata apenas das relações de consumo, mas também de relações humanas e tecnológicas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre associada a um período histórico, esvaindo-se no tempo, refletindo uma época e transformando o corpo que a carrega, a moda, com o passar dos anos, deixou de ser privilégio de poucos para ser a embriaguez de muitos. Através das transformações do corpo, sejam elas na primeira ou na segunda pele, o indivíduo se conecta ao mundo que o envolve. O corpo é o espaço do imaginário, mas é através da segunda pele que os sujeitos possuem infinitas possibilidades de se reinventarem. No mundo veloz em que vivemos hoje, somos livres para agir sobre os nossos corpos, sendo que através da interatividade, o tempo e o espaço estão sendo experimentados de outra maneira pelo corpo. Nesse contexto, a tecnologia propicia a interatividade do corpo e da moda, extrapolando os limites da segunda pele, possibilitando ao sujeito vivenciar múltiplas experiências e “identidades”. O estilista Hussein Chalayan, no seu espaço criativo, conecta o orgânico ao inorgânico e mostra por meio do seu trabalho que as roupas serão ambientes habitáveis e que cada vez mais estaremos conectados ao universo tecnológico, espírito da nossa época.

Recorrendo-se aos conceitos de primeira, segunda e terceira pele, percebeu-se que a construção da roupa pelo corpo ou do corpo pela roupa forma um texto, e juntos difundem um discurso, construindo um sujeito, localizando-o no espaço. Na época em que habitamos, as noções de tempo se transformam rapidamente, então é preciso ser cauteloso com os códigos da moda. Neste universo de interatividade onde corpo e máquina se conectam em uma espécie de simbiose, Hussein Chalayan concentra suas criações não apenas nas tendências, mas sim no espaço que o rodeia, explorando materiais e novas formas de habitar o mundo.

## REFERÊNCIAS

- CASTILHO, Káthia. *A moda do corpo o corpo da moda*. São Paulo: Esfera, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Discursos da moda: semiótica, design e corpo*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Moda e Linguagem*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- CLARK, Judith, (org.). *Hussein Chalayan*. New York: Rizzoli International Publications, 2011.
- DOMINGUES, Diana, (org.) *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência, e criatividade*. São Paulo: UNESP, 2003.
- DOMINGUES, Diana, (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: UNESP, 1997.
- HUCKBODY, Jamie. Follow your mother's advice. In: *I-D The Wild Women Issue*. 2007, mar., p.224-231.
- HUSSEIN. Disponível em: <<http://chalayan.com/storehome>>. Acesso em 10 jul. 2012.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MESQUITA, Cristiane. *Moda contemporânea: quatro ou cinco conexões possíveis*. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.
- MOTA, Maria Dolores de Brito. Moda e Subjetividade: corpo, roupa e aparência em tempos ligeiros. In: *Modapalavrae-periodico*. Ano 1, n.2, ago-dez 2008, p.21-30. Disponível em <[http://www.ceart.udesc.br/modapalavra/edicao2/files/moda\\_e\\_subjetividade-maria\\_dolores.pdf](http://www.ceart.udesc.br/modapalavra/edicao2/files/moda_e_subjetividade-maria_dolores.pdf)>. Acesso em: 18 maio 2012.
- REINHART, Dagmar. Surface strategies and construtive line: preferential planes, contour, phenomenal body in the work of Bacon, Chalayan, Kawakubo. In: *Colloquy Text Theory*

Critique, 9, 2005, Victoria. *Anais...* Victoria: Monash University, 2005. Disponível em: <<http://arts.monash.edu.au/ecps/colloquy/journal/issue009/reinhardt.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

VILLAÇA, Nízia. *A edição do corpo: tecnociência, artes e moda*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.