

DESIGN DE MODA e ARQUITECTURA:

Uma colecção segundo conceitos arquitectónicos e uma estética minimalista

MARTA NASCIMENTO DE FARIA LEAL

Licenciada em Estudos Arquitectónicos

Trabalho de Projecto para obtenção do Grau de Mestre em Design de Moda

Equipa de Orientação

Maria José Meles Ferraz Sacchetti
Filipa Maria Salema Roseta Vaz Monteiro

Equipa de Júri

Maria José Meles Ferraz Sacchetti
Teresa Michele Maia dos Santos
Inês da Silva Araújo Simões

Dedicado ao meu pai

Agradecimentos

Obrigado a todos os que acompanharam nesta etapa.

À professora Maria Sacchetti,

À professora Filipa Roseta,

Aos meus maravilhosos amigos,

À minha querida família,

E incondicionalmente ao meu pai.

Abstract

The present dissertation focuses on creating a collection of fashion design based on architectural concepts and minimalist principles.

The document begins with the study of the relationship between Architecture and Fashion Design. This theoretical chapter aims to explore the points of contact and divergence between subjects. Several concepts implicit in this study were transposed to the collection, such as: the way of agreeing the design of a building with its surrounding, the promotion of social interactions, overlapping plans, space organization, among others.

A second theoretical chapter focuses on the study of the Minimalist movement. The study intends to contextualize the movement, to explore its principles and to ascertain the different minimalist approaches in fashion. In the developed collection, the minimalist principles manifest the visual way to materialize the idealized architectural concepts. Thus, principles such as the use and repetition of geometric forms, balanced composition, rejection of ornamentation, the principle of reduction, use of movement to understand the collection as an object, among others, were applied.

The practical component of the dissertation accomplishes a collection with six pieces of women's clothing. The collection results from the union between architectural concepts and minimalist principles characterized in the theoretical component of the document. This chapter demonstrates the development, exploration of concepts, idealization and creative process of the collection, as well as the pieces produced, their drawings and the way the collection is presented to the public.

Key-words

Fashion Design | Architecture | Minimalism

Resumo

A presente dissertação de cariz teórico-prático desenvolve-se segundo o objectivo de criar uma colecção de design de moda, baseada em conceitos arquitectónicos e na estética e princípios minimalistas.

O documento é iniciado com o estudo da relação entre as disciplinas de arquitectura e design de moda. Este capítulo teórico pretende explorar os pontos de contacto e de divergência entre as áreas. Vários conceitos implícitos neste estudo foram transpostos para a colecção, tais como: o modo de concepção concordante de um edifício com a envolvente, a promoção de interações sociais, sobreposição de planos, organização de espaço, entre outros.

Um segundo capítulo teórico incide sobre o estudo do movimento Minimalista. O estudo pretende contextualizar o movimento, explorar os seus princípios e ainda, averiguar as diferentes abordagens minimalistas na moda. Na colecção desenvolvida, os princípios minimalistas manifestam-se como o meio de concretização dos conceitos idealizados. Assim, foram aplicados princípios como: o uso e repetição de formas geométricas, a composição equilibrada, a rejeição da ornamentação, o princípio da redução, o uso do movimento para a compreensão da colecção como um objecto, entre outros.

A componente prática da dissertação reverte-se para o desenvolvimento de uma colecção composta por seis peças de vestuário feminino. Esta resulta da conciliação entre conceitos e princípios caracterizados na componente teórica do documento. Neste capítulo é demonstrado tanto o desenvolvimento, exploração de conceitos, idealização e processo criativo da colecção, como as peças produzidas, os seus desenhos e ainda o modo de apresentação da colecção ao público.

Palavras-chave

Design de Moda | Arquitectura | Minimalismo

Índice geral

| | |
|---|------|
| 0. Introdução | p.1 |
| 1. Conceito - Arquitectura e Design de Moda | p.7 |
| 1.1 - Uma origem concordante | p.9 |
| 1.2 - Definições | p.10 |
| 1.2.1 - Arquitectura | p.10 |
| 1.2.2 - Design de Moda | p.15 |
| 1.3 - Construção e organização do espaço para o(s) indivíduo(s) | p.21 |
| 1.4 - Identidade pessoal e social | p.25 |
| 1.5 - Escalas, proporções e materialidade | p.29 |
| 1.6 - Efemeridade e permanência | p.30 |
| 1.7 - Processo criativo e métodos representativos semelhantes | p.35 |
| 1.8 - Síntese | p.38 |
| 2. Estética – Minimalismo | p.43 |
| 2.1 - (Re)vestir o objecto moderno | p.45 |
| 2.2 - O vestuário como objecto moderno | p.51 |
| 2.3 - Contextualização do movimento Minimalista | p.55 |
| 2.4 - Princípios do minimalismo | p.59 |
| 2.5 - Minimalismo e moda | p.63 |
| 2.6 - Evolução do minimalismo na moda | p.65 |
| 2.6.1 - Minimalismo formal | p.65 |
| 2.6.2 - Minimalismo desconstruído | p.69 |
| 2.6.3 - Pós-Minimalismo | p.73 |
| 2.7 - Estilo de vida minimalista | p.79 |

| | |
|---|-------------|
| 2.8 - Síntese | p.80 |
| 3. Projecto - Colecção de moda | p.85 |
| 3.1 - Desenvolvimento do projecto | p.87 |
| 3.2 - <i>Moodboard</i> | p.91 |
| 3.3- Os conceitos aplicados | p.93 |
| 3.3.1 - O desenho de uma cidade/colecção | p.93 |
| 3.3.2 -Interacções a partir do vestuário | p.95 |
| 3.3.3 - Painéis destacáveis | p.97 |
| 3.3.4 - Percepção visual | p.99 |
| 3.3.5 - Composição geométrica | p.101 |
| 3.4 - Materiais | p.103 |
| 3.5 - Técnicas e acabamentos | p.105 |
| 3.6 - Colecção | p.107 |
| 3.7 – Desenho da colecção | p.112 |
| 3.8 – Peças | |
| 3.8.1 – Peça 1: fotografias, croquis, desenho técnico, planificação moldes | p.114 |
| 3.8.2 - Peça 2: fotografias, croquis, desenho técnico, planificação moldes | p.120 |
| 3.8.3 - Peça 3: fotografias, croquis, desenho técnico, planificação moldes | p.126 |
| 3.8.4 - Peça 4: fotografias, croquis, desenho técnico, planificação moldes | p.132 |
| 3.8.5 - Peça 5: fotografias, croquis, desenho técnico, planificação moldes | p.138 |
| 3.8.6 - Peça 6: fotografias, croquis, desenho técnico, planificação moldes | p.144 |

| | |
|---|-------|
| 3.9 - Desfile - Apresentação final | p.150 |
| 3.9.1 – “Caos” | p.151 |
| 3.9.2 – “Ritmo” | p.152 |
| 3.9.3 – “Equilíbrio” | p.153 |
| 3.10 - Concordância entre os temas teóricos e a coleção | p.156 |
| 4. Considerações finais | p.163 |
| 5. Bibliografia | p.167 |
| 5.1 - Referências bibliográficas | p.169 |
| 5.2 – Webgrafia | p.170 |

Índice de imagens

Figura 1 - Pg.6 - Hussein Chalayan, *Afterwards*, Coleção Outono/Inverno 2000-2001.

Fonte: HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006, p.16.17.

Figura 2 - Pg. 8- Diferentes nós e tranças. Técnicas de tecelagem. Técnicas de tricot e croché.

Fonte: HVATTUM, Mari. *Gottfried Semper and the problem of historicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.68, 70 e 71.

Figura 3 – Pg.14 - Desenho de um vestido, de Alfredo Bouret, Arquivo Balenciaga Paris, 1960.

Fonte: JOUVE, Marie-Andree, e Jacqueline Demornex. *Cristobal Balenciaga*. Paris: Éditions du Regard, 1988, p.282.

Figura 4 – Pg.14 - Balenciaga, vestido de seda, Primavera 1962. Arquivo Balenciaga Paris,

Fonte: JOUVE, Marie-Andree, e Jacqueline Demornex. *Cristobal Balenciaga*. Paris: Éditions du Regard, 1988, p. 283.

Figura 5 –Pg.20- designer Tess Giberson, *Structure 1* Coleção Outono/Inverno 2003-2004.

Fonte: HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006, p.112-113.

Figura 6 – Pg. 22 -Viktor & Rolf, coleção *One Woman Show*, Outono/Inverno, 2003-04.

Fonte: HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006, p 232.

Figura 7 – Pg. 24 – Interior de uma habitação.

Fonte: MAAS, Winy, Rijs Jacob van RIJS, e Richard Koek, eds. *Farmax: excursions on density*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p.334-335.

Figura 8 - Pg. 26 – Diferentes modos de vestir demonstram distintas identidades pessoais.

Fonte: JONES, Terry, ed. *Smile i-D: fashion and style: the best from 20 years of i-D*. Köln: Taschen, 2001, p. várias.

Figura 9 - Pg. 28- Shigeru Ban, *Curtain Wall House*, Tóquio, 1993-1995.

Fonte: HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006, p.52-54.

Figura 10 - Pg.31,32 - Montra Louis Vuitton 2010, New Bond Street, London, 2010.

Fonte: Vuitton, Louis. «Products by Louis Vuitton: Louis Vuitton Windows Book». Acedido 7 de Maio de 2017. <http://us.louisvuitton.com/eng-us/products/louis-vuitton-windows-book-011287>.

Figura 11 - Pg.34 - Maquetes de estudo para a *flagship store* Prada Aoyama, Tóquio, por Herzog & de Meuron, 2003.

Fonte: HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006. p.125.

Figura 12 - Pg.36 - Protótipos de vestidos drapeados. Isabel Toledo, colecção Outono/Inverno 2006-2006.

Fonte: HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006. p.223.

Figura 13- Pg. 42 - David Sims para Calvin Klein Collection, Primavera/Verão 2009.

Fonte: DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.181.

Figura 14- Pg. 44 - Quarto que Adolf Loos projectou para a sua mulher Lina.

Fonte: COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Massachusetts: The MIT Press, 1994.p.268.

Figura 15- Pg.46 - Página de introdução do capítulo sobre a Lei de Ripolin de Le Corbusier do Livro *The decorative art of today*.

Fonte: CORBUSIER, Le. *The decorative art of today*. Traduzido por James I. Dunnett. London: The Architectural Press, 1987 p. 185.

Figura 16- Pg. 48- Poster para Ripolin de Eugene Vavas seur, 1898.

Fonte: WIGLEY, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Reprint edition. The MIT Press, 2001, p.7.

Figura 17- Pg.50 - Diferença entre o vestuário de um homem moderno, racional e intemporal.

Fonte: WIGLEY, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Reprint edition. The MIT Press, 2001, p.297.

CORBUSIER, Le. *The decorative art of today*. Traduzido por James I. Dunnett. London: The Architectural Press, 1987. p. 8 e 160.

Figura 18- Pg.52 - Designs de vários arquitetos modernos.

Fonte: WIGLEY, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*.

Reprint edition. The MIT Press, 2001, p.68, 69, 74, 130, 134,137,

Figura 19- Pg. 54- Kazimir Malevich, Black Square, 1929.

Fonte: The State Hermitage Museum. Em: hermitagemuseum.org.

Figura 20- Pg. 56- Vladimir Tatlin, monument to the third International, 1920.

Fonte: Museum of Modern Art em moma.org.

Figura 21- Pg.56 - Marcel Duchamp, *Fontain*, 1997.

Fonte: ftg de <http://marcelduchamp.net/duchamp-artworks/page/3/>.

Figura 22- Pg. 56- Theo Van Doesburg, *Rhythm of a Russian Dance*, 1918.

Fonte: Museum of Modern Art em moma.org.

Figura 23- Pg. 58- Donald Judd, Untitled (DSS#41), 1963.

Fonte: DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.33.

Figura 24- Pg.58 - Frank Stella, *Tuxedo Park*, Black Series II, 1967.

Fonte: DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.28.

Figura 25- Pg. 58- Carl Andre, *Fall*, 1968.

Fonte: DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.28.

Figura 26- Pg. 60- Sol LeWitt, *Incomplete Open Cube*, 1974.

Fonte: DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.111.

Figura 27- Pg. 60- - Dan Flavin, the nominal three, 1964-69.

Fonte: DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p. 96.

Figura 28- Pg. 60- Robert Morris, *Nine Fiberglass Sleeves*, 1967.

Fonte: DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p. 63.

Figura 29- Pg.62 - Primary Structure Dress, Exibição de 1966.

Fonte: DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.185.

Figura 30- Pg. 64 – Designer Cristóbal Balenciaga, *Bride*. Para a edição de Julho de 1967 da Vogue.

Fonte: DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.34.

Figura 31- Pg.66 - Duas fotografias de André Courrèges, colecção Primavera de 1965.

Fonte: DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.52.

Figura 32- Pg. 66- Pierre Cardin, *car wash dress*, 1969.

Fonte: DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p. 36.

Figura 33- Pg. 66- Editorial para Harper's Bazaar, Maio 1966, *One Minute from Now*.

Fonte: DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p. 38.

Figura 34- Pg.68 - Três coordenados de Helmut Lang, Primavera/Verão, 2003.

Fonte: vogue.com – Runway.

Figura 35- Pg. 68- Martin Margiela, Outono/Inverno, 1997-98.

Fonte: DIMANT, Elyssa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, 2010, p. 108.

Figura 36- Pg. 68- Pormenor de um vestido, Martin Margiela, Outono/Inverno, 2003/4.

Fonte: DIMANT, Elyssa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, 2010, p.103.

Figura 37- Pg. 70- Martin Margiela, Couture, 2011.

Fonte: vogue.com – runway.

Figura 38- Pg. 70- Top construído com luvas, Martin Margiela, Primavera/Verão, 2001.

Fonte: vogue.com – runway.

Figura 39- Pg.70 - Hussein Chalayan, Geotropics Collection, Primavera/Verão, 1999.

Fonte: DIMANT, Elyssa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.116-117.

Figura 40- Pg.72 - Coco Chanel, Reconstituição do vestido de 1926 Ford.

Fonte: DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.55.

Figura 41- Pg. 74- – Dois coordenados de Calvin Klein, coleção Primavera/Verão 1994.

Fonte: vogue.com - runway.

Figura 42- Pg. 76 - Donna Karan, 1986, para Revista Vogue Itália, Fevereiro de 1986.

Fonte: «Donna Karan - Vogue.it». Acedido 7 de Maio de 2017.

<http://www.vogue.it/en/news/encyclo/designers/k/donna-karan>.

Figura 43- Pg. 76- Três fotografias de coleção Donna Karan New York, 1985-1986.

Fonte: Victoria & Albert Museum, Londres. Collections.vam.ac.uk.

Figura 44- Pg.78 - Duas pinturas de Piet Mondrian, Composition No. II, with Red and Blue, 1929; Composition in Red, Blue, and Yellow, 1937-42.

Fonte: Museum of Modern Art em moma.org.

Figura 45- Pg. 78- Vestidos de Yves Saint Laurent, coleção Outono/Inverno 1965-66.

Fonte: The Metropolitan museum em metmuseum.org e Victoria and albert museum. Collections.vam.ac.uk.

Figura 46 – pg. 84 - Fotografia de um pormenor da coleção.

Fonte: Autora.

Figura 47- Pg.86 - Desenhos realizados durante o processo de exploração de conceitos. Tema abordado: criação de espaços interiores.

Fonte: Autora.

Figura 48- Pg. 87- Listagem de temas e conceitos que poderiam ser aplicados na coleção.

Fonte: Autora.

Figura 49- Pg.88 - Desenhos desenvolvidos na fase inicial do desenvolvimento do projecto.

Fonte: Autora.

Figura 50- Pg. 89- Desenhos realizados na fase de exploração de ideias.

Fonte: Autora.

Figura 51- Pg. 90- *Moodboard*.

Fonte: Autora.

Figura 52- Pg. 94 - Desenho esquemático de possíveis interligações visuais entre peças.

Fonte: Autora.

Figura 53- Pg.96,97 - Vários desenhos do desenvolvimento da ideia dos painéis destacáveis.

Fonte: Autora.

Figura 54- Pg.98 - Desenhos esquemáticos da movimentação das peças consoante o plano de apresentação.

Fonte: Autora.

Figura 55- Pg. 100,101- Desenhos sobre o desenvolvimento da métrica ortogonal e proporções coincidentes nas peças.

Fonte: Autora.

Figura 56- Pg. 102– Fotografias dos materiais aplicados na colecção.

Fonte: Autora.

Figura 57- Pg. 102– Fotografia de botões para a colecção.

Fonte: Autora

Figura 58- Pg.104 - Fotografia de um pormenor da peça.

Fonte: Autora.

Figura 59- Pg.104 - Esquema de um processo construtivo para a elaboração dos moldes.

Fonte: Autora.

Figura 60- Pg.106 - Desenho esquemático da colecção.

Fonte: Autora.

Figura 61- Pg.108 - Desenhos esquemáticos de pormenores da colecção.

Fonte: Autora.

Figura 62- Pg. 110- Fotografias dos protótipos desenvolvidos.

Fonte: Autora.

Figura 63- Pg. 112,113– Desenho da colecção

Fonte: Autora.

Figura 64- Pg. 114- Fotografias da peça 1.

Fonte: Autora.

Figura 65- Pg.120 - Fotografias da peça 2.

Fonte: Autora.

Figura 66- Pg. 126- Fotografias da peça 3.

Fonte: Autora.

Figura 67- Pg.132 - Fotografias da peça 4.

Fonte: Autora.

Figura 68- Pg. 138- Fotografias da peça 5.

Fonte: Autora.

Figura 69- Pg. 144- Fotografias da peça 6.

Fonte: Autora.

Figura 70 – Pg. 154 – Fotografias dos vestidos no DEMO 17.

Fonte: Fotografias de Nuno Guardado

Figura 71 – Pg. 155 – Fotografias da colecção no DEMO 17.

Fonte: Fotografias de Bruno Faria Leal

0. Introdução

A presente dissertação de carácter teórico-prático reflecte-se numa ambição da autora, aspirante a Grau de Mestre tanto na área de Design de Moda como de Arquitectura, ambas na Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. Com este trabalho surge a oportunidade de aprofundar a relação entre as áreas, de uma forma teórica e numa vertente prática.

As disciplinas de Design de Moda e Arquitectura, de uma forma geral, pouco parecem ter em comum. A moda é associada à efemeridade e a arquitectura à solidez e permanência e entre estas existe uma significativa discrepância entre escalas e materiais; contudo, as áreas estabelecem contacto em vários pontos. Ambas surgem da necessidade básica de abrigo e protecção do ser humano. A partir de uma abordagem bidimensional conjugam-se planos e componentes que com o auxílio de estruturas, costuras e juntas resultam em formas, volumes e espaços. Ambas as disciplinas regem-se pela função, forma, estética e o sentido do objecto. Tanto os edifícios como o vestuário correspondem a um meio de comunicação visual para expressar uma identidade, seja ela pessoal, social ou religiosa.

No âmbito de transpor a relação entre Arquitectura e Design de Moda, em termos práticos, surge a ideia de desenvolver uma colecção de moda baseada em conceitos arquitectónicos. Assim, conceptualmente, a colecção é justificada consoante conceitos aplicados na disciplina de Arquitectura. Com o intuito de caracterizar a colecção de uma forma visual, é integrado o estudo sobre o movimento Minimalismo. Este movimento segue uma estética que vai ao encontro dos interesses da autora. Desta forma, o estudo deste movimento possibilita a incorporação de uma estética e princípios na colecção.

Assim, emerge a questão de partida: como se podem incorporar conceitos relativos à complexa disciplina de Arquitectura numa colecção de moda, segundo a estética e princípios do Minimalismo?

Colocada a questão principal surgem outras secundárias: Que conceitos interligam as disciplinas de Design de Moda e Arquitectura? Por que princípios é que a estética Minimalista se rege?

A questão de partida traçou três objectivos principais. O primeiro consiste na investigação sobre a relação entre as disciplinas de Arquitectura e Design de moda, o qual permitirá averiguar os pontos de contacto e de divergência entre as disciplinas. O segundo objectivo vai ao encontro do estudo do movimento do Minimalismo. Este ponto tem o intuito de investigar os princípios pelos quais a estética minimalista se rege e aprofundar as diferentes abordagens minimalistas na moda. O terceiro objectivo incorpora a vertente prática de desenvolvimento de uma colecção. Uma colecção que concilia conceitos associados à disciplina de Arquitectura à estética e a princípios do Minimalismo.

De modo a responder às questões de partida e objectivos da dissertação são definidos dois elementos necessários à sua realização - o conceito e a estética, que estabelecem assim, os capítulos do conteúdo teórico da dissertação.

A metodologia aplicada consiste na pesquisa bibliográfica dos temas, seguida da redacção da componente teórica da dissertação. Deste processo culmina o desenvolvimento do projecto, o qual se desencadeou a partir de uma reflexão dos temas abordados. A vertente prática segue uma metodologia projectual e experimental, na qual foram aplicadas várias fases criativas, desde a idealização, planificação e confecção à apresentação da colecção ao público.

O primeiro capítulo está inerente aos **conceitos** aplicados na colecção, envolve a relação entre as disciplinas de Arquitectura e Design de Moda. Este capítulo tem o objectivo de compreender os pontos de contacto e de divergência entre as áreas, para que no projecto prático possa incorporar alguns conceitos remetentes a esta relação. Para tal, serão analisadas a origem coincidente entre as disciplinas e as suas definições; e temas como a construção de espaços; a identidade pessoal e social; escalas, proporções e materialidade; permanência e efemeridade e a relação entre os métodos representativos e processo criativo entre disciplinas.

Vários autores serão abordados neste capítulo, como Gottfried Semper quanto à origem das disciplinas; Christian Norberg-Schulz e Fernando Távora relativamente à arquitectura; Gilles Lipovetsky e Gillo Dorfles associados à moda. O livro que reflecte a exibição *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*, de Brooke Hodge, foi de uma significativa relevância não só como ponto de partida para investigar os vários pontos de contacto entre as áreas, como para os explorar numa vertente mais prática.

O **segundo capítulo** expõe os princípios da **estética** Minimalista. Desenvolvido com o objectivo de compreender o surgimento do movimento do Minimalismo, definir os seus princípios e entender como este é traduzido para a moda e para um estilo de vida. O capítulo é introduzido por dois subcapítulos que tratam a questão da ornamentação. Dois arquitectos modernos serão abordados, Adolf Loos e Le Corbusier, que para além de relacionarem as disciplinas de Arquitectura e Design de Moda através da camada de revestimento que veste os objectos, vêem a ornamentação como um acto de distorção da essência do objecto. Este tema é desenvolvido segundo os seus escritos e livros: *Law of Cladding* e *Ornamento e Crime* de Adolf Loos e *Law of Ripolin* e *The decorative art of Today* de Le Corbusier.

Para o estudo do Minimalismo, será apresentada uma contextualização, remetendo para os movimentos que antecederam e que influenciaram o seu surgimento e princípios. O movimento é caracterizado por obras objectivas e privadas de emoção. Caracteriza-se pela apresentação de objectos unitários e/ou pela sua repetição, onde as formas estão integradas no espaço envolvente. O movimento celebra formas geométricas puras e materiais, este segue um desenho racional, reduzido à sua essência. A estética Minimalista é transposta para a moda segundo os seus princípios, contudo ao longo das décadas de 60 a inícios do século XXI, surgem diferentes abordagens. Hoje em dia, a este movimento pode ser associado um estilo de vida que rejeita superfluidades com o objectivo de valorizar os aspectos da vida mais importantes.

Para o tema do Minimalismo a pesquisa é baseada em autores como Frances Colpitt e Edward Stickland e com maior foco a obra de Elyssa Dimant *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era* e o livro *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*.

O **terceiro capítulo** incorpora a componente prática da dissertação, o **projecto** de uma colecção de moda. A colecção resulta da reflexão dos temas anteriormente abordados, ou seja, do cruzamento entre conceitos arquitectónicos, da estética e princípios minimalista e do design de moda. A colecção de vestuário feminino é composta por seis peças para a estação Primavera/Verão. A colecção segue um conceito base relacionado com o modo de elaboração de um projecto de arquitectura, que apesar de conter uma identidade própria relaciona-se com a envolvente. O conjunto de peças que constituem a colecção é assim equiparado ao conjunto de edifícios que integram a cidade. Deste modo cada peça é desenvolvida

individualmente, cada uma com uma identidade caracterizada e em conjunto apresentam-se como um objecto só. As peças da colecção promovem interacções sociais, a partir de uma partilha de elementos destacáveis e uma composição visual complementar. Segundo princípios minimalistas aplicados na colecção, as peças seguem um desenho geométrico inserido numa métrica ortogonal que conjuga todos as peças. Por sua vez, consoante a posição das modelos, a colecção alinhada forma visualmente três composições visuais diferentes. Estas composições evoluem de um plano caótico, para um ritmado e que é finalizado num plano branco. Esta evolução representa assim, o princípio de redução associado ao processo depurativo de um objecto minimalista. Desta forma, existe uma fusão entre os conceitos arquitectónicos e os princípios minimalistas aplicados.

Toda a colecção é caracterizada e fundamentada segundo a conciliação dos temas abordados. Resulta assim, num projecto com um processo criativo complexo, contudo comunica visualmente numa linguagem simples, linear e equilibrada. Como meio de disseminação, a colecção é apresentada ao público por meio do desfile DEMO'17. Um evento organizado por alunos e professores da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, no âmbito dos cursos de Design de Moda.

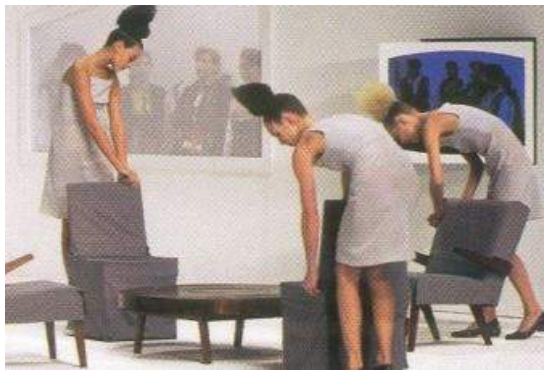


Fig. 1 - Hussein Chalayan, *Afterwards*, Coleção Outono/Inverno 2000-2001.

Num cenário simples e doméstico, perceptível como uma sala de estar, com quatro cadeiras e uma mesa redonda. Quatro modelos removem, vestem as capas das cadeiras e dobram as próprias cadeiras em caixas transportáveis. Uma última modelo converte a mesa redonda constituída por anéis concêntricos numa saia. A apresentação termina com uma sala vazia.

Esta coleção incorpora questões relacionadas com a própria identidade do designer turco (Chipre), sediado em Londres; a cena pretende representar uma situação de refugiados e desalojados num contexto de guerra. A coleção sugere a necessidade de deixar a casa *with nothing but the clothes on your back* e reconstruir a vida noutro sítio. O trabalho criativo do designer, incorpora objectos de design físicos e rígidos, como a mobília de casa, que as modelos vestem.

O designer ultrapassa a fronteira entre moda, arte e arquitectura, através de toda a apresentação da coleção.

HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006, p.16.17.

1. Conceito - Arquitectura e Design de Moda

No âmbito de um capítulo introdutório torna-se pertinente uma investigação teórica sobre as disciplinas de Arquitectura e Design de Moda. Este capítulo aborda a origem comum entre as duas áreas, as definições de ambas e ainda analisa alguns conceitos envolventes a estas. Tem o objectivo de compreender cada uma das disciplinas individualmente e também entender como é que as áreas se relacionam, investigar como estas disciplinas conseguem convergir (figura 1), os pontos de contacto e os aspectos divergentes entre elas.

O livro *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture* de Brooke Hodge serviu como ponto de partida para o estudo do tema e também possibilitou a exploração da relação entre as disciplinas numa vertente prática. Consoante os temas são abordados diferentes autores. No tema sobre a origem coincidente entre as áreas de Arquitectura e Design de Moda é abordado o autor Gottfried Semper. Nos subcapítulos de definições e dos vários conceitos analisados temos autores como Christian Norberg-Schulz e Fernando Távora, associados à arquitectura e Gilles Lipovetsky e Gillo Dorfles referentes à moda

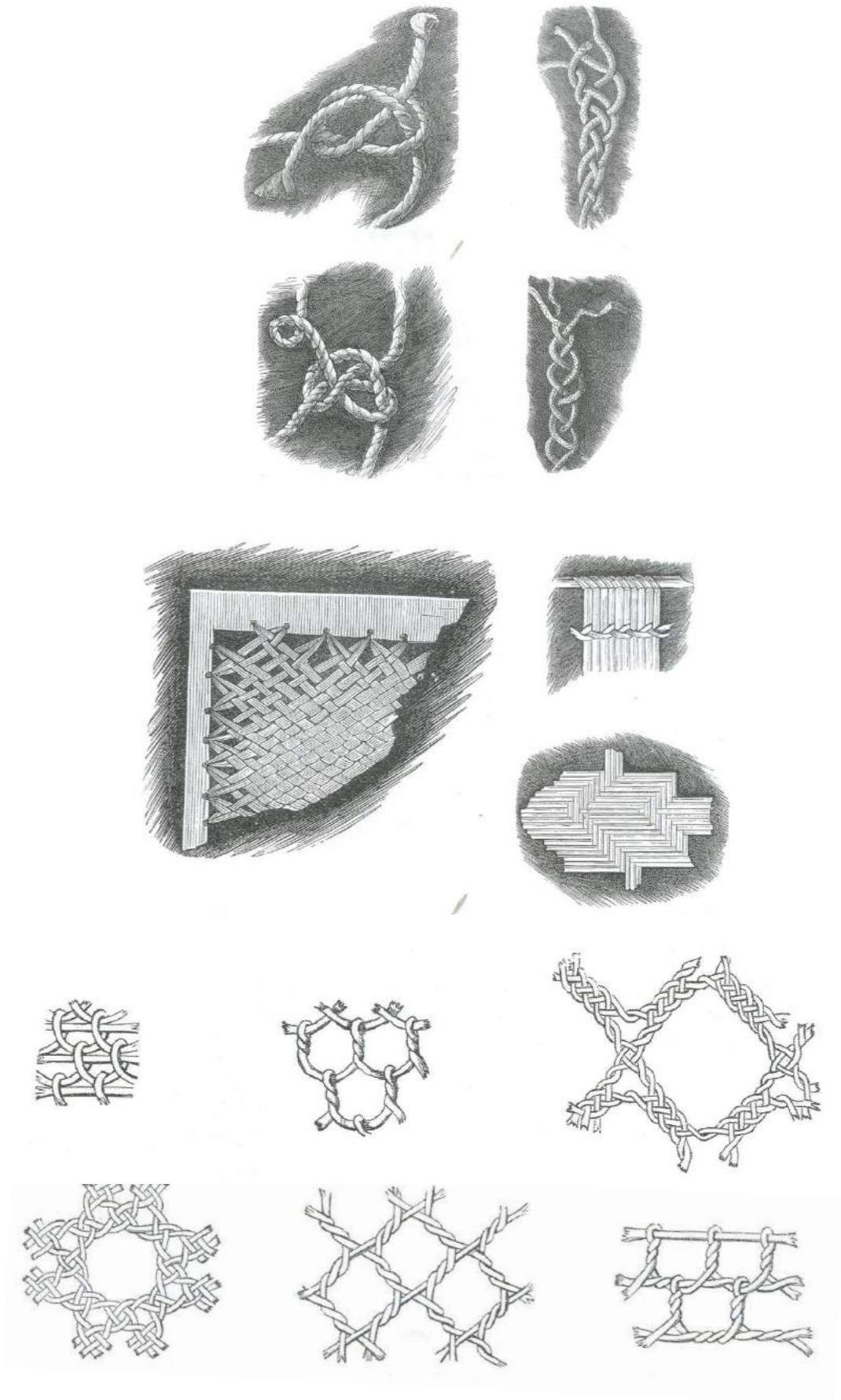


Fig. 2 - Diferentes nós e tranças. Técnicas de tecelagem. Técnicas de tricot e croché.

1.1 - Uma origem concordante

Na última metade do século XIX, arquitectos e teóricos fazem emergir questões quanto à origem da arquitectura, relacionando os têxteis a um invólucro espacial e revestindo a arquitectura como vestuário. Ao sentir a necessidade de se proteger, o homem cobriu-se a partir de camadas mais próximas do corpo, as roupas, e camadas mais afastadas, os abrigos e construções.

Gottfried Semper, arquitecto e teórico, a meados do século XIX, investiga a origem da arquitectura e reconhece que a criação de espaço e a distinção interior e exterior é concebida através da separação visível de um invólucro espacial, composta por elementos verticais, concebidos inicialmente por fibras vegetais e peles de animais.

A aplicação de têxteis para revestir um abrigo, a sua disposição no chão e ainda a tecelagem empregada em cercas, precedem a mais remota alvenaria. Os têxteis surgem como elemento protector e o entrelaçamento da tecelagem promove a criação de padrões (figura 2). Assim, segundo Semper, a essência da parede é a tecelagem e o desenvolvimento de padrões origina a arte.¹

Semper defende no seu *Principle of Cladding* (Princípio do Revestimento - 185?) que os primeiros materiais a definir o espaço foram os têxteis, os responsáveis pelo desenvolvimento da arquitectura.² Segundo Semper “o início da construção coincide com o início dos têxteis”.³ A partir deste fundamento o autor relaciona as origens da arquitectura com os têxteis, ornamento e arte. Por conseguinte, o aumento das necessidades de aquecimento, protecção, suporte de cargas, permanência e outros, as paredes tornam-se mais sólidas e robustas e outros materiais de revestimento vão substituindo os têxteis.

Com o intuito de ornamentar o corpo e de demonstrar o poder e a hierarquização dos elementos das comunidades, estas camadas autonomizam-se e tornam-se elementos identificadores pessoais, sociais e culturais. Ao longo dos anos, destas camadas de revestimentos resultam as disciplinas de Arquitectura e Design de Moda.

¹ HERRMANN, Wolfgang. *Gottfried Semper: In Search of Architecture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1984. p. 205.

² *Ibid.*, p. 204-205.

³ “the beginning of building coincides with the beginning of textiles” em SEMPER, Gottfried. *The four elements of architecture and other writings*. Traduzido por Harry Francis Mallgrave e Wolfgang Herrmann. Cambridge: University Press, 1989. P.254. Tradução da autora.

1.2 - Definições

Apesar da origem dever-se à mesma necessidade do ser humano de protecção e abrigo, as disciplinas evoluem segundo diferentes caminhos. Sendo a arquitectura a arte de construir um edifício, a organização de espaços num objecto permanente, o design de moda interage com um produto sazonal, associado a um fenómeno de constante procura e inovação num curto período de tempo. Apesar das diferentes escalas e consequentemente de materialidades, ambos os produtos são regidos pela função, forma, estética e semântica.

1.2.1 - Arquitectura

A arquitectura é uma disciplina ligada às ciências, pelas técnicas aplicadas à construção e função do edificado, também ligada à estética, associada à forma e aparência geral e à sociologia, pela forma de habitar, incitando comportamentos e relações entre indivíduos. É uma disciplina associada à construção e à organização de espaço, é compreendida desde o urbanismo, ao projecto de edifícios, conservação e restauro até ao design de móveis e objectos.

Segundo Wigley, “o arquitecto supervisiona, senão projecta, tudo: estrutura, mobília, papel de parede, tapetes, puxadores, candeeiros, louças, roupas e arranjos de flor.”⁴

Christian Norberg-Schulz, no seu livro *Intentions in Architecture*, estabelece que a arquitectura pode ser definida segundo três dimensões: a função, a forma e a técnica, contudo não se completa sem responder a questões semânticas, as quais comunicam o sentido da obra.⁵

⁴ “The architect supervises, if not designs, everything: structure, furniture, wallpaper, carpets, doorknobs, light fittings, dinnerware, clothes, and flower arrangements.” WIGLEY, Mark. «Whatever Happened to Total Design?», *Harvard Design Magazine* nº5, Verão 1998, p.1. Consultado a 01.2017. Disponível em <http://dcrit.sva.edu/wp-content/uploads/2010/02/Whatever-Happened.pdf>. Tradução da autora.

⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in architecture*. Massachusetts: The MIT Press, 1992, p.104.

A construção é o resultado da acção de construir, engloba dimensões materiais, técnicas e formais, contudo, se o foco for apenas técnico “devemos falar de ‘construção’, mais do que de ‘arquitectura’”⁶.

Assim, a arquitectura para além de conter um propósito prático e científico, concretizando uma série de aspectos técnicos e formais que permitem o usufruto do espaço, desfruta de uma finalidade artística, que a partir da conjugação de todos os elementos, a obra comunica o seu sentido aos indivíduos que a experienciam. Norberg-Schulz afirma que a “arquitectura, em todo o caso, é algo ‘mais’ que simplesmente uma ferramenta prática, e este ‘mais’ é essencial para a vida do homem.”⁷

A função do edifício corresponde ao ponto de partida para a solução arquitectónica.⁸ Mediante um estudo programático que possibilita a organização dos espaços segundo a função do edifício, advém a forma e a técnica. Segundo Fernando Távora, a arquitectura reverte-se na organização dos espaços internos relevantes à vida dos homens, esta organização só será digna caso os espaços satisfaçam realmente as necessidades e funções para que foram criados.⁹

Os espaços construídos constituem, assim, lugares que possibilitam o ser humano exercer as suas várias actividades e proporcionam espaços adequados às relações humanas. Os espaços são, assim, denominados, aquando da presença de utilizadores, de actividades humanas e de vivências, caso contrário consistem num vazio. As formas criadas pelo ser humano e os espaços que organiza sugerem acções e movimentos, formas de agir e habitar, invocam hábitos e comportamentos. A produção de formas e de espaços não pode ser elaborada num regime de liberdade total, mas é condicionada por uma soma de factores. A este conjunto de factores, Távora denomina ‘circunstância’¹⁰. Que para além das formas pré-existentes, naturais ou artificiais podem variar entre factores técnicos, de religião, cultura, economia, política, filosofia, e outros.

⁶ “If only the technical aspect is intended, we should talk about “building” rather than “architecture”. Em NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in architecture*. Massachusetts: The MIT Press, 1992, p.185. Tradução da autora.

⁷ “Architecture, at all events, is something “more” than a purely practical tool, and this “more” is essential to human life.” Ibid., p.118. Tradução da autora.

⁸ Ibid., p.185.

⁹ TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP, 1999, p.56.

¹⁰ Ibid., p.22.

Segundo Norberg-Schulz, “(que) a arquitectura é mais do que um jogo de propriedades formais, deve ser evidente pelas experiências do nosso quotidiano, onde a arquitectura ‘participa’ na maioria das actividades.”¹¹ Desta forma, a arquitectura para além de responder às necessidades do ser humano segundo a circunstância ou contexto em que se insere, também deve gerar ambientes segundo uma sensibilidade artística, de modo a fazer transparecer, enfatizar e facilitar a comunicação entre os indivíduos e o sentido da obra arquitectónica.

Adolf Loos afirma que “o artista, o arquitecto, primeiro sente o efeito que quer alcançar e vê o espaço que quer criar com o seu olho espiritual. Sente o efeito que gostava de transparecer ao espectador: medo ou horror se for uma masmorra, (...), respeito (...), piedade, (...). Os efeitos são produzidos tanto pelo material como pela forma do espaço.”¹² Assim, o arquitecto necessita de encontrar a forma e materializar o espaço de acordo, não só com a função, como o sentido e efeito que pretende comunicar. A arquitectura é, então, não só modeladora de espaços, como transmissora de sensações.

Como afirma Norberg-Schulz, “o homem é o propósito da arquitectura. O homem habita quando consegue orientar-se e quando se identifica com o ambiente, ou, em suma, quando experiencia o ambiente como significado. Habitação, portanto, implica algo mais do que ‘abrigo’. Implica que os espaços onde a vida ocorre sejam lugares, no verdadeiro sentido da palavra. Um lugar é um espaço que tem um carácter distinto.”¹³

¹¹“That architecture is something more than a play of formal properties, should be evident from the experiences of our daily life, where architecture “participates” in most activities.” em NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in architecture*. Massachusetts: The MIT Press, 1992, p.85. Tradução da autora.

¹²“the artist, the architect, first senses the effect that he intend to realize and sees the rooms he want to create in his mind’s eye. He senses the effect that he wishes to exert upon the spectator: fear and horror if it’s a dungeon, reverence if a church, respect for the power of the state if a government palace, piety if a tomb, homeyness if a residence, gaiety if a tavern. These effects are produced by both material and the form of the space.” LOOS, Adolf. *The Principle of Cladding*, em *Spoken Into the Void Collected Essays 1897-1900*. Traduzido por Jane O. Newman e John H. Smith. The MIT Press, 1982. p.66. Tradução da autora.

¹³“Man is the purpose of architecture. Man dwells when he can orientate himself within and identify himself with an environment, or, in short, when he experiences the environment as meaningful. Dwelling therefore implies something more than “shelter”. It implies that the spaces where life occurs are place, in the true sense of the word. A place is a space which has a distinct character.” Em NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*, New York: Rizzoli, 1980. p.23. Tradução da autora.

Para Norberg-Schulz, o acto básico da arquitectura corresponde à compreensão do 'sentido' do lugar¹⁴, e este 'sentido' representa algo que a arquitectura nos transmite, que se torna pertinente no Eu. Segundo Pedro Abreu, a descoberta do sentido de uma obra "faz-me sentir mais Eu"¹⁵, e este pode não ser algo directo e fácil de interpretar, pode ser imperceptível e ir evoluindo até apreender a sua participação no Eu. "O sentido constata-se numa correspondência da realidade e do sujeito"¹⁶.

Uma obra digna de arquitectura emociona e integra existencialmente a vida de um sujeito. A arquitectura, tal como uma obra de arte, detém de um valor específico, o carácter insubstituível. Não se apresenta como uma ferramenta que serve um propósito e que a sua existência depende de um uso prático, que pode ser facilmente substituído por outro objecto que desempenhe a mesma função. A arquitectura não é substituível, e esta qualidade depende de uma experiência subjectiva, obrigando o sujeito a conhecer a individualidade e personalidade da obra. Quanto maior for o número de pessoas que adquire o sentimento de insubstituibilidade perante a obra, maior é o valor arquitectónico.¹⁷

A arquitectura também proporciona outro tipo de experiência, o recolhimento. Um envolvimento físico e emocional, que para além de nos proteger oferece-nos um sentimento de empatia com o lugar e permite a compreensão do próprio ser. A arquitectura abraça-nos e permite-nos ter consciência de nós próprios, remetendo a uma acção de consciência de humanização.¹⁸

¹⁴ Em NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*, New York: Rizzoli, 1980. p.23.

¹⁵ ABREU, Pedro Marques de. *Palácios da Memória II – A revelação da Arquitectura*. Tese de Doutoramento, Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2007, p.222

¹⁶ Ibid., p.223.

¹⁷ ABREU, Pedro Marques de. «The Vitruvian Crisis: On Aesthetical Appraisal of Architecture», *Artitextos*, 2008,p.2. Consultado a 01.2017. Disponível em <http://home.fa.ulisboa.pt/~almendra/The-Vitruvian-Crisis-IEAE.pdf>.

¹⁸ Ibid., p.3-4.



Fig. 3 - Desenho de um vestido, de Alfredo Bouret, Arquivo Balenciaga Paris, 1960.
JOUVE, Marie-Andree, e Jacqueline Demornex. *Cristobal Balenciaga*. Paris: Éditions du Regard, 1988, p.282.

Fig. 4 – Balenciaga, vestido de seda, Primavera 1962. Arquivo Balenciaga Paris, Photo Kublin.
JOUVE, Marie-Andree, e Jacqueline Demornex. *Cristobal Balenciaga*. Paris: Éditions du Regard, 1988, p. 283.

1.2.2 - Design de Moda

O design envolve a criação de objectos e mensagens, surge como o desenvolvimento de uma solução de uma problemática associada ao ser humano, tendo em conta os aspectos técnicos e estéticos.¹⁹ O design de moda²⁰ abrange a produção de produtos mutáveis, o vestuário (figura 3 e 4). A moda resume-se a um conceito de uso, de hábito ou estilo, aceites por um grupo ou sociedade, associado a uma mudança passageira que regula a forma de apresentação, variável no tempo. A moda transcende o vestuário, que se traduz no conjunto de peças de roupa que revestem um indivíduo. A moda é a estetização do vestuário,²¹ para o ser tem de estar em voga e é por meio do vestuário que os seus fenómenos e movimentos são materializados. Esta reflecte o desejo de mudança da sociedade, de uma oferta constante e variável de vidas e sonhos. Para Simmel “o que distingue a moda da maior parte das instituições e práticas sociais que desdenham o presente e se voltam para o futuro ou para o passado, é que a moda está sempre voltada para o presente.”²²

Como produto sazonal, os designers de moda apresentam colecções que incitam novas experiências e estilos de modo a saciar o público. A colecção baseia-se num conjunto de peças e acessórios que de uma forma coerente apresentam um ponto de vista, um sentido, para uma determinada estação do ano. A colecção é construída consoante um conjunto de informações, analisadas segundo pesquisas que podem incidir em tendências, público-alvo, conceitos específicos, paleta de cores, materiais, entre outros.

Da mesma maneira que Christian Norberg-Schulz define a arquitectura segundo quatro dimensões - a função, forma, técnica e sentido - o design de moda requer os mesmos aspectos. Idêntico à arquitectura, o produto de moda transmite também um

¹⁹ *design* in Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Consultado a 01.2015. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/design>.

²⁰ A moda pode ser directamente relacionada com o vestuário e acessórios, contudo é importante ter em mente que os processos de moda afectam todo o tipo de fenómenos culturais, incluindo outros produtos como brinquedos, jogos, carros, música, comida, arte, arquitectura, séries entre outros. Em SOLOMON, Michael R., e Nancy J. Rabolt. *Consumer behavior: in fashion*. New Jersey: Prentice Hall, 2004, p.4.

²¹ LIPOVETSKY, Gilles. *Império do efémero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Traduzido por Regina Louro. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p.287.

²² DORFLES, Gillo. *Modas e Modos*. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 27.

significado, e a esta prática estão associados fenómenos cíclicos de uma constante renovação, distinguindo-a de outras correntes artísticas.

Tal como o arquitecto, o designer de moda, consoante o público-alvo, investiga o efeito e sentido que quer fazer transparecer no seu produto. Assim, é através da conciliação da função, ou tipo de uso, da forma, materialidade e técnica aplicada ao vestuário que se imprime um significado.

O designer necessita de compreender a forma do corpo e como este se move, sendo que o vestuário é realizado segundo proporções e medidas do corpo humano. O vestuário responde a certas necessidades consoante a função a exercer. A funcionalidade pode estar relacionada ao tipo de vestuário, de acordo com estações, ou acções, como vestuário desportivo ou de banho, pode também ser direccionado para um evento ou para o uso quotidiano. Desta forma, tanto as propriedades dos materiais como as técnicas de construção, dependem do tipo de uso.

Segundo Erika Palomino, “na moda (...) a chave de tudo está nas proporções. São elas que determinam, por exemplo, a própria noção de temporalidade. Na lida com medidas de comprimentos, larguras, braços, pernas, ombros, reside o talento maior da criação. (...) é na forma, no jogo subtil desses movimentos de vaivém dos tecidos, na contracção e relaxamento dos panos que acontece a Moda.”²³

A partir da conjugação da forma e proporções do vestuário, conceptualizadas segundo a função e a materialidade da peça, expressa-se o vestuário como meio de comunicação de um significado. Ao lidar com diferentes comprimentos e larguras, silhuetas e texturas, o próprio vestuário pode contextualizar um estilo, uma época e uma mensagem própria.

O vestuário comunica através da sua apresentação e a moda incita a uma constante renovação. Segundo Gillo Dorfles²⁴, este é um dos elementos essenciais que caracteriza a moda. O vestuário pode simbolizar um estatuto social e ainda carregar significados particulares, não apenas estéticos, mas psicológicos e sociológicos. A moda traduz, de certa forma, a maneira de pensar, um estilo de vida e está condenada a perder a sua validade, muitas vezes recuperada no futuro. Pode ser uma forma de

²³ PALOMINO, Erika. «A arquitetura em sua escala mais humana ». *Portal GIZ*, Outubro de 2016. Consultado a 01.2017. Disponível em <http://gizbrasil.com/colunistas/arquitetura-em-sua-escala-mais-humana/>.

²⁴ DORFLES, Gillo. *Modas e Modos*. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 33.

intelectualizar visualmente questões que tocam a desejos individuais e aspirações sociais.

Roland Barthes compreende a construção de significados da moda como fundo económico, na relação entre produto e consumidor, pois quanto maior for o consumo maior é a submissão à moda. Uma constante renovação de significados promove o consumo num ritmo mais acelerado que o tempo de desgaste dos produtos.²⁵ Definindo assim dois ritmos, de gasto (tempo útil até ao desgaste da peça) e o ritmo de compra. Segundo o autor o reino da linguagem, do significado e do sentido são essenciais para a moda. De modo a motivar a consciência do comprador, enfatiza-se o produto com um banco de imagens, de razões e sentidos, criando um simulacro do objecto real. Desta forma faz-se prevalecer o tempo soberano do produto ao tempo de uso real do produto.

Segundo Roland Barthes, “não é o objecto, é o nome que faz com que se deseje; não e o sonho, é o sentido que faz com que se venda. Se assim é, os inúmeros objectos que povoam e constituem o imaginário do nosso tempo dependerão cada vez mais de uma semântica e linguística.”²⁶ A interpretação da moda como sistema semântico permite entender a moda enquanto fenómeno que se produz e reproduz a si mesma, segundo significados e sentidos por ela instruídos. “A moda não implica apenas a produção inócua de significações, mas sobretudo, a construção arbitrária de sentidos.”²⁷

A existência do vestuário pode ser justificável antropologicamente pela necessidade de protecção climática, ou psicologicamente pela modéstia e decoração pessoal, contudo estas necessidades distanciam-se dos fenómenos da moda, da mudança rápida e contínua de estilos. Segundo Massimo Baldini, “a decoração gosta de revelar, o pudor tende a esconder; a decoração é busca de originalidade e o pudor de conformismo.”²⁸ O acto de vestir contrai uma simbologia que vai além da utilidade, incita uma apresentação adequada segundo normas sociais.

²⁵ BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Traduzido por Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1967, p.12.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ BALDINI, Massimo. *A Invenção da Moda: As teorias, os estilistas, a história*. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 20.

Segundo Gilles Lipovetsky, “a renovação das formas torna-se um valor mundano, a fantasia desdobra os seus artifícios e os seus exageros na alta sociedade, a inconstância em matéria de formas e de ornamentações deixa de ser excepção para se tornar regra permanente: nasceu a moda.”²⁹

A partir da Idade Média torna-se possível reconhecer a moda e as suas extravagâncias como sistema. Apenas grupos privilegiados, como a nobreza, tinham acesso a criações personalizadas. Contudo com o surgimento da burguesia e o seu enriquecimento pelas actividades comerciais, esta ambiciona a aspiração à nobreza e inspira-se no vestuário nobre para os seus modos de vestir. Por sua vez, a nobreza procura repetidamente manter uma diferenciação hierárquica e social.³⁰

Foram as tentativas de imitação das classes burguesas e a procura incessante de diferenciação através de novos hábitos da nobreza, que a utilização do vestuário torna-se objecto de distinção social, imposto num sistema de constantes³¹

Subtrai-se, assim, um dos mecanismos fundamentais da moda, os dois movimentos associados a esta, a coesão (ou imitação) e a diferenciação. Segundo Dorfles, por um lado persiste um alto grau da necessidade de coesão, por outro também persiste uma imposição de diferenciação, por parte dos indivíduos. Quando um estilo surge e entra em voga torna-se uma moda, sendo que o seu conteúdo é imitado por aderentes como símbolo representante do ideal presente. Conforme Lipovetsky, através do desejo de imitação perante outros indivíduos considerados superiores (pelo seu prestígio ou posição) os decretos da moda propagam-se. Sendo este um sistema induzido pela pressão social, as mudanças são acompanhadas de um sentimento de ‘dever’ de adopção.³²

Contrariamente a este sentimento de pertença, a moda e a sociedade podem suscitar a promoção da individualidade, um investimento na ordem das aparências. Para além de marca de distinção social, a moda também representa a prática de prazeres, o prazer de agradecer, de surpreender, e seduzir, suscitado pela mudança estimulante.³³

²⁹ LIPOVETSKY, Gilles. *Império do efémero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Traduzido por Regina Louro. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p.31.

³⁰ Ibid., p.54-56.

³¹ SIMMEL, Georg. *Filosofia da Moda e outros escritos*. Lisboa: Textos & Grafia, 2008, p. 13.

³² LIPOVETSKY, Gilles. *Império do efémero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Traduzido por Regina Louro. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p.53.

³³ Ibid., p.82-83.

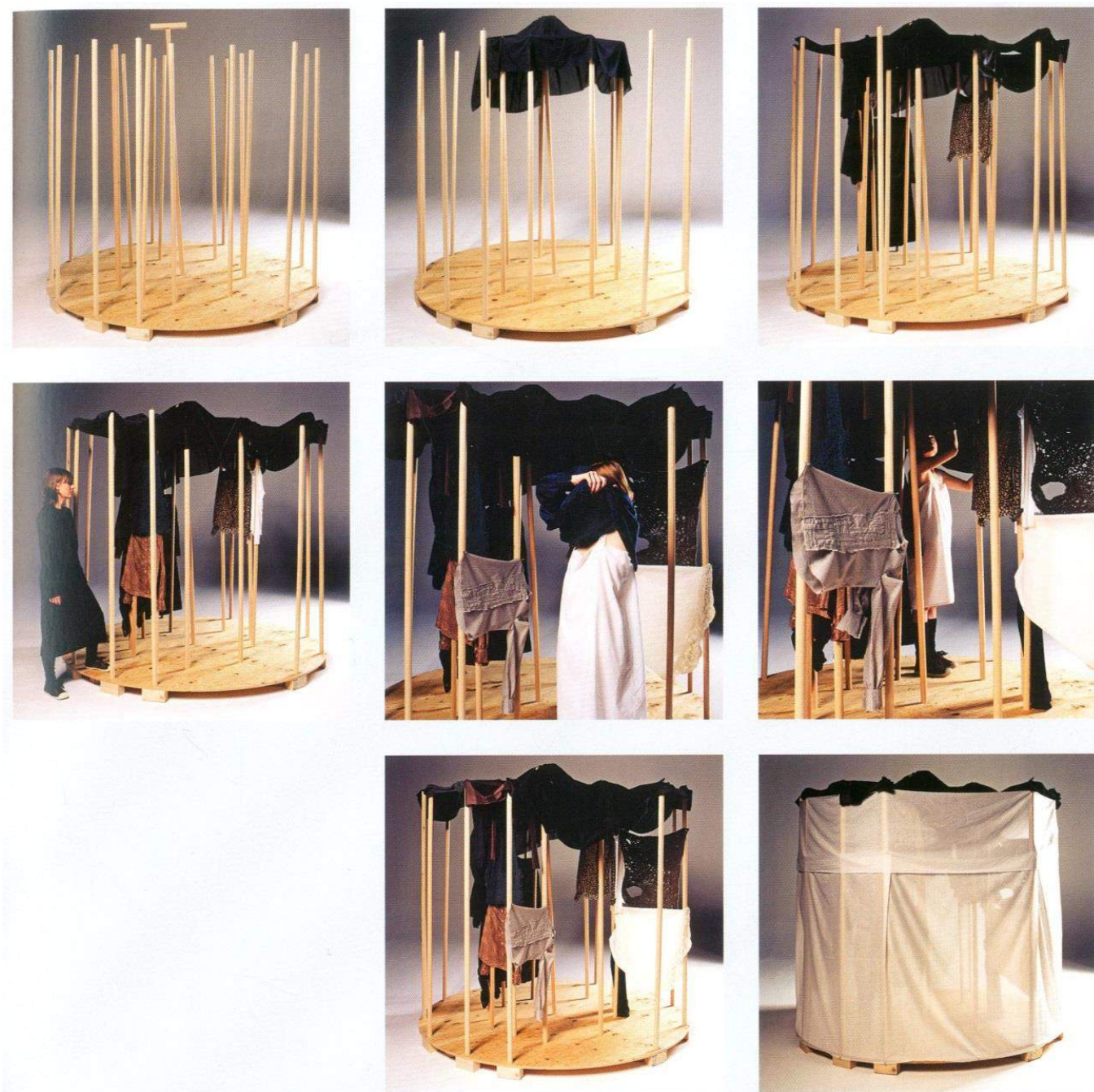


Fig. 5 - designer Tess Giberson, *Structure 1* Coleção Outono/Inverno 2003-2004. A partir das próprias roupas as modelos criam o invólucro espacial do abrigo. A partir desta coleção é possível compreender o têxtil como material protector do ser humano. Um corpo serve de estrutura para as roupas e as roupas servem de protecção para vários corpos, com o auxílio de uma estrutura independente.

HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006, p.112-113.

1.3 - Construção e organização do espaço para o(s) indivíduo(s)

Segundo Fernando Távora “ os volumes são envolvidos por superfícies, estas são geradas por linhas e estas ainda por pontos, pode concluir-se, generalizando o que foi dito, que os volumes, as superfícies e as linhas constituem, tanto como os pontos, acontecimentos de organização do espaço, aos quais se dá o nome geral de formas.”³⁴

Se os objectos correspondentes às disciplinas de moda e a arquitectura forem entendidas como um invólucro do corpo humano, é possível depreender o conceito de criação de espaço habitável em ambas, contudo em escalas diferentes (figura 5). Em arquitectura os espaços, traduzidos em vazios delimitados por um invólucro, são projectados para albergar vários corpos. O espaço interior das peças de vestuário é preenchido pelo corpo. Devido às diferenças de materiais e de função, convencionalmente, o espaço interior do vestuário pode ser considerado moldável, enquanto que o de arquitectura é estático. Com isto, quer-se dizer que o espaço providenciado pelo vestuário altera-se consoante o corpo ou a inexistência deste. Enquanto o espaço construído em arquitectura não se modifica; com vários indivíduos no seu interior ou mesmo com a ausência destes, permanece como um vazio.

No contexto de arquitectura, Bruno Zevi ³⁵ afirma que as fachadas apenas constituem o invólucro da jóia arquitectónica, do espaço. O autor coloca o espaço e irreversivelmente o vazio, como protagonista da arquitectura. Para o autor a arquitectura não resulta de um conjunto de medidas dos elementos construtivos, mas do espaço encerrado e interior que permite a habitabilidade. O espaço enclausurado na matéria, ainda que “os nossos olhos não o consigam apreender por processos naturais”³⁶, esclarece a relação entre as formas que são visíveis, funcionando como molde.

A organização de espaços interiores em arquitectura pode ser definida segundo as funções de cada espaço e respectivos tipos de vivência, por exemplo no caso de uma habitação: um quarto, uma sala, uma cozinha e uma instalação sanitária.

³⁴ TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP, 1999, p.12.

³⁵ ZEVI, Bruno. *Saber ver a Arquitectura*. Lisboa: Arcádia, 1977, p. 18.

³⁶ TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP, 1999, p.12.



Fig. 6 - Viktor & Rolf, coleção *One Woman Show*, Outono/Inverno, 2003-04. A dupla de designers holandeses desenvolve colecções conceptuais com apresentações fora do comum. Esta colecção integra vários elementos escultóricos que resultam da repetição de camadas de elementos que compõem as peças. Neste caso o uso repetido de colarinhos estabelece uma distorção da forma do corpo pelo uso excessivo numa zona do corpo que não lhe compete.

HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006, p 232.

Seguindo a linha de pensamento de que a arquitectura é conceptualizada segundo a habitação de várias pessoas e o design de moda apenas para uma, é possível transpor estas repartições espaciais para o design de moda. Os componentes de uma peça de vestuário são idealizados consoante a parte do corpo que revestem, as pernas preenchem o espaço que as calças proporcionam, o tronco o espaço da t-shirt.

Por sua vez, ainda se podem completar estes exemplos, dentro de uma sala na habitação pela sua organização e mobília disposta são traduzidas diferentes vivências e actividades, um espaço para ver televisão ou uma mesa para jantar ou mesmo apenas sofás para convívio. Dentro de um espaço podemos ter diversos lugares para diferentes actividades e pessoas habitarem. Uma peça do design de moda, apenas desenvolvido à imagem de uma pessoa, contém vários componentes que nos indicam onde pertencem e como usufruir. Dentro de um espaço, existem outros, numa camisa, o componente do colarinho indica onde é o lugar do pescoço e cabeça (figura 6), as mangas dos braços, os punhos dos punhos e ainda existe o complemento do espaço interior do bolso.

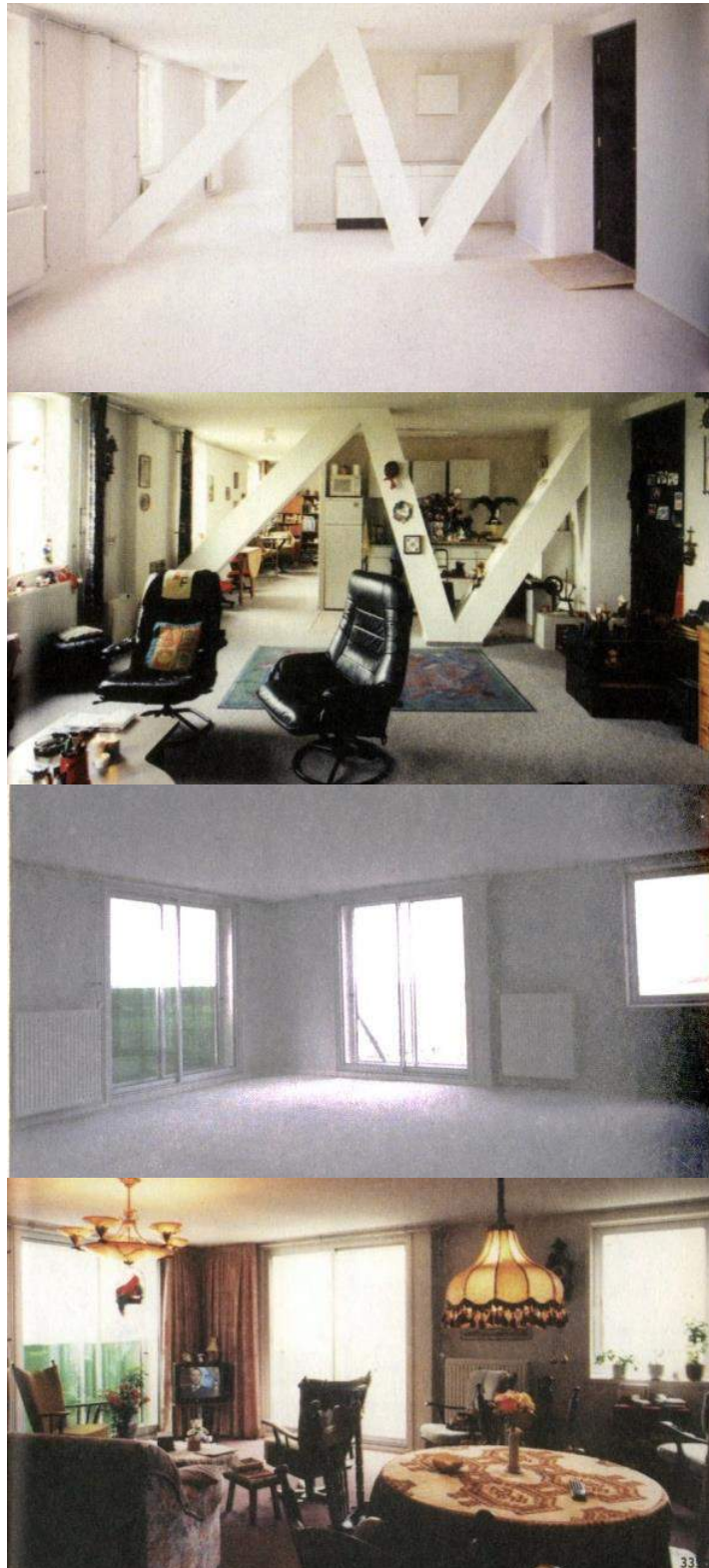


Fig. 7 – Interior de uma habitação. A decoração e disposição de diferentes elementos no interior de uma habitação transmitem identidades distintas.

MAAS, Winy, Rijs Jacob van RIJS, e Richard Koek, eds.
Farmax: excursions on density. Rotterdam: 010 Publishers,
1998, p.334-335.

1.4 - Identidade pessoal e social

Segundo Brooke Hodge, tanto os edifícios como o vestuário “protegem e abrigam, enquanto fornecem um meio de expressar identidade - seja pessoal, política, religiosa ou cultural”.³⁷ O ser humano, para além de utilizar o vestuário e o edifício para se proteger, emprega-os para se distinguir socialmente. A arquitectura e a moda são influenciadas pelo contexto histórico e social em que se inserem, condicionando assim, as actividades do ser humano não só como indivíduo, mas também pertencente a uma sociedade.³⁸

Em arquitectura a casa, a habitação é considerada por Bruno Taut como “o reflexo mais imediato e extraordinário de cada indivíduo.”³⁹ A habitação é mais do que uma morada, representa um refúgio e segurança e nela está presente a identidade de que a habita. Através da decoração e disposição de objectos projecta a própria identidade do morador (figura 7). A identidade, desenvolvida por memórias, vivências e culturas, está implícita no modo como se ordena e organiza o espaço, nos objectos que deixamos à vista e estimamos, objectos trazidos pelo habitante do mundo exterior que representam o seu mundo. A habitação trata-se de lugar onde o homem reúne as suas memórias e com as quais se relaciona nas actividades do quotidiano.⁴⁰ Segundo Norberg-Schulz, “a casa confirma a nossa identidade e oferece segurança. Quando entramos no interior estamos finalmente “em casa”. Em casa encontramos as coisas que conhecemos e preservamos, (...) vivemos com elas porque representam o ‘*nosso mundo*’.”⁴¹ A arquitectura em si representa um objecto cultural, um produto do homem que proporciona actividades humanas.⁴² Um edifício contém um propósito social, pode ser a expressão de um estatuto, função, religião, de um grupo ou de uma instituição.⁴³

³⁷ “Both protect and shelter, while providing a means to express identity- whether personal, political, religious, or cultural” em HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006.p.11. Tradução da autora.

³⁸ DORFLES, Gillo. *Modas e Modos*. Lisboa: Edições 70, 1996, p. 9.

³⁹ TAUT, Bruno citado por José Adrião e Ricardo Carvalho. JA 224, 2006. p. 60.

⁴⁰ NORBERG-SCHULZ, Christian. *The concept of Dwelling*. New York: Electa/Rizzoli, 1985, p.39-40.

⁴¹ “(...) the house confirms our identification and offers security. When we enter inside, we are finally “at home”. In the house we find the things we know and cherish. (...) (we) live with them because they represent “our world”.” Ibid., p.40. Tradução da autora.

⁴² NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in architecture*. Massachusetts: The MIT Press, 1992, p.122.

⁴³ Ibid., p.112.



Fig. 8 – Diferentes modos de vestir demonstram distintas identidades pessoais.

JONES, Terry, ed. *Smile i-D: fashion and style: the best from 20 years of i-D*. Köln: Taschen, 2001, p. várias.

Norberg-Schulz dá o exemplo, “quando a cabana do chefe ou o palácio do rei era maior do que outros edifícios, era para indicar um estatuto social”⁴⁴. Segundo Fernando Távora, o edifício ao corresponder à circunstância criada por vários factores envolventes, confere uma identidade social. Neste sentido, um conjunto de edifícios pode representar o sistema social como um todo, caracterizando assim uma cultura e tradição segundo uma região ou de um país.⁴⁵

“A moda reflecte a nossa sociedade e cultura; como uma inovação simbólica, reflecte como as pessoas se definem a si mesmas”.⁴⁶ O vestuário, paradoxalmente, constitui tanto a forma mais íntima como mais pública de expressão de identidade do ser humano. Para além de produtos e vestuário, a moda expressa símbolos, significados e estilos de vida (figura 8). É a partir das roupas que vestimos que elegemos como nos apresentamos e como os outros nos vêem. Segundo Lipovetsky⁴⁷, a moda, como meio de expressão, é uma forma de intelectualizar visualmente os desejos individuais e aspirações sociais. A moda coloca e resolve questões entre o querer ser diferente ou o querer pertencer. Através da comunicação não-verbal assegura não só a personalidade e condição do indivíduo, uma identidade pessoal, como também a sua identidade perante a sociedade. A moda detém a capacidade de afirmar criatividade, individualidade e possibilita a construção de uma identidade própria, assim como de diferenciar e reconhecer profissões, afiliações religiosas, culturas, estatuto social, entre outros. A moda pode ser vista como um código, ou linguagem, que ajuda a decifrar os significados eminentes, contudo depende do contexto em que se insere⁴⁸. Umberto Eco exemplifica “em Citânia: tem mini saia – é uma rapariga leviana, em Milão: tem mini saia – é uma rapariga moderna, em Paris: tem mini saia – é uma rapariga; em Hamburgo: tem mini saia – se calhar é um rapaz.”⁴⁹ Assim, o vestuário afirma uma identidade pessoal, contudo conforme o meio cultural em que se insere, este comunica diferentes conotações e significados.

⁴⁴ when the hut of the chief or the palace of the king was made larger than other buildings, it was to indicate a social status.” NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in architecture*. Massachusetts: The MIT Press, 1992, p.118. Tradução da autora.

⁴⁵ TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP, 1999, p.22-23.

⁴⁶ “fashion reflects our society and our culture; as a symbolic innovation, it reflects how people define themselves.” Em SOLOMON, Michael R., e Nancy J. Rabolt. *Consumer behavior: in fashion*. New Jersey: Prentice Hall, 2004, p.4. Tradução da autora.

⁴⁷ LIPOVETSKY, Gilles. *Império do efémero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Traduzido por Regina Louro. Lisboa: Dom Quixote, 1989, p.53-55.

⁴⁸ SOLOMON, Michael R., e Nancy J. Rabolt. *Consumer behavior: in fashion*. New Jersey: Prentice Hall, 2004, p.4.

⁴⁹ ECO, Umberto, et al. *Psicologia do Vestir*. Traduzido por José Colaço. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989, p.7.



Fig. 9 - Shigeru Ban, *Curtain Wall House*, Tóquio, 1993-1995. Ao invés de utilizar materiais convencionais para construir a fachada do edifício, o arquiteto japonês utiliza cortinas altas que substituem os materiais rígidos, acrescenta uma certa fluidez e dinâmica a uma arquitetura usualmente estática.

HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006, p.52-54.

1.5 Escalas, proporções e materialidade

Tanto em arquitectura, como em moda, existe um elemento invariável na proporção de escala: o ser humano. Contudo a escala entre as disciplinas é de uma enorme discrepância. O vestuário consiste numa camada mais próxima que se adapta ao corpo, apenas cria o espaço necessário para um indivíduo. Enquanto o edifício é projectado com o intuito de albergar várias pessoas em simultâneo. Os delimitadores do espaço construído em arquitectura podem ser entendidos como uma camada de roupa, tão afastada do corpo que necessita de uma estrutura que a sustente.⁵⁰

A proporção entre o homem e as medidas do espaço formal com a dimensão do edifício e a envolvente resulta na escala arquitectónica. Dimensões e escalas distintas na arquitectura são transmitidas ao homem segundo emoções diferentes, assim a escala influencia o nosso domínio do espaço e a relação com os elementos ao redor.⁵¹ As proporções entre medidas, comprimentos e largura, tanto em arquitectura como em moda, traduzem a solução em termos formais e estéticos e influenciam a maneira como o observador vê o produto.

Conceber um edifício ou criar uma peça de vestuário, equivalem a tempos de projecto e construção incomparáveis. Num caso exagerado que dá a entender a discrepância de escalas e tempos de construção, um designer de moda é capaz de idealizar e construir uma peça de vestuário em apenas um ou dois dias; enquanto um edifício pode demorar anos. Previamente à construção, para além da concepção do edifício vários parâmetros têm de ser adequados à funcionalidade deste: regulamentos contra-incêndios, acessibilidades, segurança, projectos de estruturas, abastecimento e drenagem de águas, distribuição eléctrica, factores térmicos e acústicos, são algumas das várias implicações que condicionam um projecto de arquitectura.

A escolha dos materiais, segundo características e propriedades, pode depender da função a exercer, da localização geográfica e da contextualização cultural em que se insere o produto. Em concordância com a diferença de escala, os materiais aplicados em edifícios são conseqüentemente mais rígidos, duradouros, compactos e resistentes do que no vestuário, adequados para se moldarem ao corpo humano, acompanharem os seus movimentos e por isso mais fluídos, leves, elásticos e finos (figura 9).

⁵⁰ HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006. P.11.

⁵¹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in architecture*. Massachusetts: The MIT Press, 1992, p.104.

1.6 - Efemeridade e permanência

Segundo Brooke Hodge, “a moda é pensada como efémera e superficial, utilizando materiais macios, por vezes frágeis, ao contrário da arquitectura considerada monumental e permanente, usando materiais rígidos e duradouros.”⁵²

A divergência de escalas e materiais estão intrinsecamente relacionadas com a durabilidade, o tempo de uso dos produtos, tanto de arquitectura, como de moda. A moda é virada para o presente, consoante a procura incessante da novidade de estação para estação. A arquitectura contém uma existência mais permanente, com características duradouras (figura 10).

A noção do tempo de duração e de uso é uma questão bastante incompatível entre as duas disciplinas. Enquanto a arquitectura mantém uma relação mais sólida e permanente com o ser humano, a moda é associada ao desejo volátil da mudança, sustenta uma relação mais descartável.

Os edifícios são, por norma, bens com uma grande durabilidade. A sua vida útil depende do seu projecto, das soluções construtivas adoptadas, materiais, funcionamento estrutural e condições envolventes. Contudo, com a manutenção apropriada e flexibilidade para adequação a novas funções, tecnologias construtivas de conservação, restauros e renovações, promove-se uma maior longevidade do edificado.

O conteúdo das modas sofre alterações, não o conceito em si, mas tipos e estilos de vestuário ou “estão na moda” ou “fora de moda”. A arquitectura está, também, sujeita a uma alteração de estilos, contudo o período de duração destes não se equipara às constantes mudanças encontradas na moda. À moda está associada um ciclo que se repete sistematicamente. Para existir, a moda necessita de se reinventar, sendo a novidade o seu motor.

⁵² “fashion is thought of as ephemeral and superficial, using soft, sometimes fragile, materials, whereas architecture is considered monumental and permanent, using rigid, highly durable materials.” HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006, p.11. Tradução da autora.

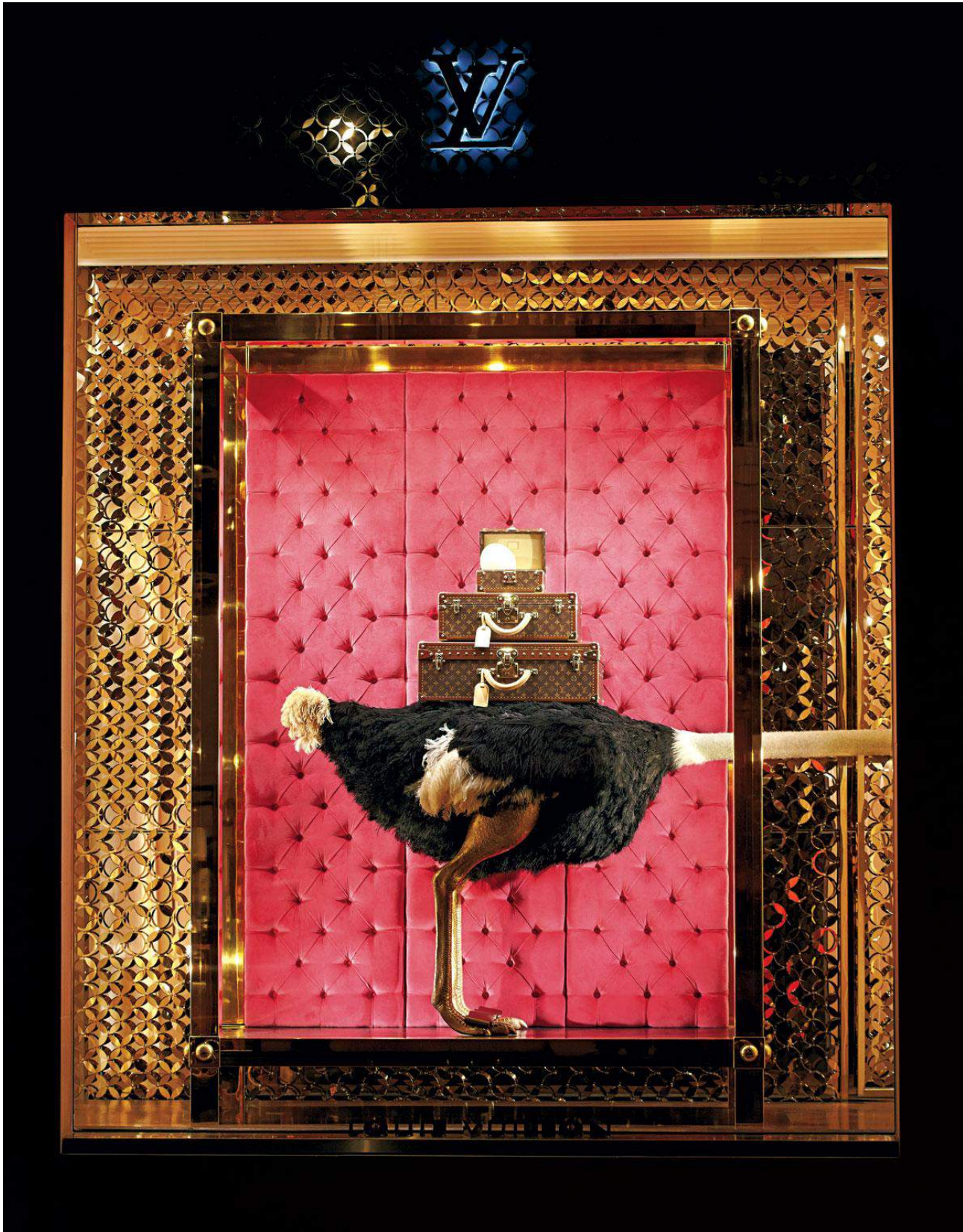




Fig. 10 Montra Louis Vuitton 2010, New Bond Street, London, 2010.

A montra, como elemento arquitectónico permanente de uma loja, contém um conteúdo efémero.

Vuitton, Louis. «Products by Louis Vuitton: Louis Vuitton Windows Book». Acedido 7 de Maio de 2017. <http://us.louisvuitton.com/eng-us/products/louis-vuitton-windows-book-011287>.

O ciclo da moda inicia-se pelo aparecimento de algo novo e diferente, sendo a novidade algo aliciante e provocatório. Segundo Solomon, o ciclo da moda para a fixação de um certo estilo desenvolve-se segundo três estágios cíclicos: a introdução, a aceitação e a regressão. O primeiro estágio consiste no interesse de alguns consumidores em algo que os diferencie. Caso estes consumidores forem pessoas com algum impacto social, pessoas famosas, o que vestem vai ser procurado por vários seguidores. Pode levar algum tempo a instalar-se, mas no segundo estágio o estilo já detém uma maior visibilidade social e é aceite por um grande segmento da população. Após o estilo ter chegado a um nível de saturação começa a declinar, já no terceiro estágio, os consumidores tendem a direccionar-se para novos estilos e o anterior entra em obsolescência.

Muitas vezes a moda seguinte é o contrário da anterior e Loos traduz este raciocínio a partir do exemplo da variação do modelo de calças: “Hoje andamos de calças justas, amanhã de calças largas e depois de amanhã de calças justas. Qualquer alfaiate sabe isso. Então, nesse caso poderíamos ter evitado a época das calças largas. Nem pensar! Precisamos dela para voltarmos a gostar de calças justas.”⁵³

Devido à diferença de escalas, ao tempo de construção e materiais utilizados, um arquitecto na projecção de um edifício necessita de considerar estes tempos. Ao projectar tem de elevar a sua perspectiva para que, ainda após a construção do edifício, este seja contemporâneo por mais anos. Assim sendo, o arquitecto necessita ter uma consciência mais futurista, pensar nas necessidades do homem num futuro longo, comparativamente à de um designer de moda. Um edifício, ao contrário do vestuário da moda, é feito para durar. O designer de moda, que lança colecções sazonalmente, possui uma consciência virada para um futuro muito próximo, quase presente. Em contrapartida o designer de moda precisa de antever, constantemente as necessidades do consumidor, implicando uma constante antevisão de tendências e inovação a cada colecção lançada, segundo estações do ano.

⁵³ LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Traduzido por Lino Marques. Lisboa: Cotovia, 2004, p.72.

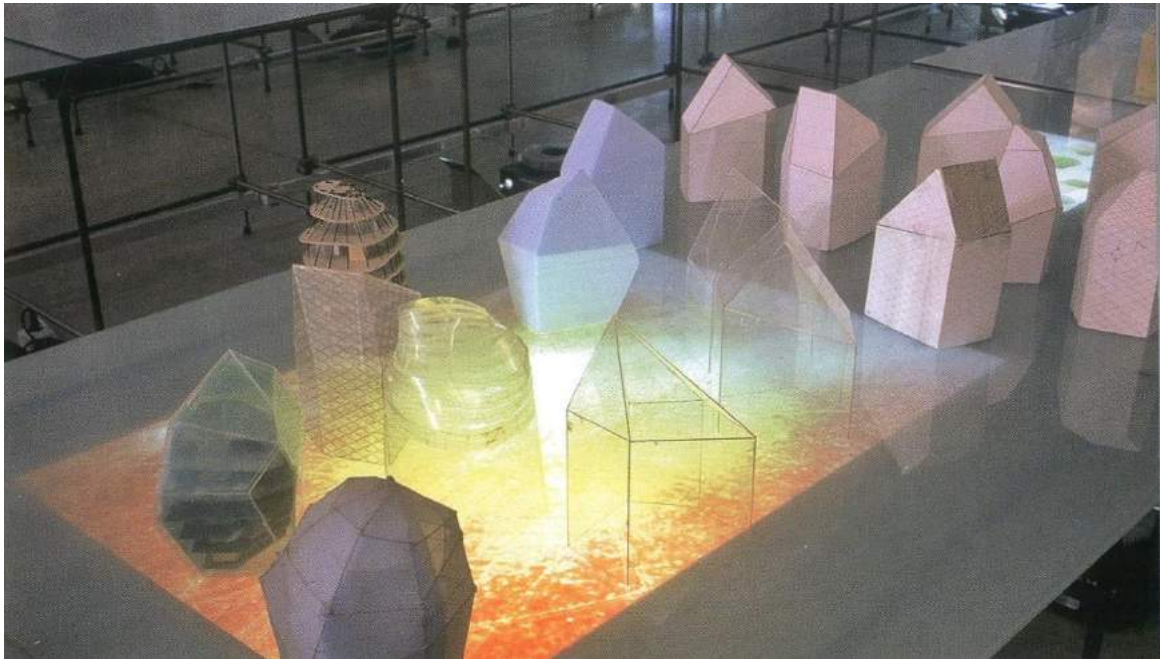


Fig. 11 - Maquetes de estudo para a *flagship store* Prada Aoyama, Tóquio, por Herzog & de Meuron, 2003.

HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006. p.125.

1.7 – Processo criativo e métodos representativos semelhantes

Tanto o design de vestuário como a concepção de edifícios se servem do mesmo leque de ferramentas de trabalho, segundo um processo semelhante. Ambos iniciam o processo através de planos bidimensionais, transformando-os em formas tridimensionais de alguma complexidade.⁵⁴

As ideias iniciais, conceitos e efeitos que se pretendem transmitir, são primeiramente expressos em esboços e croquis, em desenhos planos ou perspectivas. Começando, então, numa fase experimental de formas e conceitos num plano bidimensional, com as suas particularidades práticas, utilizam a geometria, que possibilita a manipulação de proporções, com o intuito de criar um objecto harmonioso.

Num desenho mais rigoroso, o desenho técnico, os projectos são representados com maior detalhe e são incluídos pormenores de construção. Em moda são mostradas costuras, pinças, fechamentos, assim como as conjugações dos vários componentes da peça. Em arquitectura, através de desenhos planos, horizontais e verticais, é possível representar a disposição dos espaços, as fachadas e a relação com a envolvente.⁵⁵ Segundo Zevi “a arquitectura não se remete apenas a medidas, larguras, áreas e alturas que são representadas no papel, mas precisamente ao vazio que encerra o espaço, do espaço interior onde os homens andam e vivem.”⁵⁶

O espaço interior não pode ser representado segundo nenhuma forma que o transmita inteiramente, para este ser compreendido é necessário vivê-lo através de uma experiência directa.⁵⁷ Contudo, com o intuito de averiguar e compreender a forma como se comportam os produtos, num estudo mais próximo do produto final, são elaboradas maquetes e protótipos. Devido à escala de um edifício, as despesas e tempo requeridos à sua construção, os arquitectos usam uma série de maquetes para comunicar o seu design. Em arquitectura, as maquetes podem ser elaboradas a partir de vários materiais o que permite ter uma noção da escala, volumetria, dos espaços criados e estética (figura 11).

⁵⁴ HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006, p.11.

⁵⁵ *Ibid.*, p.17.

⁵⁶ ZEVI, Bruno. *Saber ver a Arquitectura*. Lisboa: Arcádia, 1977, p. 17.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 18.



Fig. 12 - Protótipos de vestidos drapeados. Isabel Toledo, coleção Outono/Inverno 2006-2006.

HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas.
Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture. New York ; London: Thames & Hudson, 2006. p.223.

No caso da moda, os designer têm o privilégio de poder trabalhar directamente no corpo humano, os protótipos são feitos em pano-cru, segundo moldes bidimensionais ou drapeados directamente no manequim.⁵⁸ (figura 12).

Cada vez mais, os computadores e *softwares* estão a ser usados em ambos os campos. O uso destas tecnologias proporciona maior precisão e uma revisão mais facilitada. Através dos *softwares*, designers e arquitectos conseguem gerar ideias, desenhos técnicos e modelos tridimensionais.

⁵⁸ HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006. p.17.

1.8 - Síntese

Para relacionar as disciplinas de Arquitectura e Design de Moda, o capítulo é introduzido com a abordagem do autor Gottfried Semper, que, na última metade do século XIX, relaciona a origem da arquitectura com o surgimento dos têxteis. Defende que os têxteis são os primeiros materiais que protegem o corpo, segundo um revestimento próximo do corpo e outro mais afastado, que define os abrigos. Estas camadas de revestimento são autonomizadas e tornam-se meios de uma comunicação visual e identificação pessoal e social, resultando nas disciplinas de Arquitectura e Design de Moda.

A complexa disciplina de arquitectura engloba tanto o desenho de uma cidade, o projecto de um edifício, a organização dos seus interiores como a concepção dos elementos que constituem o projecto. São vários os elementos que equacionam o desenvolvimento de um projecto de arquitectura: a concordância entre as formas e volumes com o espaço envolvente; uma conformidade entre os materiais e técnicas a aplicar; a articulação entre a organização dos espaços e a sua eficiência consoante a função a exercer; e sobretudo, a harmonia entre estes aspectos físicos e a estética. A arquitectura, para além de proporcionar espaços para a vivência humana, transmite um sentido e uma experiência subjectiva de recolhimento.

O design de moda abrange a idealização e concepção do vestuário. Resume-se num conceito de uso, hábito ou estilo, associado a fenómenos cíclicos e a uma constante renovação. Sendo constituída por um produto sazonal, à moda estão associados fenómenos cíclicos e mecanismos dentro da sociedade. A moda resume-se num sistema que acompanha o vestuário e o tempo. Para a concretização do vestuário é necessário a conjugação entre a prática e funcionalidade da peça, com a forma, silhueta, técnica, materiais e estética. O vestuário, tal como a arquitectura, consiste num meio de comunicação visual, que transmite uma mensagem, um sentido, um estilo de vida ou mesmo desejos individuais e aspirações sociais. Apesar de voltada para o presente, a moda é influenciada pelo factor tempo. Fenómenos cíclicos de uma constante renovação são associados à disciplina.

Por outro lado, a moda implica dois movimentos distintos dentro da sociedade, de coesão/imitação e de diferenciação. Ao fenómeno da coesão é associado um

sentimento de pertença, ao fenómeno de diferenciação é relacionado um desejo imposição e promoção da individualidade.

Os diferentes temas expostos neste capítulo permitiram averiguar os pontos de contacto e de divergência entre as duas áreas.

Pode-se afirmar que a discrepância entre escalas é um factor determinante para os pontos discordantes entre as áreas. Este factor implica diferentes materiais, técnicas, tempos de construção e de uso. Para a construção do vestuário são utilizados materiais fluídos, flexíveis, leves e finos que possibilitam o movimento do corpo. Peças de vestuário podem ser idealizadas e confeccionadas em menos de um dia. O seu tempo de uso pode estar tanto relacionado com o tempo associado a uma moda, como com o tempo de desgaste da peça. A moda é vista como efémera e superficial, associada a um desejo volátil, com um carácter descartável. Ao contrário da moda, a arquitectura é considerada monumental e permanente. Em arquitectura os materiais aplicados são rígidos, compactos e resistentes. Ao projecto de arquitectura estão associados vários elementos infra-estruturais adicionais, que condicionam o seu funcionamento. Toda a sua concepção e construção podem demorar vários anos, contudo o seu tempo de uso não se equipara ao do vestuário.

O conceito de construção de espaço pode ser equiparado entre disciplinas, já que cada constrói um espaço para o corpo humano. Contudo, espaços diferenciados resultam da discrepância de escalas entre disciplinas e por sua vez, dos materiais de construção e do número de indivíduos que o espaço alberga. Em arquitectura os espaços construídos podem ser traduzidos em vazios, que permanecem estáticos sem a permanência de indivíduos. Relativamente ao espaço criado pelo vestuário, este é preenchido pelo corpo e é considerado mutável. De um modo geral, o espaço criado pelo vestuário é compreendido quando este reveste um corpo. Pela maleabilidade dos materiais aplicados, na inexistência de preenchimento, o vestuário constitui um elemento, praticamente, plano.

Apesar dos aspectos divergentes entre as áreas de arquitectura e design de moda, existe um elemento em comum, que se torna determinante para o desenvolvimento dos objectos de estudo. As duas disciplinas estão irreversivelmente ligadas ao ser humano e às suas proporções. Com uma origem coincidente, as duas áreas

constituem uma necessidade básica do ser humano e, ainda, todas as proporções e medidas são realizadas à imagem deste.

Os espaços criados pelas disciplinas, apesar da diferença de escalas e um carácter de existência distinto, são realizados à proporção do ser humano e, nos dois casos, existe uma organização espacial. Consoante a função do compartimento e a parte do corpo a revestir, os espaços interligados são definidos por um desenho adequado a cada.

A expressão de uma identidade pessoal e social consiste noutra aspecto concordante entre as disciplinas. Tanto o vestuário como o edifício são influenciados pelo contexto histórico, social e político em que se inserem. Estes representam meios de comunicação visual e expressam uma identidade pessoal e social. O vestuário tanto constitui a forma mais íntima, como a mais pública de expressão pessoal. A habitação, toda a sua organização e aparência visual consistem num reflexo de quem a habita. A partir do vestuário, elege-se como se pretende ser apresentado. A moda é vista como uma linguagem, que pode identificar uma sociedade ou cultura. Um projecto de arquitectura deve concordar com a circunstância criada por factores envolventes, conferindo igualmente uma identidade social e/ou cultural ao conjunto dos elementos.

Relativamente aos métodos de representação e processo criativo, as duas disciplinas possuem bastantes aspectos em comum. Os projectos são ambos iniciados segundo algumas experimentações, em termos de esboços, croquis e perspectivas, recorrendo ao uso da geometria. Passando de um modelo bidimensional para tridimensional exploram as formas e volumes segundo maquetes e protótipos. A partir dos desenhos técnicos demonstra-se o modo de construção dos objectos e a relação entre espaços e componentes.



Fig. 13 – David Sims para Calvin Klein
Collection, Primavera/Verão 2009.

DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa.
*Minimalism and Fashion: Reduction in
the Postmodern Era.* New York, NY:
Collins Design, 2010, p.181.

2. Estética - Minimalismo

'Minimalismo' tornou-se num termo utilizado para descrever as obras de alguns artistas na década de 60. O movimento Minimalismo surge como uma corrente artística que procura uma forma reduzida à sua essência. O capítulo é introduzido por um dos princípios base defendidos pelo movimento, a renúncia perante a ornamentação. Para o desenvolvimento deste tema são abordados dois arquitectos, Adolf Loos e Le Corbusier. Os autores, entre as últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, expõem a ornamentação como uma camada que esconde o objecto. Seguidamente serão abordadas, de uma forma sintetizada, as correntes artísticas que influenciaram o movimento Minimalista, entre elas o Suprematismo, o Construtivismo e De Stijl. O movimento Minimalista surge como renúncia aos excessos do Expressionismo Abstracto. Os seus princípios envolvem actos de redução de formas geométricas unitárias ou repetidas, numa arte objectiva, que enfatiza os materiais e técnicas aplicadas. Os objectos são inseridos numa composição sem excessos ou num espaço envolvente, que altera a percepção do observador perante o objecto e o espaço.

Transpondo os seus princípios e estética para a moda, encontram-se diferentes abordagens e interpretações relativamente aos princípios implícitos no movimento. No minimalismo formal, da década de 60 e 70, destacam-se designers como Cristóbal Balenciaga, André Courrèges e Pierre Cardin. Na década de 80 e 90 designers como Helmut Lang, Martin Margiela e Hussein Chalayan desenvolvem peças minimalistas num carácter desconstruído. Na década de 90, designers americanos como Calvin Klein e Donna Karan sobressaem com um vestuário identificado como pós-minimalista (figura 13).

Hoje em dia, a este movimento pode ser associado um estilo de vida que rejeita as superfluidades e valoriza aspectos mais essenciais da vida.

Neste capítulo são abordadas obras como as de Adolf Loos *Ornamento e Crime* e de Le Corbusier *The decorative art of Today*; autores como Frances Colpitt e Edward Stickland; a obra de Elyssa Dimant *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era* e ainda o livro *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture* de Brooke Hodge.

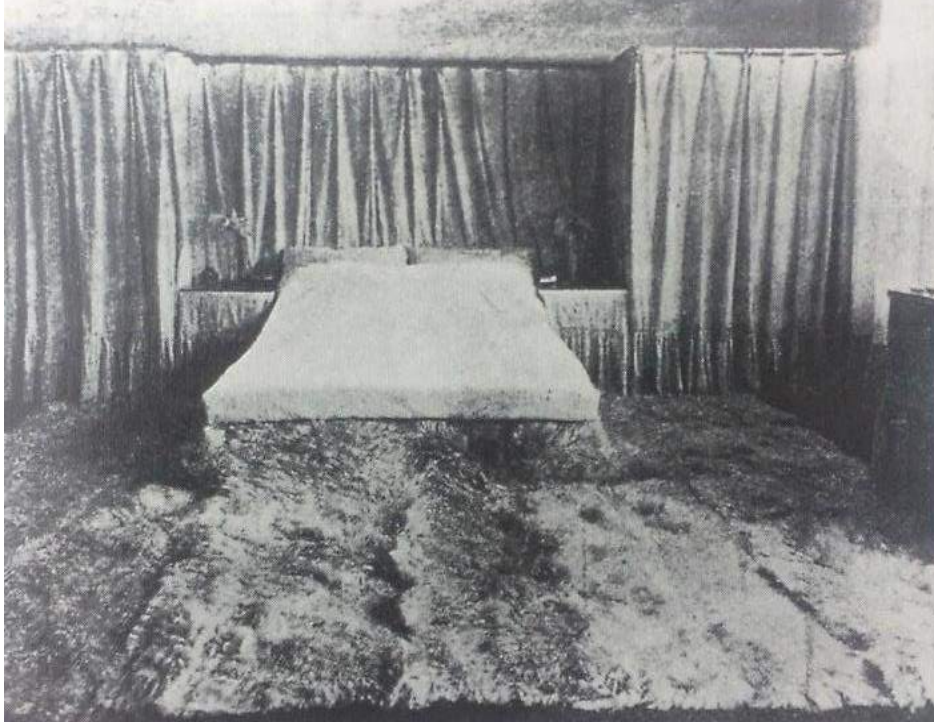


Fig. 14 - Quarto que Adolf Loos projectou para a sua mulher Lina, no qual utiliza diferentes texturas para revestir os interiores. O quarto é envolvido por cortinas e alcatifa branca, conjugado com texturas de seda e apeluchadas. Evoca o acto de tocar, um sentido de pureza e intimidade.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Massachusetts: The MIT Press, 1994.p.268.

2.1 - (Re)vestir o objecto moderno

Desde a última década do século XIX às primeiras do século XX, a questão do ornamento, que veste e esconde o objecto moderno⁵⁹ surge como renúncia aos estilos precedentes. Neste subcapítulo, dois arquitectos modernos serão abordados, Adolf Loos e Le Corbusier, que para além de terem fomentado o Princípio de Revestimento de Gottfried Semper, exposto no primeiro capítulo, mantêm a relação entre arquitectura e moda através desta camada, que decora os objectos de arquitectura e de design, e ainda, rejeitam a ornamentação, um princípio aplicado no Minimalismo.

Segundo Loos, “a tarefa geral do arquitecto é proporcionar um espaço quente e habitável. Os tapetes são quentes e habitáveis. (...) Mas não se pode construir uma casa a partir de tapetes. Tanto o tapete no chão como a tapeçaria nas paredes requerem uma estrutura que os mantenha no lugar correcto. Inventar esta estrutura é a segunda tarefa do arquitecto.”⁶⁰

Do princípio de revestimento de Semper, Adolf Loos faz derivar a *Law of Cladding* (Lei do Revestimento – 1898)⁶¹, na qual proíbe a confusão entre materiais revestidos com o seu revestimento. Dado que cada material possui uma linguagem intrínseca, esta não deverá ser simulada. O material deve revelar o seu significado de revestimento da superfície.⁶² (figura 14). Loos caracteriza o invólucro espacial a partir do vestuário, contudo este torna-se tão distanciado do corpo que requer uma estrutura de suporte independente.⁶³

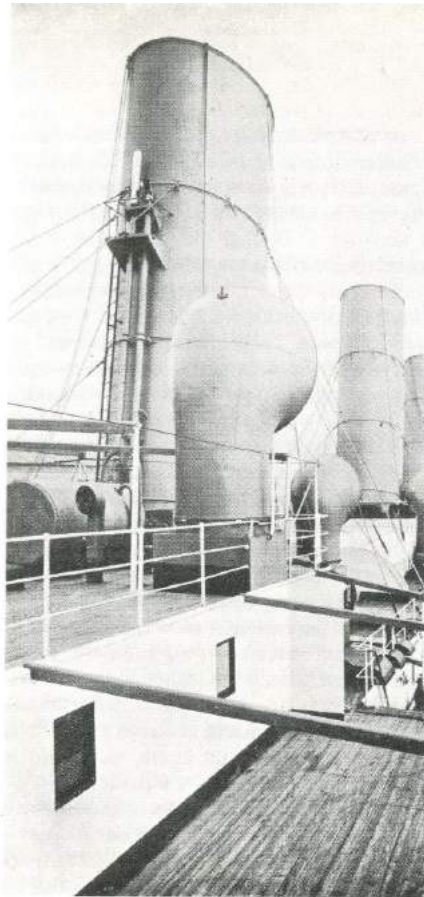
⁵⁹ WIGLEY, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Reprint edition. The MIT Press, 2001. p.15 e 19.

⁶⁰ “The architect’s general task is to provide a warm and livable space. Carpets are warm and livable. (...) But you cannot build a house out of carpets. Both the carpet on the floor and the tapestry on the wall require a structural frame to hold them in the correct place. To invent this frame is the architect’s second task” em LOOS, Adolf. *The Principle of Cladding*, em *Spoken Into the Void Collected Essays 1897-1900*. Traduzido por Jane O. Newman e John H. Smith. The MIT Press, 1982. p.66. Tradução da autora .

⁶¹ Ibid., p.67. Tradução da autora.

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid., p.66.



Canadian Pacific.

A COAT OF WHITEWASH THE LAW OF RIPOLIN

If the question of decorative art seems in this year, amid the acclamation of the crowd, the firework displays and the palaces of gilt plaster, to take an important place in our concerns, it is because 1925 is exceptionally the inter-

Fig. 15 – Página de introdução do capítulo sobre a Lei de Ripolin de Le Corbusier do Livro *The decorative art of today*.

CORBUSIER, Le. *The decorative art of today*. Traduzido por James I. Dunnett. London: The Architectural Press, 1987 p. 185.

Na segunda década do século XX, Le Corbusier formula a *Law of Ripolin* (Lei de Ripolin – 1925): “Imagine os resultados da Lei de Ripolin. Cada cidadão é obrigado a substituir as suas tapeçarias, os seus adamascados, os seus *stencils*, por uma simples camada de tinta Ripolin branca.”⁶⁴ (figura 15 e 16).

A adopção desta lei sugere uma demonstração clara dos contornos, volumes e cores dos elementos que compõe a casa. Assim, a lei implica a rejeição de qualquer elemento incorrecto e um pensamento antes de uma acção. A lei de Ripolin incute a substituição da camada depreciativa de decoração dos edifícios, por uma superfície branca, despojada de ornamentos. Com a intensão de purificar as superfícies, o branco remete à pureza, honestidade, limpeza e higiene.

Ao formular estas leis sobre as camadas que revestem a arquitectura, os arquitectos modernos relacionam as suas teorias à questão do ornamento, envolvendo qualquer tipo de objecto, referindo-se não só à arquitectura, como objectos de design.

Adolf Loos, em *Ornamento e crime*, suprime tudo o que envolve decoração, visto ser um desperdício de mão-de-obra e por isso um desperdício de saúde, de material, de tempo e consequentemente de capital. Defende que é preferível ostentar objectos lisos, que apenas serão substituídos pela sua inutilização, ao invés dos ornamentados que serão substituídos no surgimento de uma nova moda.⁶⁵

“Tenho aqui de me repetir: o ornamento surgirá com mais força quanto mais rudimentar uma cultura for. O ornamento é uma coisa que tem de ser ultrapassada.”⁶⁶

Em *Towards a new Architecture*,⁶⁷ Le Corbusier alega que a arquitectura é nesta nova época confrontada com novas leis. Devido a uma emergência perante as novas tecnologias que marcam a modernidade, a arquitectura já não consegue “vestir” os estilos antigos.

⁶⁴ “Imagine the results of the Law of Ripolin. Every citizen is required to replace his hangings, his damasks, his wall-papers, his stencils, with a plain coat of white ripolin.” em CORBUSIER, Le. *A coat of whitewash: the law of ripolin*, em *The decorative art of today*. Traduzido por James I. Dunnett. London: The Architectural Press, 1987. p. 188. Tradução da autora.

⁶⁵ LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Traduzido por Lino Marques. Lisboa: Cotovia, 2004. p.229-230.

⁶⁶ *Ibid.*, p.137.

⁶⁷ CORBUSIER, Le. *Towards a new architecture*. Traduzido por Frederick Etchells. New York: Dover, 1986. p. 286.

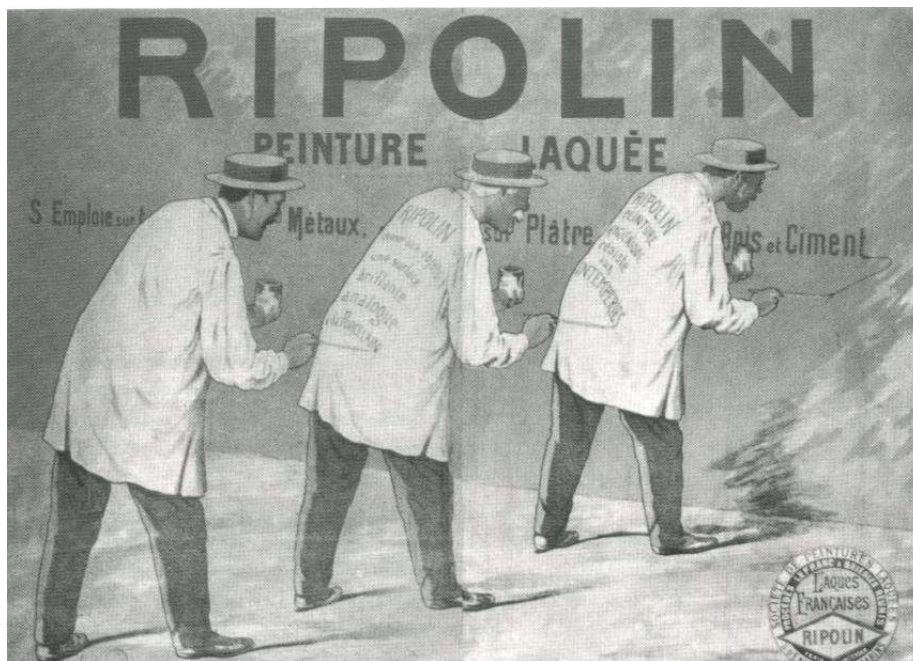


Fig. 16 - Poster para Ripolin de Eugene Vavas seur, 1898.

WIGLEY, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Reprint edition. The MIT Press, 2001, p.7.

Segundo Le Corbusier, a decoração é um disfarce, esconde os defeitos do produto e distrai o olhar da má qualidade dos materiais e da manufactura. Não é a decoração que exalta a beleza e riqueza de um produto, mas sim a articulação entre utilidade e conveniência, a harmonia transmitida através da luxúria oferecida pela elegância da sua concepção, a pureza da sua execução e eficiência da operação.⁶⁸

De acordo com Le Corbusier, “a decoração é de uma ordem sensorial e elementar, como a cor, e é adequada para raças simples, camponeses e selvagens. A harmonia e a proporção incitam as capacidades intelectuais e captam um homem de cultura. O camponês ama o ornamento e decora as suas paredes. O homem civilizado usa um fato com um bom corte e é proprietário de fotografias e livros.”⁶⁹

⁶⁸ CORBUSIER, Le. *The decorative art of today*. Traduzido por James I. Dunnett. London: The Architectural Press, 1987. p. 90.

⁶⁹ “decoration is of a sensorial and elementary order, as is colour, and is suited to simple races, peasants and savages. Harmony and proportion incite the intellectual faculties and arrest the man of culture. The peasant loves ornament and decorates his walls. The civilized man wears a well-cut suit and is the owner of easel pictures and books.” em CORBUSIER, Le. *Towards a new architecture*. Traduzido por Frederick Etchells. New York: Dover, 1986. p. 143.



Fig. 17 –Diferença entre o vestuário de um homem moderno, racional e intemporal; o de um homem primitivo, com uma máscara que esconde o corpo e a cara (por Amédé Ozenfant, 1928); O vestuário pomposo de Louis XIV (por Rigaud); e o vestuário de uma mulher aperaltada, Mn Mistinguette (de Kerstone View London).

WIGLEY, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*.

Reprint edition. The MIT Press, 2001, p.297

CORBUSIER, Le. *The decorative art of today*. Traduzido por James I. Dunnett. London: The Architectural Press, 1987. p. 8 e 160.

2.2 - O vestuário como objecto moderno

No movimento moderno foi sentida certa repulsa contra a moda. Os arquitectos Adolf Loos e Le Corbusier constataam as suas qualidades transitórias associando-as à superfluidade da ornamentação.⁷⁰ Fazendo a distinção por géneros, os arquitectos associam a ornamentação e o desperdício da decoração à moda feminina, enquanto a masculina é vista como funcional, intemporal e racional.⁷¹ O vestuário de senhora distingue-se do de homem devido à preferência por efeitos ornamentais, de cores e saias compridas. Em outras épocas o homem também usava vestimentas até ao chão, contudo “a mulher ficou para trás em termos de evolução”.⁷² (figura 17).

De acordo com Loos, a moda consiste em “vestir-se de maneira a fazer-se notar o menos possível”⁷³. Vestir-se de uma maneira correcta, equivale a sobressair o menos possível nos meios culturais.

Como afirma Loos, “a moda avança devagar, mais devagar do que se costuma pensar. Objectos que são verdadeiramente modernos são-no por muito tempo. Mas se ouvir falar de uma peça de vestuário que logo na estação seguinte deixou de o ser, ou seja, que sobressaiu de uma forma negativa, também se poderá afirmar que nunca foi moderna, e que foi, por isso, uma fraude.”⁷⁴

Loos discrimina a forma de pensar da mulher, pelo seu desejo de se afirmar junto a um homem forte e poderoso, assim sendo “a mulher vê-se obrigada a apelar ao desejo do homem através do vestuário”.⁷⁵

Para Loos, a forma de vestir do homem equivale ao estilo apropriado à arquitectura dos tempos modernos, sendo este distanciado dos perigos da sensualidade carregados pelos ornamentos que definem a moda feminina.⁷⁶

⁷⁰ MCLEOD, Mary. *Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity*. em *Architecture: In Fashion*. editado por Deborah Fausch, p.38-123. New York: Princeton Architectural Press, 1994. p. 39.

⁷¹ Ibid.

⁷² LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Traduzido por Lino Marques. Lisboa: Cotovia, 2004. p.137

⁷³ Ibid., p.45.

⁷⁴ Ibid., p.115.

⁷⁵ Ibid., p.133.

⁷⁶ WIGLEY, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Reprint edition. The MIT Press, 2001. p.90.

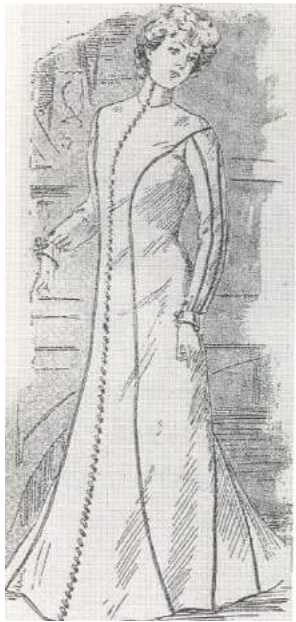
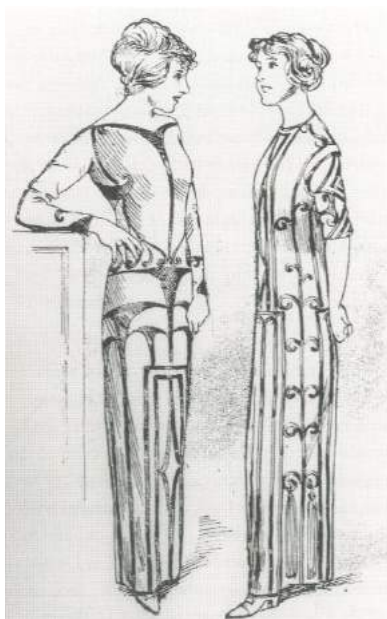


Fig. 18 – Designs de vários arquitectos modernos. Por ordem de leitura:
 Peter Behrens, *house dress*, 1901;
 Maria Sêthe e Henry van de Velde na sua casa, 1898,
 Vestido por Henry van de Velde, manufacturado numa fábrica de William Morris;
 Josef Hoffman, vestido de verão, 1911;
 Henry van de Velde, vestido para o chá, 1900;
 Josef Hoffman, desenhos de moda, 1910;
 Peter Behrens, vestido de sociedade, 1902.



WIGLEY, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Reprint edition. The MIT Press, 2001, p.68, 69, 74, 130, 134,137, respectivamente.

Tanto Adolf Loos como Le Corbusier apreciam as qualidades da moda masculina, sendo o modelo o traje de um homem inglês, um fato, aquele que respeita o anonimato, que resiste perante a mudança e nega os vários atributos da moda.⁷⁷ No entanto, a idealização de Le Corbusier estende-se por unir a estética à estandardização e à produção em massa.⁷⁸

Em *Towards a New Architecture*, Le Corbusier pronuncia-se sobre estandardização afirmando que “a arquitectura é governada por *standards*”⁷⁹. O autor assegura a distinção entre a moda masculina e feminina, “é mais simples formar um julgamento sobre as roupas de um homem bem vestido do que de uma mulher bem vestida, já que o traje masculino é estandardizado”⁸⁰. Le Corbusier compreende a moda masculina não como moda, mas como estandardização.

Num acto de rompimento com a tradição, estética e estilos passados, o modernismo surge na vasta variedade de objectos, sem estilo, sem decorações e ornamentos, apenas reduzido ao seu essencial. Esta questão da ornamentação é mais tarde transposta para o movimento Minimalista.

⁷⁷ MCLEOD, Mary. *Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity*. em *Architecture: In Fashion*. editado por Deborah Fausch, p.38-123. New York: Princeton Architectural Press, 1994. p. 80.

⁷⁸ COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Massachusetts: The MIT Press, 1994. p.333.

⁷⁹ “Architecture is governed by standards.” Em CORBUSIER, Le. *Towards a new architecture*. Traduzido por Frederick Etchells. New York: Dover, 1986. p. 145. Tradução da autora.

⁸⁰ “it is a simpler matter to form a judgment on the clothes of a well-dressed man than on those of a well-dressed woman, since masculine costume is standardized”. Ibid., Tradução da autora.

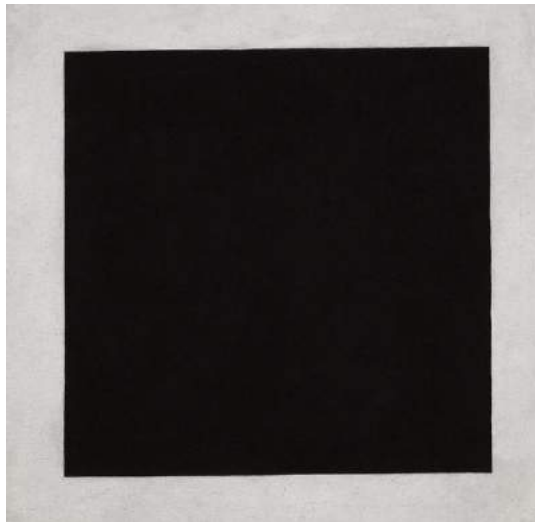


Fig. 19 - Kazimir Malevich, Black Square,
1929.

The State Hermitage Museum. Em:
hermitagemuseum.org.

2.3 - Contextualização do movimento Minimalista

No desenvolvimento da arte moderna do século XX, o termo minimalismo foi conectado para descrever o trabalho de um grupo de artistas americanos. A partir das obras surge o movimento Minimalista, durante a década de 60. O movimento segue um estilo que emergiu em Nova Iorque e Los Angeles, associado ao trabalho dos escultores Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt e Robert Morris entre outros artistas.⁸¹

Esta linguagem artística surge como renúncia aos gestos excessivos do Expressionismo Abstracto e resulta de influências de correntes abstractas das vanguardas artísticas do início do século XX, o Suprematismo, o Construtivismo e o movimento De Stijl.⁸²

Nas décadas de 40 e 50, o Expressionismo Abstracto, enfatiza objectos simbólicos, recorre à subjectividade e intensidade emocional. Sendo que a percepção e a compreensão da obra está intrinsecamente ligada à sensibilidade do espectador. Artistas como Jackson Pollock e Arshile Gorky, concebem obras sem um objectivo prévio, privilegiando a espontaneidade artística.⁸³

O Suprematismo, movimento artístico russo, é dirigido pelo interesse de figuras geométricas, o movimento espacial, a abstracção e composição entre cores primárias, secundárias, o branco e o preto. Destaca-se Kazimir Malevich, que prioriza a cor e a forma, numa representação de elementos existentes. Na sua obra *Black Square de 1929*, uma pintura de um quadrado preto sobre um fundo branco, o artista reduz a arte a uma representação objectiva e absoluta (figura 19). Em composições mais dinâmicas, o artista articula várias cores, ângulos, perspectivas e sobreposições de formas geométricas, sugerindo movimento e uma ligação a um aspecto físico e material.⁸⁴

⁸¹ DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.11 e MEYER, James, ed. *Minimalism. Themes and movements*. London: Phaidon, 2000.p.15.

⁸² Ibid., p.21.

⁸³ Ibid., p.20.

⁸⁴ RUHRBERG, Karl. *Arte do Século XX*. Editado por Ingo F Walther. Köln: Taschen, 1999, p. 161-163.

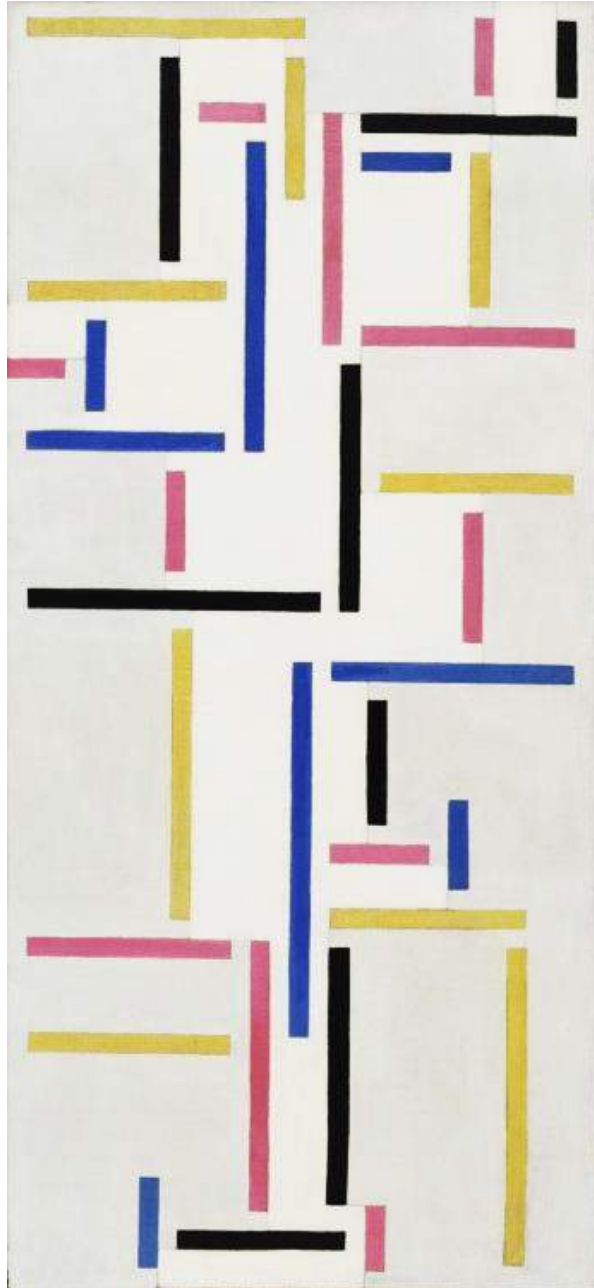


Fig. 20 - Vladimir Tatlin, monument to the third International, 1920.
Museum of Modern Art em moma.org.

Fig. 21 - Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917.
<http://marcelduchamp.net/duchamp-artworks/page/3/>.

Fig. 22- Theo Van Doesburg, *Rhythm of a Russian Dance*, 1918.
Museum of Modern Art em moma.org.

O Construtivismo Russo consiste num movimento onde as obras são pensadas como construções e não como representações. Construtivistas operam segundo a relação entre a forma, técnica, composição e material, que reflectem o mundo industrial. Artistas procuram uma linguagem artística passível de ser compreendida a um nível universal. O objecto Construtivista deve ser composto por um conjunto de aspectos materiais organizados pelo artista, que obedecem a um conjunto de bases específicas, uma operação racional, desprovida de emoção. Vladimir Tatlin torna-se um incentivador do movimento. Uma das suas obras *Monument to the Third International*, de 1920, simboliza a indústria, tecnologia e a era da máquina, através da forma geométrica, técnica e materiais. Teoricamente a escultura constituía um protótipo para um edifício de conferências. No seu interior, um cubo, um cone e um cilindro providenciariam um espaço interior útil (figura 20).

O movimento De Stijl, composto por um grupo de artistas holandeses, aborda a purificação da arte, defende obras objectivas, segundo formas e planos ortogonais, composições abstractas e ritmadas que procuram o equilíbrio.⁸⁵ Piet Mondrian, um membro fundador do movimento (juntamente com Theo Van Doesburg), adopta uma abstracção pura na pintura, através de formas rectangulares, quando preenchidas de cores primárias, numa composição de linhas pretas verticais e horizontais.

A pintura de Theo Van Doesburg, *Rhythm of a Russian Dance* de 1918 é considerada das melhores demonstrações de pintura de De Stijl, uma composição de linhas verticais e horizontais, organizadas de modo a que não se toquem, contudo parece que estas deslizam entre elas, sem perigo de colisão (figura 22).

Para além das influências destes movimentos, Marcel Duchamp foi o primeiro artista a utilizar elementos pré-concebidos como concepção de arte: o uso de objectos com uma função utilitária que, ao serem destacados do seu contexto tradicional, adquirem um valor estético (figura 21).⁸⁶

⁸⁵ RUHRBERG, Karl. *Arte do Século XX*. Editado por Ingo F Walther. Köln: Taschen, 1999,, p.167-169.

⁸⁶ SCHNECKBURGER, Manfred. *Arte do Século XX*. Editado por Ingo F Walther. Köln: Taschen, 1999, p.457.

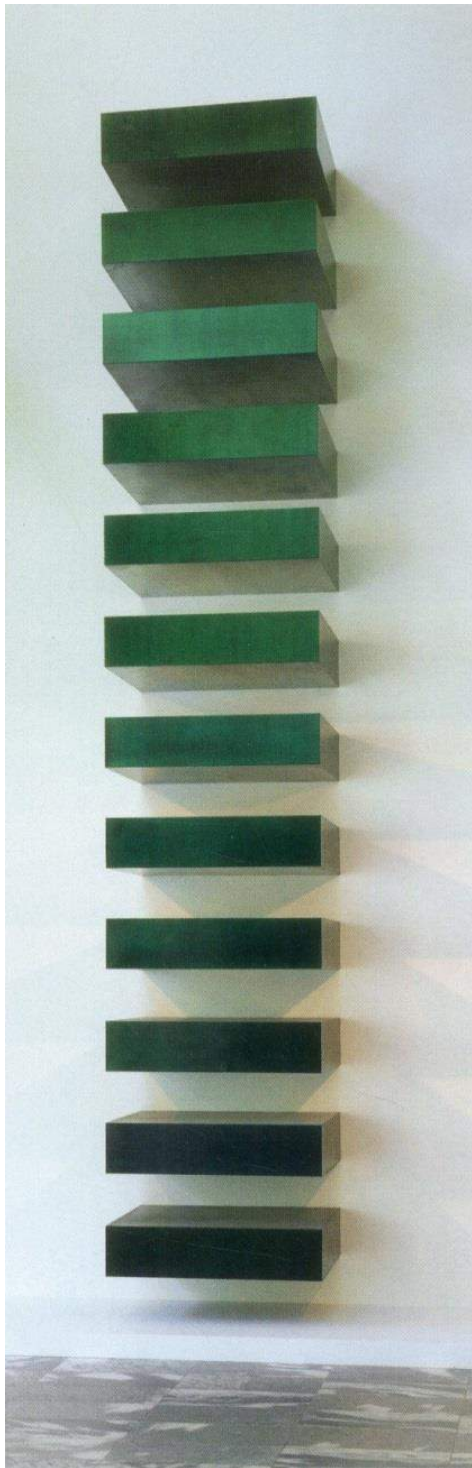


Fig. 23 - Donald Judd, *Untitled (DSS#41)*, 1963. Donald Judd descreve o seu trabalho “uma simples expressão para um pensamento complexo”.

Fig. 24 - Frank Stella, *Tuxedo Park, Black Series II*, 1967. As obras de Frank Stella são exaltadas pela negação de emoção. “What you see is what you see” torna-se uma frase reconhecida do artista.

Fig. 25 - Carl Andre, *Fall*, 1968. Carl Andre elege unidades pré existentes para a elaboração das suas obras, o que o leva a uma configuração de um módulo estrutural estandardizado, como a sua instalação *Fall* (1968), composta por vinte e uma peças de aço laminado aplicados no chão e na parede adjunta de uma galeria.

DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.33,28.



2.4 - Princípios do Minimalismo

Conforme as influências apresentadas, o Minimalismo segue alguns princípios implícitos nos movimentos artísticos expostos. Segue uma tendência para uma arte objectiva, uma forma de arte pura, despojada de aspectos considerados não essenciais. Segundo Frances Colpitt, os seus princípios predominantes incluem o ângulo certo, o quadrado e o cubo, idealizados segundo o mínimo de incidência ou manobra composicional.⁸⁷

O Minimalismo é influenciado pelas formas puras e composição equilibrada das obras do movimento De Stijl. Este compreende o termo redução, segundo aspectos teóricos e práticos, cria uma posição que permite a definição de simplicidade nos seus vários aspectos. O objecto Minimalista segue um desenho racional, é reduzido à sua essência e celebra a sua forma e o material, ao invés de o camuflar com ornamentação.

O movimento Minimalista marca a sua posição através de recursos limitados, reflecte-se numa arte que evita a abundância da composição de detalhes, a opulência de textura e decoração e a complexidade da estrutura.⁸⁸

O uso de uma forma geométrica unitária ou da sua repetição constituem as bases do Suprematismo que se transpõe para o movimento Minimalista, numa composição não figurativa e uma abstracção geométrica (figura 23 e 28).

Seguindo os princípios do movimento do Construtivismo, a arte Minimalista não é contaminada pela subjectividade. O trabalho dos artistas não é intuitivo, mas sim idealmente concebido antes da sua produção (figura 24). Contrariamente ao Expressionismo Abstracto, o Minimalismo priva-se da emoção, não alude para além da sua presença literal ou da sua existência física. Resulta num objecto puro e inteligível, sem dissimulações; os materiais denotam-se como materiais.⁸⁹ A abordagem Construtivista leva o movimento Minimalista a utilizar materiais industriais. Artistas evitam um simbolismo excessivo e contextos emocionais, focando-se mais na materialidade (figura 25).

⁸⁷ COLPITT, Frances. *Minimal Art: The Critical Perspective*. 1st paperback ed. Seattle: University of Washington Press, 1993, p.1.

⁸⁸ STICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington ; Indianapolis: Indiana University Press, 1993, p.7.

⁸⁹ MEYER, James, ed. *Minimalism*. Themes and movements. London: Phaidon, 2000.p.15.

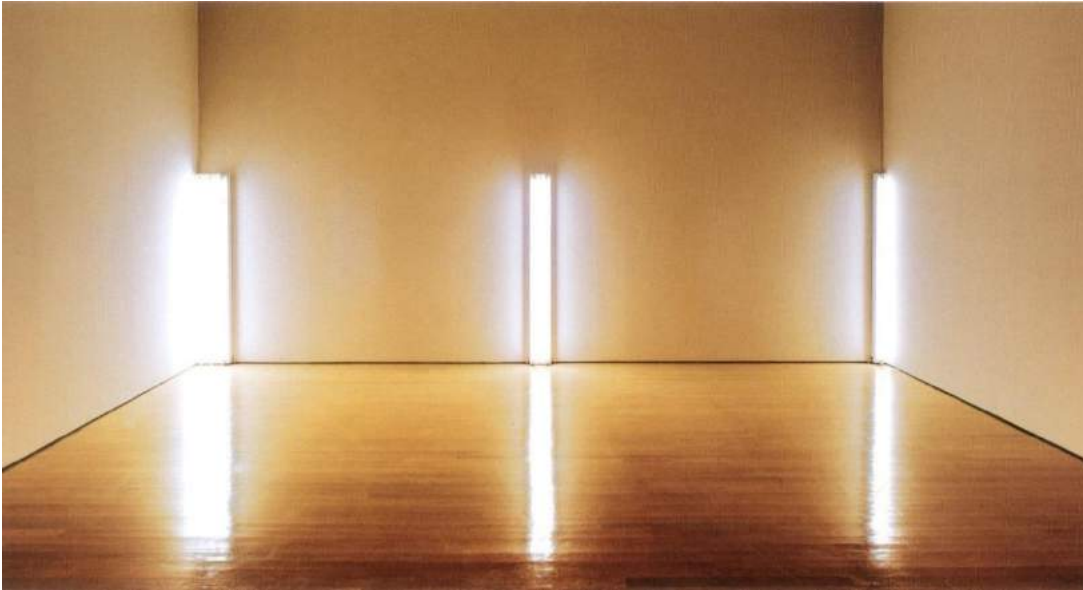


Fig. 26- Sol LeWitt, *Incomplete Open Cube*, 1974.

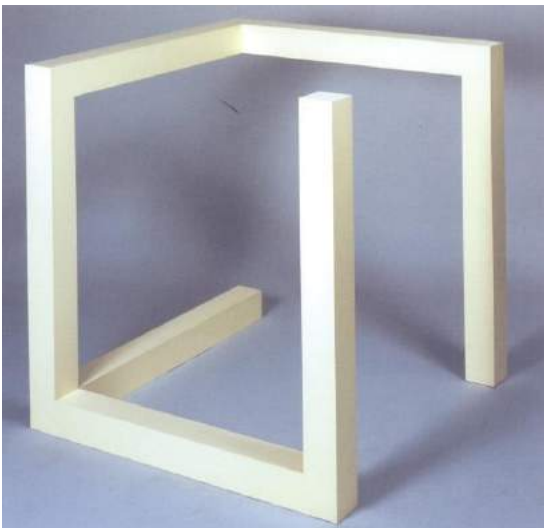


Fig. 27 - Dan Flavin, *the nominal three*, 1964-69.

Fig. 28 - Robert Morris, *Nine Fiberglass Sleeves*, 1967.

DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.111, 96, 63.



Os Minimalistas rejeitam a composição produzida para transmitir algum significado. Consoante o princípio da redução do objecto, defendem este acto como irrelevante.⁹⁰ Caracteriza-se assim pela apresentação de objectos inseridos numa composição com precisão, onde as formas estão integradas no espaço envolvente. No Minimalismo, a questão estética está relacionada com a percepção do observador perante o objecto e o espaço envolvente, invocando uma experiência física entre a obra e o observador.⁹¹ (figura 26 e 27).

A obra Minimalista não pretende transpor um significado transcendente ao observador. No entanto, a obra procura transmitir uma percepção diferente do espaço e ambiente onde estas peças se inserem. Tal como Le Corbusier menciona na Lei de Ripolin, os elementos dispostos no espaço físico sobressaem num plano de fundo branco. A partir da obra Minimalista ou da superfície branca, existe assim uma percepção visual diferente, uma purificação do olhar e libertação da mente, permitindo um pensamento absoluto que exclui os aspectos supérfluos do quotidiano.⁹²

A partir de Marcel Duchamp, novas ideias foram introduzidas nos movimentos artísticos do século XX: para a concepção da obra, pode ser suficiente tomar decisões sem a implicação de operações manuais num objecto. Transpondo estes ideais para o Minimalismo, é possível promover as qualidades formais e abstractas das obras e valorizar o conjunto dos elementos visuais, alterando apenas o contexto em que se insere. Desta forma a obra pode ser sustentada apenas por si mesma, sem a implicação de uma ordem semântica.

As obras Minimalistas são descritas como “estruturas primárias”, “arte estruturante”, “arte cool”, “arte literalista” “arte do ABC”. Estas são expressas como não hierárquicas, redutivas, literais, unitárias e específicas. Os objectos Minimalistas são descritos como mais “reais” que em artes anteriores, contudo nenhum escritor definiu realmente o movimento.⁹³

⁹⁰ DIMANT, Elyssa, e Francisco COSTA. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.27.

⁹¹ COLPITT, Frances. *Minimal Art: The Critical Perspective*. 1st paperback ed. Seattle: University of Washington Press, 1993, p.5 e 41.

⁹² WIGLEY, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Reprint edition. The MIT Press, 2001. p.20.

⁹³ COLPITT, Frances. *Minimal Art: The Critical Perspective*. 1st paperback ed. Seattle: University of Washington Press, 1993, p.5.

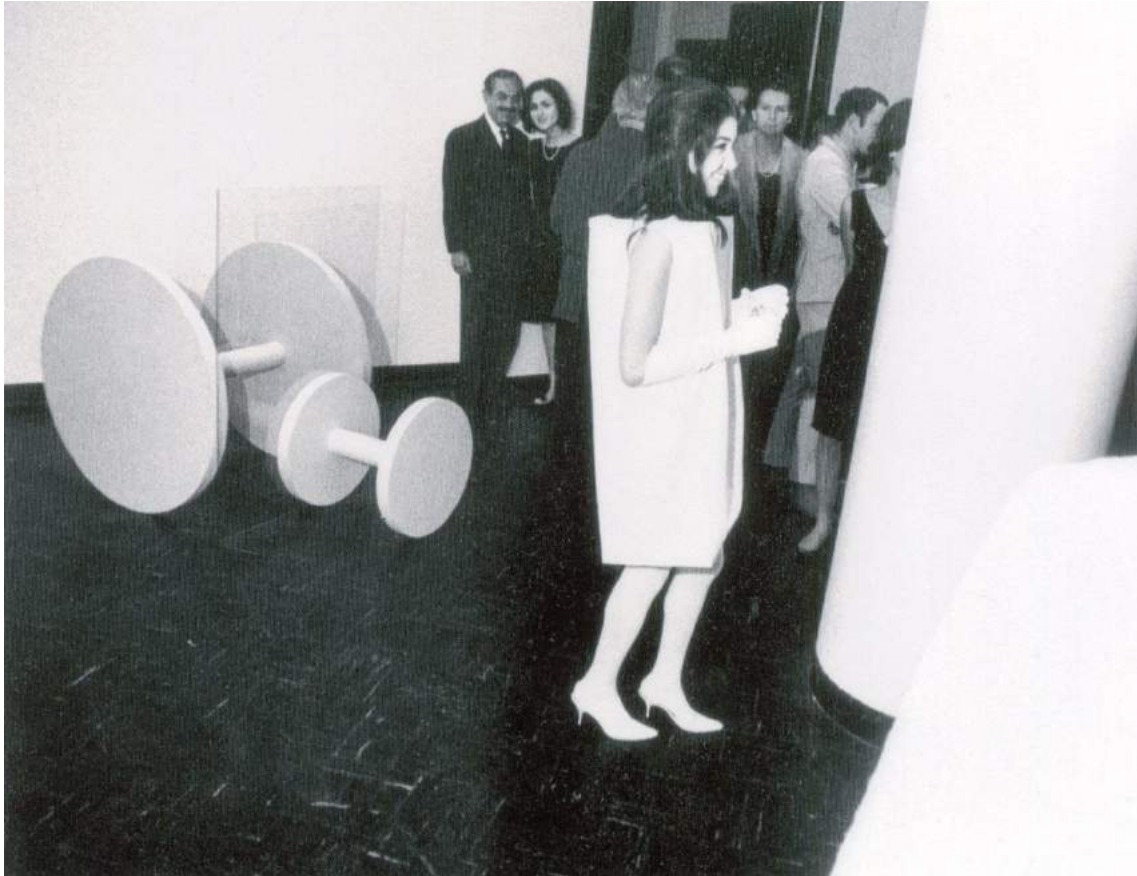


Fig. 29 - Primary Structure Dress, Exibição de 1966.

DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.185.

2.5 - Minimalismo e moda

O Minimalismo depreende princípios que caracterizam a moda minimalista, através de designs intemporais, uma estética limpa e homogênea, formas geométricas, ausência de ornamento e uso de novas tecnologias nos materiais e técnicas aplicadas.

A exibição *Primary Structures* em 1966, no *Jewish Museum* em Nova Iorque atraiu muitos críticos e estabeleceu o Minimalismo como um movimento significativo no mundo das artes.⁹⁴ Apesar de expostos os trabalhos dos principais artistas minimalistas (referenciados no subcapítulo 'Contextualização do movimento Minimalista'), o vestuário de uma convidada sobressai e enquadra-se plenamente, em todo o ambiente envolvido por objectos geométricos redutivos à sua essência (figura 29). A convidada estava vestida 'simplesmente' com um paralelepípedo, com arestas vincadas e planos perpendiculares. A forma geométrica, envergada desde a linha dos ombros até à altura dos joelhos, consistia numa forma pura de cor branca, uma peça tanto escultórica como de vestuário.

A linguagem do Minimalismo é identificada segundo uma nova directriz, uma forma de moda pura, contrapondo a sofisticação como uma afirmação minimalista, para uma resposta máxima, onde são incluídas linhas e arestas clarificadas.⁹⁵ Ao posicionar-se entre a utilidade e a estética, entre têxteis, planos e peças esculpidas, o design de moda rapidamente se adapta aos princípios da arte Minimalista. Designers equacionam a redução e a abstracção com beleza e progresso.⁹⁶

Segundo Francisco Costa⁹⁷, o Minimalismo resulta da criação de um equilíbrio perfeito a partir do desequilíbrio, conjugando formas, tecidos, proporções e cores num todo harmonioso. Tal como o designer afirma, para ser minimalista é necessário ir além da simplicidade, é preciso ser-se honesto e não inserir o ego ou o passado, de forma a enriquecer o trabalho sem artifício e ambiguidade. Neste contexto, a imponência do design minimalista reflecte-se na oportunidade de compreender e celebrar a pureza da forma.⁹⁸

⁹⁴ DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.187.

⁹⁵ *Ibid.*, p.20.

⁹⁶ *Ibid.*, p.11.

⁹⁷ Director criativo da linha de mulher da marca Calvin Klein de 2003 a 2016.

⁹⁸ DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.9.



Fig. 30 – Designer Cristóbal Balenciaga, *Bride*. Para a edição de Julho de 1967 da Vogue.

DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.34.

2.6 - Evolução do Minimalismo na moda

Através da linguagem adoptada por designers, procura-se perceber como o Minimalismo se expressa na moda. A estética é influenciada por vários princípios que definem o minimalismo, contudo ao longo das décadas diferentes interpretações destes princípios conferem distintas abordagens estéticas. Deste modo, é feita uma distinção entre o minimalismo formal, que privilegia a forma e um design não emotivo; o minimalismo desconstrutivo, o qual leva ao extremo o princípio da redução; e o pós-minimalismo, que faz sobressair a função do vestuário e a sua usabilidade, de modo a fortalecer a figura feminina.

2.6.1 - Minimalismo formal

O minimalismo formal explora um diálogo geométrico plano e formas escultóricas, o qual proporciona uma relação entre o material têxtil e a peça de vestuário na moda. As formas básicas dos anos 60, o cubo, o cilindro e o cone, representam as formas depuradas para a exploração da própria forma homogénea, moldes estudados e padrões gráficos no vestuário.⁹⁹

Os designers que seguem esta vertente estética começam a conceptualizar peças mais simplificadas, a partir de formas geométricas, dando uma maior importância à composição, aos tons monocromáticos dos têxteis e a reduzir os conceitos à sua essência.

Na década de 60, Cristóbal Balenciaga conceptualiza um vestido de noiva (figura 30), com uma forma cónica com apenas com três costuras. A partir de materiais enrijecidos cria uma peça escultórica que não segue a forma natural do corpo. Assim, o design *Bride* torna-se um objecto de design único numa execução exímia, pela pureza de linhas, audácia do volume geométrico, simplicidade da forma.¹⁰⁰

⁹⁹ DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.31.

¹⁰⁰ Ibid., p.32.



Fig. 31 – Duas fotografias de André Courrèges, coleção Primavera de 1965. Para a edição de Para edição de Março de 1965 da Vogue.

Fig. 32 - Pierre Cardin, *car wash dress*, 1969.

Fig. 33 - Editorial para Harper's Bazaar, Maio 1966, *One Minute from Now*, Fotografo: Gosta Peterson. Esquerda: Vestido de Oscar de la Renta. Direita: Vestido de John Moore.

DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.52,36, 38.



O designer André Courrèges, inicia a sua carreira como engenheiro civil, contudo segue o campo da moda e é influenciado por traços futuristas e pela arquitectura de Le Corbusier. Nos anos 60, o designer defende que a harmonia das peças resolvia problemas relacionados à função, tal como engenheiros ao projectar aviões.¹⁰¹ Aos seus designs é associada uma tendência de moda futurista descrita *Space Age*, associada à era espacial que se vivia nos anos 60 (figura 31). Adoptando uma estética minimalista, o designer explora formas austeras e rigorosas, desenvolve colecções simples e equilibradas que resultam de uma série de elementos complexos. Através do uso de cores contrastantes nos acabamentos e a eliminação de decorações não essenciais, o designer enfatiza a estrutura e a construção das suas peças.

O vestuário implícito no minimalismo formal aparenta-se ao imaginário da era espacial e futurista. Designers concebem peças com um carácter anónimo, sem a inclusão da própria subjectividade. As peças são construídas com materiais rígidos segundo formas geométricas sóbrias, que são enfatizadas pelas proporções calculadas, contrastes de cores e acabamentos delicados. Em editoriais, as peças de vestuário são fotografadas num ambiente enquadrado, inseridas numa composição espacial visual, com planos de fundo caracterizados por linhas e arestas bem definidas, adquiridas pelo contraste de cores.¹⁰² (figura 33).

Tal como as formas escultóricas de Robert Morris requerem um movimento por parte do observador de modo a compreender o objecto como um todo, peças de designers de moda, desta época, carecem de um usuário, que através do próprio movimento manifesta a essência da peça. A este discurso de percepção, críticos denominam de *lived perspective*.¹⁰³ Uma fotografia do vestido de Pierre Cardin, datado de 1969, (figura 32) demonstra esta exposição de perspectiva. O *car wash dress* apenas é perceptível através do movimento de um corpo, sem o qual seria visto como um vestido com tiras verticais aplicadas. O movimento da modelo cria uma forma circular ao redor da cintura; sem o movimento não se compreenderia a peça.¹⁰⁴

¹⁰¹ HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006, p.14.

¹⁰² DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.39.

¹⁰³ Rosalind Krauss. *Ibid.*, p.36.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.36-39.



Fig. 34 – Três coordenados de Helmut Lang, Primavera/Verão, 2003.
vogue.com – Runway.

Fig. 35 – Martin Margiela, Outono/Inverno, 1997-98.

Fig. 36 – Pormenor de um vestido, Martin Margiela, Outono/Inverno, 2003/4.

DIMANT, Elyssa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, 2010, p. 108, 103.

2.6.2 - Minimalismo desconstruído

Na década de 90 e início do século XXI, alguns designers de moda privilegiam a estética e o processo de construção da peça, ao invés da função, mesmo da sua finalidade básica de proteger o corpo das intempéries. Nesta abordagem minimalista, os designers concentram-se nas formas, moldes e tecidos para criar peças reduzidas. As peças são caracterizadas como inacabadas e desconstruídas. Algumas destas contêm componentes soltos, outras carecem de certas partes, são pormenorizadas com vazios e transparências propositados, costuras e pinças à vista. No seu conjunto torna-se possível decifrar o processo construtivo da peça. Nesta abordagem minimalista são destacados designers como Helmut Lang, Martin Margiela e Hussein Chalayan.

O designer austríaco Helmut Lang, na colecção Primavera/Verão de 2003 (figura 34) concentra-se na apresentação da estrutura interior da peça. O designer apresenta tanto vestuário feminino como masculino, t-shirts e camisolas com vários cortes, peças interrompidas por vazios, cortadas em tecidos translúcidos, que possibilitam observar peças interiores. Através de fitas, apresenta os limites da peça; esta, sem estar preenchida, é apenas composta pelo seu contorno, não servindo o principal propósito de proteger o corpo. O artista Sol LeWitt utiliza igualmente esta técnica, de criar uma forma idealizada de objectos facilmente reconhecíveis, apenas através da apresentação do seu contorno, ao evocar um cubo apenas a partir das suas arestas.

O trabalho de Margiela é caracterizado pela exposição dos elementos envolventes à confecção das peças, pelo uso de materiais não convencionais e por todo o processo criativo implícito. Na sua colecção Outono/Inverno de 1997-98 (figura 35), o designer direcciona a atenção para o processo de construção ao apresentar uma série de versões de um casaco através de um revestimento de um manequim em pano-cru, utilizado como base das peças. Todas as marcações do manequim estão expostas na peça e estas são complementadas com tecidos de seda drapeados sobre o busto ou penduradas livremente. Na sua colecção de Outono/Inverno 2003/4 (figura 36), uma costura da cintura foi deixada aberta de modo a revelar o forro, a forma das pinças e costuras no interior da peça.¹⁰⁵

¹⁰⁵ DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010 p. 105-106.



Fig. 37 - Martin Margiela, Couture, 2011.

Fig. 38 – Top construído com luvas, Martin Margiela, Primavera/Verão, 2001.

vogue.com – runway.

Fig. 39 - Hussein Chalayan, Geotropics Collection, Primavera/Verão, 1999.

DIMANT, Elyssa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.116-117.

Na colecção de Couture em 2011 (figura 37), Margiela apresenta um casaco de cabedal que apenas contém os elementos necessários: colarinho, punhos, a faixa de cintura, fechos (do casaco e bolsos) e tiras de tecidos que interligam todos os elementos. Apesar de não ter uma aparência redutora, o princípio é aplicado ao conceito de desconstrução da peça.

Por outro lado, Margiela também aplica outros princípios minimalistas, na colecção Primavera/Verão de 2001 (figura 38), o designer conceptualiza um top criado apenas com luvas vintage. Desta forma, o designer aplica materiais/objectos que são alterados do seu contexto e função original e, a partir da sua repetição, é criada uma nova peça.

Hussein Chalayan na colecção Primavera/Verão de 2000 expõe tanto as roupas interiores, como costuras geralmente escondidas, através de tecidos brancos e translúcidos que acentuam a forma e construção. A sua colecção *Geotropics* Primavera/Verão de 1999 (figura 39) é caracterizada pela tradição minimalista de construir segundo uma progressão e num sistema repetitivo. O designer começa por apresentar um modelo com um simples vestido sem mangas, branco, meio translúcido. Às modelos seguintes, são acrescentadas progressivamente à parte da frente do vestido, camadas com um molde idêntico ao vestido.

Os designers desconstrutivos concentram-se numa metodologia que intencionalmente revelam o processo de construção, através da exposição de elementos tipicamente ocultos, de peças interrompidas segundo métodos de reversão e subtracção, uma redução dos seus elementos fundamentais, ou a repetição de elementos constituintes da peça. O sujeito das suas criações são as próprias peças, que se revelam como objectos minimalistas, nos seus conceitos e como objectos únicos na sua essência.¹⁰⁶

¹⁰⁶ DIMANT, Elyssa, e Francisco COSTA. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.107.



Fig. 40 - Coco Chanel, Reconstituição do vestido de 1926 *Ford*.

DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.55.

2.6.3 - Pós-Minimalismo

Ao contrário de um minimalismo inicial futurístico, que dá prioridade à forma geométrica que modela as curvas femininas consoante o design da peça, uma nova abordagem surge: ao invés de perseguir a pureza da forma, designers americanos focam-se mais no corpo do que no objecto de design, no vestuário.

Esta abordagem minimalista apoia-se numa interpretação literal do princípio reductor, na medida em que designers reduzem as peças a quase nada, expondo as curvas naturais do corpo feminino.

Dando prioridade à qualidade funcional da peça, o vestuário pós-minimalista é caracterizado pelo desenvolvimento de peças separadas, com o intuito de proporcionar um vestuário prático e confortável. Esta abordagem minimalista surge na moda americana com designers como Calvin Klein e Donna Karan que emergem como criadores de “roupas reais para pessoas reais”.¹⁰⁷

Antecedente do movimento minimalista, nos anos 20 Coco Chanel promove uma mudança no modo de vestir feminino, através de peças sóbrias e elegantes. A designer moderniza a silhueta feminina e liberta-a dos excessos do vestuário contemporâneo. Uma das inovações de Chanel, o seu *Little Black Dress*, datado de 1926 (figura 40), surge como uma peça conceptual, simples e discreta, com um toque de sofisticação. O vestido agrada um vasto público e pode ser adaptado a diferentes ocasiões e eventos. A peça contém um design original que pode ser facilmente reinterpretado e reproduzido na indústria da moda.¹⁰⁸

Nos anos 90, Calvin Klein começa a sobressair com as suas peças minimalistas. O seu trabalho é caracterizado por peças monocromáticas, formas simples e desprovidas de ornamento. Num carácter limpo e moderno, a estética de Calvin Klein contribui para um diálogo que afirma e fortalece a mulher.

¹⁰⁷ DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.125.

¹⁰⁸ Ibid., p. 54-56.



Fig. 41 – Dois coordenados de Calvin Klein, colecção Primavera/Verão 1994.

vogue.com - runway.

Calvin Klein afirma “o minimalismo não consiste em abandonar padrões. Eu vejo o minimalismo como uma filosofia que envolve uma questão de equilíbrio, saber quando se deve retirar, subtrair. É uma indulgência num corte soberbamente executado, uma aparência silenciosa e tons de cor e formas puras e robustas.”¹⁰⁹

Francisco Costa ao trabalhar para a marca Calvin Klein, reduz as ideias até à sua essência. Cria peças geradas pelo equilíbrio, perfeição e pureza. A este processo denominou “Calvin-ized”. O autor admite que o vocabulário minimalista é semelhante ao de arquitectura: “curvilíneo”, “monumental”, “plano” e “modular”.¹¹⁰

Na sua colecção Primavera/Verão de 1994 (figura 41), Calvin Klein cria peças que as mulheres querem vestir, peças que as expõem, ao invés de as esconder. Nesta colecção são os mais pequenos detalhes que elevam as peças, desde as proporções entre vestidos e casacos à visibilidade de roupas interiores com uma cor diferente. A colecção resulta numa conjugação de tecidos caracterizados pelas cores, texturas e brilhos, que garantem um carácter distinto aos coordenados. As suas peças minimalistas e modernas podem ser tanto usadas no quotidiano, como para um evento à noite, constituem peças simples com certo grau de sofisticação.

Tanto o vestuário de Calvin Klein, como de Donna Karan, traduzem o essencial, tanto para o dia-a-dia, como para a noite. Os usuários são vistos como sérios e focados, com um toque moderno e sofisticado.

Donna Karan entende a importância de peças separadas, que, misturadas entre si, possibilitam várias combinações. A simplicidade e carácter prestável e usável dos seus designs tornam-se cruciais para a estruturação do guarda-roupa feminino. Em 1985 fundou a sua marca e lança as *Seven Easy Pieces*, contribuindo para a identificação da marca como versátil, prática, fácil e sem esforço.¹¹¹

¹⁰⁹ “minimalism is not abandoning pattern or print. I see minimalism to be a philosophy that involves an overall sense of balance, knowing when to take away, subtract. It’s an indulgence in superbly executed cut, quiet plays and color tones, and clean, strong shapes.” Em DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.146.

¹¹⁰ Ibid., p.9.

¹¹¹ Em DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.129.



Fig. 42 – Donna Karan, 1986, para Revista Vogue Itália, Fevereiro de 1986, fotografia de Mario Testino.

«Donna Karan - Vogue.it». Acedido 7 de Maio de 2017. <http://www.vogue.it/en/news/encyclo/designers/k/donna-karan>.

Fig. 43 – Três fotografias de coleção Donna Karan New York, 1985-1986. Um body e uma saia, um vestido e pormenor do vestido.

Victoria & Albert Museum, Londres.
Collections.vam.ac.uk.

A coleção compreende bodies elásticos, blazers estruturados, calças e saias drapeadas à volta da cintura. Num estilo elegante, as suas roupas são maioritariamente caracterizadas pela sua praticabilidade, sem perder o senso estético. A versatilidade de uso das peças constitui um modo de vestir moderno, baseado na própria vida da designer, sendo esta mãe, esposa e empresária. As peças contêm uma qualidade intemporal, que as torna bastante compatíveis entre si. Karan disponibiliza peças fáceis de vestir e combinar, para um guarda-roupa flexível (figura 42 e 43).

2.7 - Estilo de vida minimalista

Nos tempos de hoje, o minimalismo pode ser associado a um estilo de vida. Segundo Joshua Millburn e Ryan Nicodemus, a questão do minimalismo não está apenas relacionada com o processo de remoção de excessos, mas como esta eliminação pode contribuir para uma vida mais preenchida. Como os autores explicam, “se tivéssemos de resumir numa frase única, diríamos que o minimalismo é uma ferramenta usada para se libertar dos excessos da vida, com o intuito de se focar nos aspectos importantes, de modo a encontrar felicidade, a liberdade e a sentir-se realizado.”¹¹²

Millburn e Nicodemus defendem que o estilo de vida minimalista não se foca no facto de ter menos, mas na possibilidade de enriquecer a vida pessoal: com mais tempo, mais experiências e maior crescimento. Os autores defendem que ao remover futilidades e distrações do quotidiano, é possível valorizar os aspectos relevantes que a vida nos oferece. Dentro destes aspectos, sobressaem a saúde, as relações com outros, um crescimento interior e a possibilidade de contribuição para a comunidade.¹¹³

A ideia dos autores passa por colocar prioridades nas escolhas e no que consome o tempo do quotidiano. Valorizar o que contribui para a felicidade e evitar as distrações que tiram este propósito. Relativamente ao consumo e moda, este estilo de vida implica a redução das compras aos objectos e vestuário essenciais. Este estilo de vida propõe uma auto-reflexão dos hábitos de consumo, do estilo pessoal e uma consciência racional nas compras.

¹¹² “What is minimalism? If we had to sum it up in a single sentence, we would say, minimalism is a tool used to rid yourself of life’s excess in favor of focusing on what’s important so you can find happiness, fulfillment, and freedom.” www.theminimalists.com com Joshua Fields Millburn e Ryan Nicodemus, autores de “Minimalism: Live a meaningful life”.

¹¹³ «About Joshua & Ryan». *The Minimalists*. Acedido 14 de Junho de 2017. <http://www.theminimalists.com/about/>.

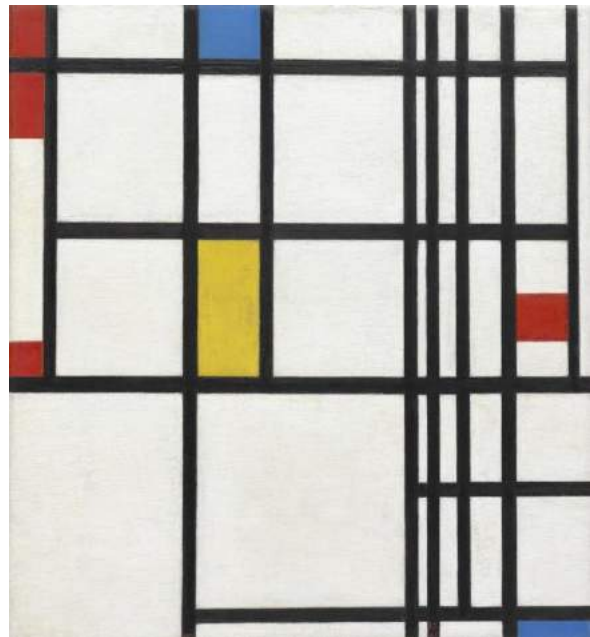
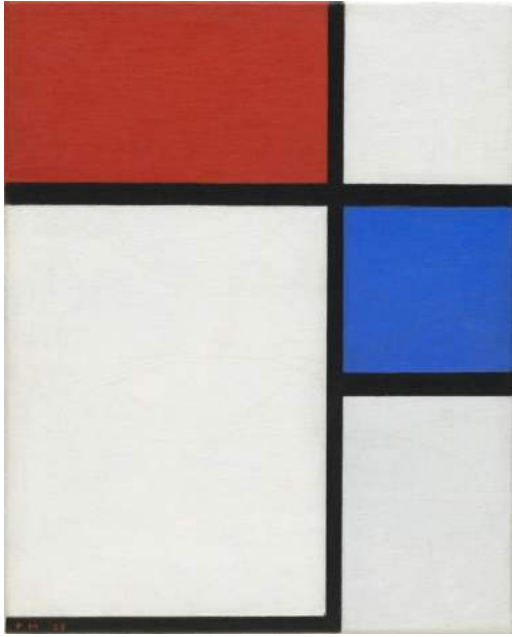


Fig. 44 – Duas pinturas de Piet Mondrian, Compostion No. II, with Red and Blue, 1929; Compostion in Red, Blue, and Yellow, 1937-42.

Museum of Modern Art em moma.org.

Fig. 45 – Vestidos de Yves Saint Laurent, coleção Outono/Inverno 1965-66.

Claramente inspirados nos quadros de Piet Mondrian.

The Metropolitan museum em metmuseum.org e Victoria and albert museum. Collections.vam.ac.uk.

2.8 - Síntese

Este capítulo, para além de expor os princípios associados à corrente minimalista, contextualiza as suas influências desde a questão da ornamentação do objecto moderno aos movimentos abstractos do início do século XX.

Os dois arquitectos referenciados complementam o Princípio do Revestimento de Semper. Enquanto Adolf Loos na sua Lei proíbe a confusão entre materiais, explicando que cada um contém o seu valor intrínseco, Le Corbusier, na Lei de Ripolin, demonstra os benefícios de pintar todo o revestimento de branco: um acto consciente que expõe pureza e destaca a percepção do espaço. Por outro lado, os arquitectos rejeitam a ornamentação. Para Loos, a ornamentação consiste num desperdício de mão-de-obra, de material, tempo e saúde, segundo Le Corbusier a ornamentação consiste num disfarce do objecto moderno.

Por outro lado, os arquitectos associam a ornamentação à moda feminina, enquanto que descrevem a masculina como funcional, intemporal e racional. Adolf Loos e Le Corbusier apreciam o modo de vestir do homem, o fato que respeita o anonimato e que resiste perante a mudança, distanciando dos perigos da ornamentação. Le Corbusier pronuncia-se, ainda, sobre a estandardização, em que tanto a arquitectura como o vestuário masculino são governados por *standards*.

A rejeição da ornamentação, defendida pelos arquitectos pioneiros do modernismo, é transposta como um princípio do movimento Minimalista. Este surge na década de 60 e compreende uma renúncia dos excessos do Expressionismo Abstracto e resulta de influências das correntes abstractas do início do século XX: o Suprematismo, o Construtivismo e o De Stijl.

O movimento Minimalista celebra as formas geométricas puras, os materiais e a técnica. Este é caracterizado pela apresentação de objectos unitários ou pela sua repetição. Os objectos são alvo de um processo de redução, resultando num design racional, apenas com os elementos essenciais. As obras são incorporadas numa composição racional com bases matemáticas e geométricas, sem excessividades (figura 44 e 45). Trata-se de um movimento de arte objectiva, sem significados transcendentais ao seu aspecto físico, privada de emoção. Os objectos minimalistas enfatizam o seu essencial ao incorporar uma redução visual, o que os torna facilmente

reproduzíveis. Por outro lado, estes são integrados no espaço, o que altera a percepção entre observador, objecto e espaço. É, assim, uma arte que transmite uma variedade de estratégias que solicitam novas definições de estrutura, forma, material, imagem e produção do objecto de arte, que interage com o espaço e o observador

O Minimalismo é transposto para a moda segundo alguns dos seus princípios, contudo ao longo das décadas, surgem diferentes interpretações que resultam em abordagens distintas. Na década de 60 um minimalismo inicial formal baseia-se num diálogo geométrico plano, formas escultóricas, numa estética sóbria e homogénea em tons monocromáticos. Destacam-se os designers europeus Cristóbal Balenciaga, André Courrèges e Pierre Cardin. Na década de 90 e início do século XXI, designers europeus como Helmut Lang, Martin Margiela e Hussein Chalayan, levam o princípio da redução ao extremo e privilegiam a estética e o processo de construção, ao invés da função básica do vestuário de protecção. Numa estética desconstrutivista exploram as transparências e o modo de construção através de peças interrompidas ou inacabadas, da subtração de elementos, da exposição e repetição de elementos envolventes à construção das peças. A partir da década de 90, designers americanos sobressaem na moda com o pós-minimalismo. Esta abordagem minimalista prioriza a função e a figura feminina, o que é transposto para o desenvolvimento de peças separadas que expõem o corpo. Designers como Calvin Klein e Donna Karan criam roupas reais para pessoas reais, um tipo de vestuário minimalista que abrange os essenciais e são destinados a um maior número de pessoas.

Através das diferentes abordagens minimalistas na moda, confirma-se que este movimento não implica apenas formas redutoras com um aspecto limpo. O design minimalista pode ser muitas vezes complexo e pode ser adquirido segundo várias interpretações dos seus princípios. Apesar de ter surgido nos anos 60, a corrente do minimalismo continua presente em vários artistas contemporâneos, na medida em que usufruem dos seus princípios para o processo e concepção de obras.¹¹⁴

Ao movimento minimalista é associado um estilo de vida que rejeita as superfluidades e valoriza os aspectos mais enriquecedores. Por outro lado, promove a reflexão e redução da quantidade de objectos que se possui, restringe-se aos objectos essenciais, o que torna este estilo de vida mais sustentável. A sustentabilidade pode

¹¹⁴DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010, p.11.

ser transferida para o design de moda através não só da quantidade de peças, mas pela aquisição de peças versáteis, com várias possibilidades de uso e combinações. Contribui, assim, para uma compra de consciência racional, segundo padrões de qualidade e sustentabilidade. O minimalismo torna-se, então, uma ferramenta que controla o consumismo e a estética da moda.



Fig. 46 - Fotografia de um pormenor da colecção.
Autora.

3. Projecto - Colecção de moda

Após a pesquisa e redacção dos temas iniciou-se a fase projectual da dissertação, de idealização e concepção de uma colecção (figura 46).

A colecção é composta por seis peças, para a estação Primavera/Verão de 2018. Esta resulta da reflexão dos temas anteriormente abordados. O desafio para a concepção da colecção passou por determinar conceitos arquitectónicos, que pudessem ser transpostos e identificáveis numa colecção de moda. Dentro de estes, conceitos associados à definição de arquitectura, incorporados no primeiro capítulo, e os conceitos de contacto entre as disciplinas. A estes conceitos arquitectónicos aplicados na colecção são fundidos a estética e princípios minimalistas, de uma forma visual.

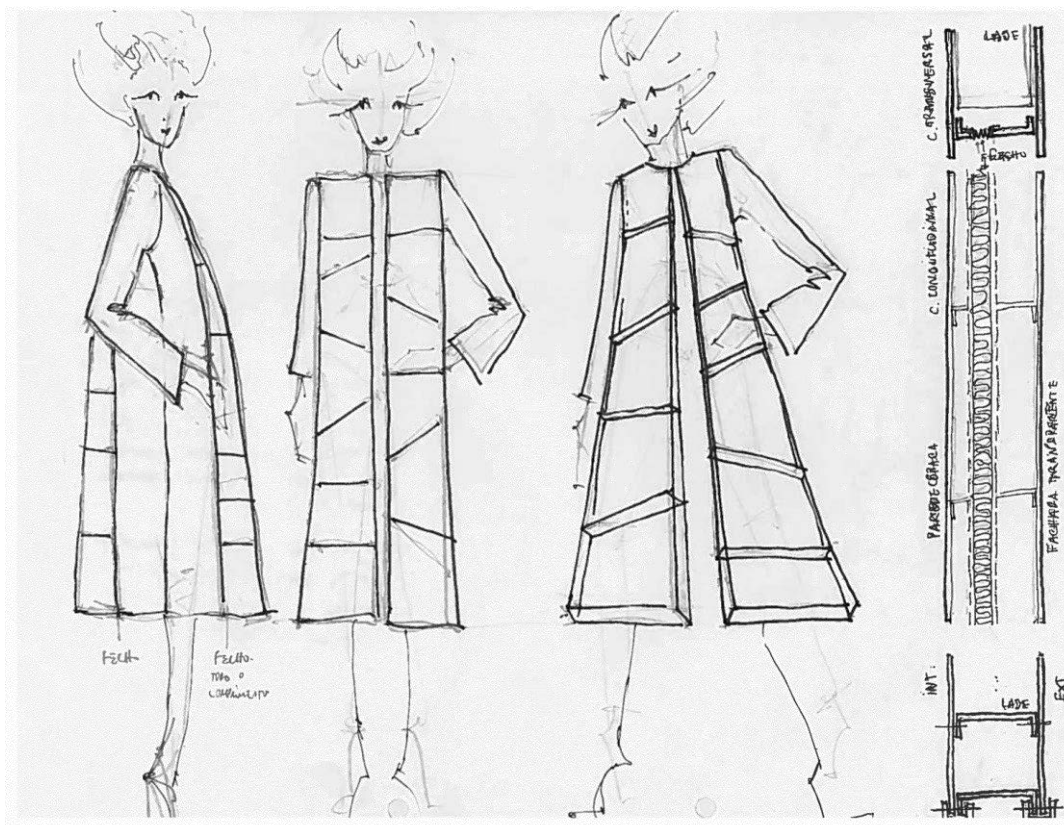
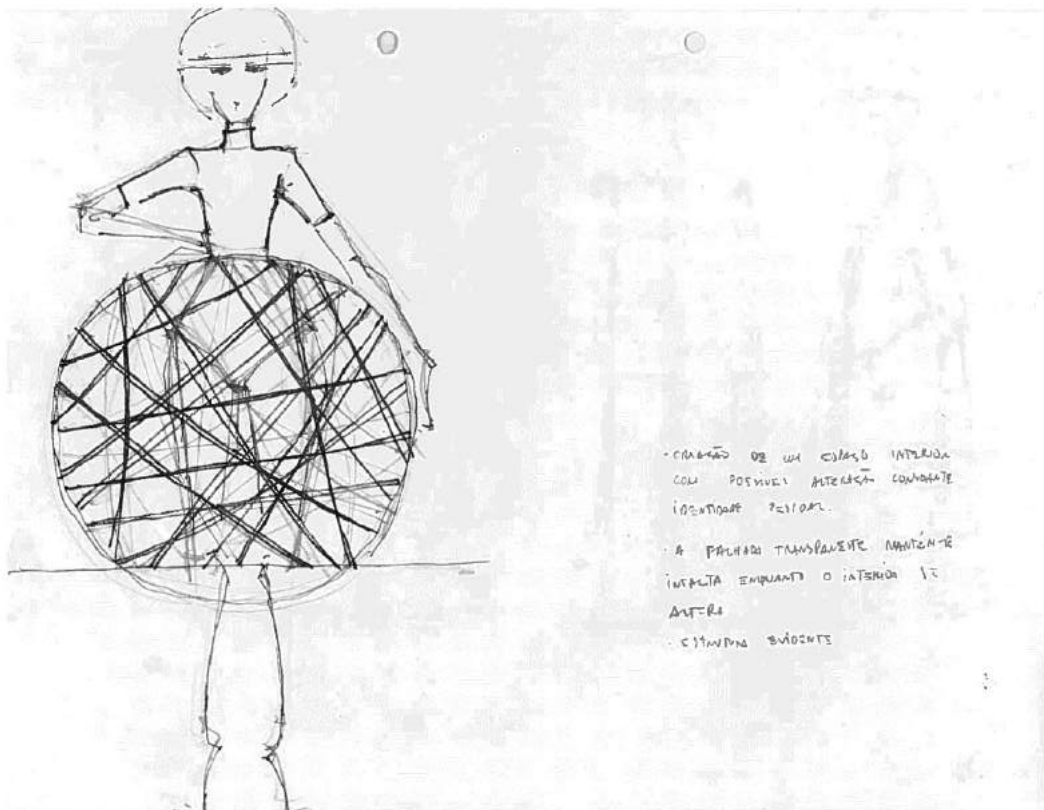


Fig. 47- Desenhos realizados durante o processo de exploração de conceitos.
 Tema abordado: criação de espaços interiores.
 Autora.

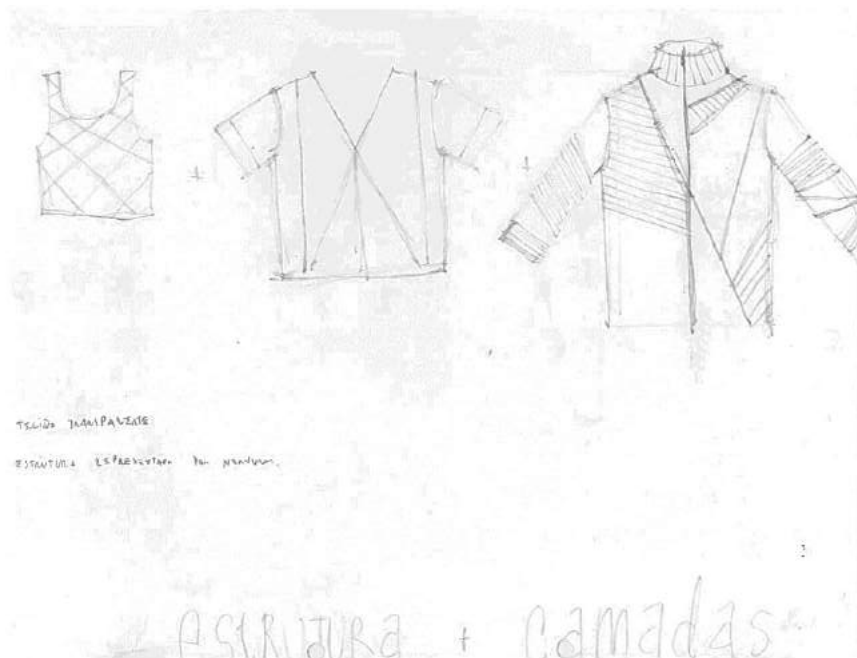
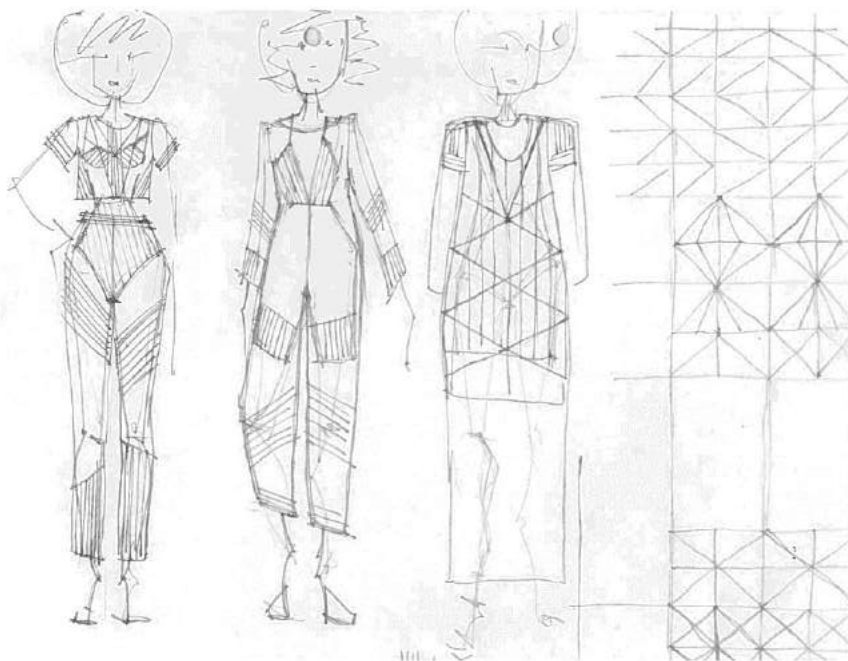
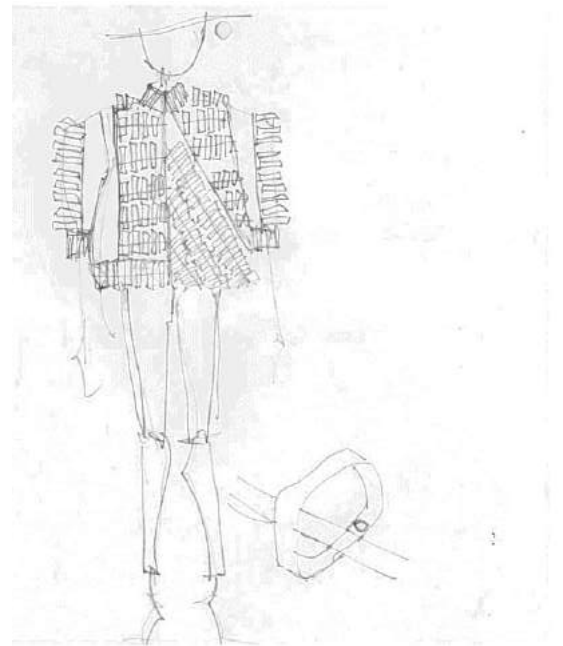
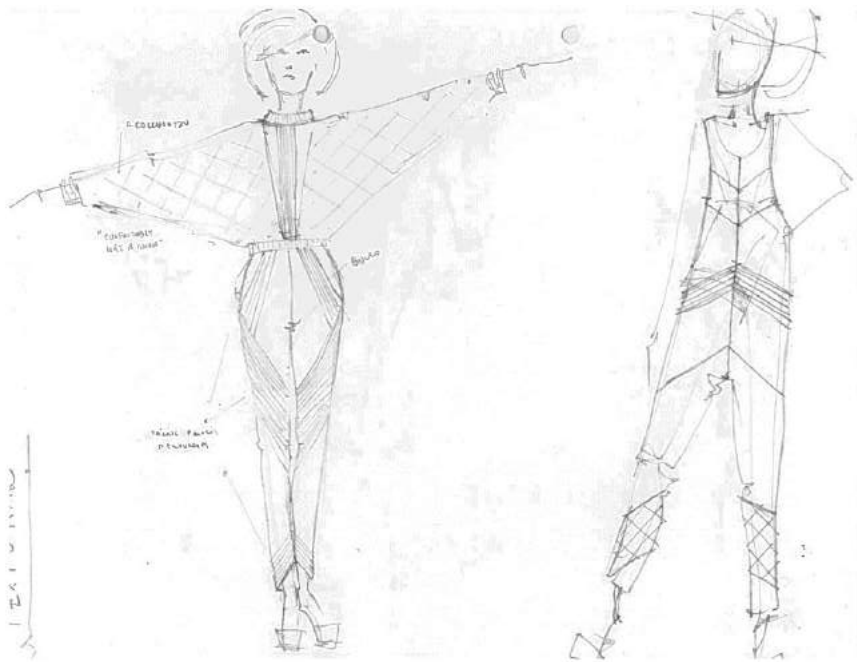


Fig. 49 – Desenhos desenvolvidos na fase inicial do desenvolvimento do projecto. Temas abordados: texturas, estruturas e camadas. Autora.



Fig. 50 – Desenhos realizados na fase de exploração de ideias. Incluem um estudo de cor e padrões. Sem um tema específico.
Autora.

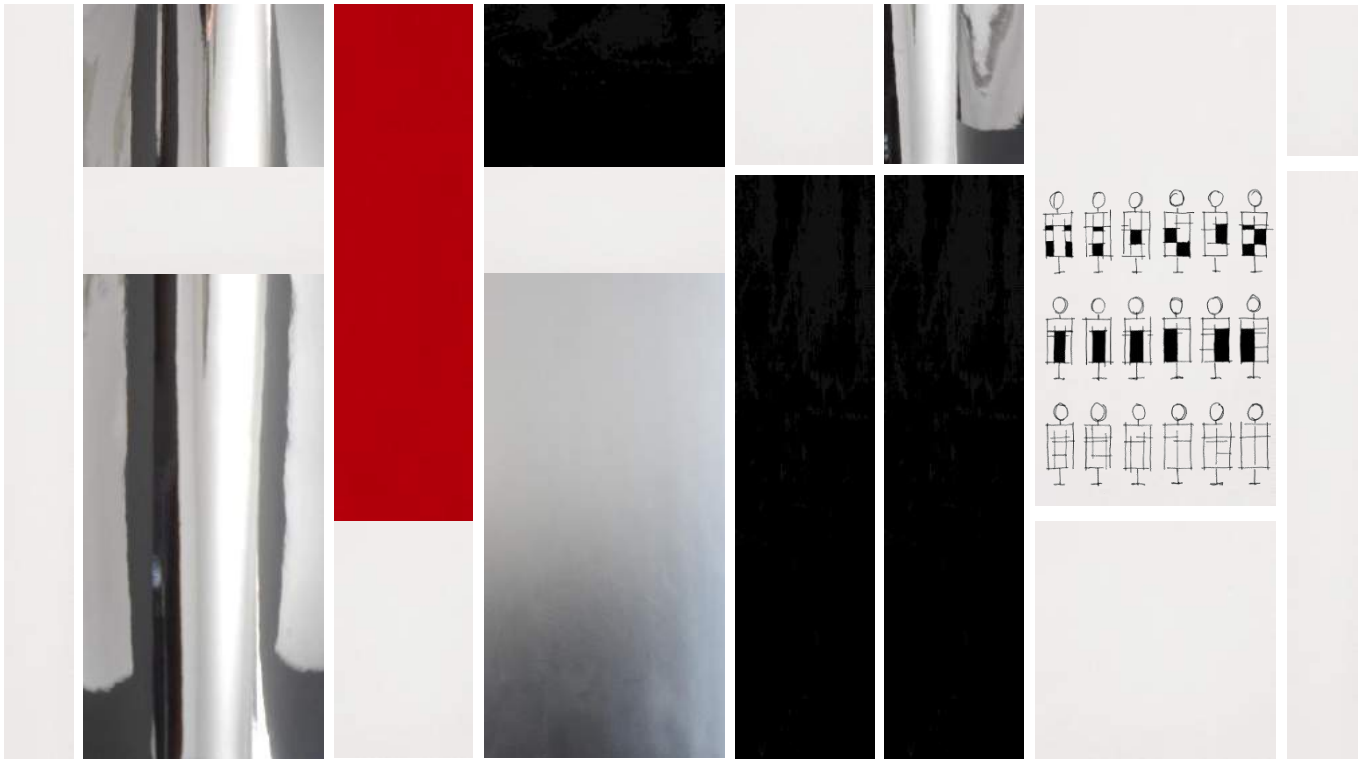


Fig. 51 – Moodboard.
Aurora.

3.2 - Moodboard

Para a melhor compreensão de toda a ambiência da colecção foi desenvolvido o *moodboard* (figura 51). Este consiste num painel que pretende demonstrar tanto alguns conceitos da colecção de uma forma abstracta, como a sua estética e composição de uma forma visual.

O *moodboard* foi desenvolvido com os materiais e cores da colecção. A partir do *moodboard* é possível antever vários aspectos que caracterizam a colecção.

O *moodboard* é representado por uma composição geométrica que, apesar de repartida segundo linhas verticais, tem uma leitura contínua. As peças da colecção estão representadas pelos segmentos verticais do *moodboard*. Estes apesar de caracterizados individualmente estão interligados através de proporções e alinhamentos. A composição delimitada permite a observação do *moodboard* como um todo, tal como a colecção.

Os alinhamentos vincados segundo uma métrica ortogonal proporcionam a conjugação e repetição de formas geométricas. É possível depreender uma predominância do preto e do branco, silhuetas rectas, e uma estética visual geometrizada.

Por outro lado é possível observar um processo evolutivo no *moodboard*. Numa leitura convencional da esquerda para a direita, observa-se inicialmente uma organização mais caótica, com cores e diversos materiais. A composição evolui para um momento ritmado, representado pela repetição de rectângulos pretos. E, por fim, a cor branca é assumida. Esta evolução representa uma depuração do objecto, que é transposta para o modo de apresentação da colecção.

Todos estes aspectos tornam-se mais perceptíveis através do desenho esquemático da colecção apresentada no *moodboard*.

3.3 - Os conceitos aplicados

Os elementos que compõem a colecção são justificados consoante as abordagens teóricas da dissertação. A colecção é, então, fundamentada segundo conceitos arquitectónicos e minimalistas. A colecção incorpora vários conceitos, desta forma, estes foram divididos segundo temáticas.

3.3.1 - O desenho de uma cidade/colecção

A colecção segue um conceito base relacionado com o modo de elaboração de um projecto de arquitectura, incorporado no desenho de uma cidade. Cada projecto de arquitectura é desenvolvido segundo uma identidade própria, consoante formas, programas e estéticas diferentes, que fazem responder à função do edificado. Para o desenvolvimento de um projecto incorporado numa cidade, é necessário ter em conta os elementos que o rodeiam, a envolvente edificada, a paisagem e toda a circunstância abrangente. Desta forma, o projecto fica incorporado no desenho da cidade, faz parte de um conjunto de elementos que a definem e caracterizam. Assim, a construção de um edifício não se limita a ele próprio, necessita de fazer parte de um todo, coexistir com a arquitectura existente, com o local, com a paisagem e com todos os que o habitam.¹¹⁵

Apesar das diferenças de escalas entre um edifício e uma peça de vestuário é possível transpor esta linha de pensamento para o projecto de uma colecção. A ideia da cidade composta por edifícios pode ser transposta para uma colecção de moda, constituída por um conjunto de peças de vestuário. Numa coerência entre os elementos que constituem o conjunto, as peças devem coexistir entre si. A ideia sugere assim uma relação entre as peças de vestuário da colecção. A colecção é, então, pensada como a realização de um projecto de arquitectura, composto por edifícios/peças de vestuário que se conjugam entre si e que fazem parte integrante da cidade/colecção. Cada peça é projectada individualmente, cada uma com a sua identidade, contudo estão incorporadas num conjunto maior, a colecção. Esta contém uma leitura contínua que permite a compreensão do conjunto de peças como um complexo único.

¹¹⁵ Este conceito pode ser encontrado no capítulo '1.2.1 - Definição – Arquitectura'.

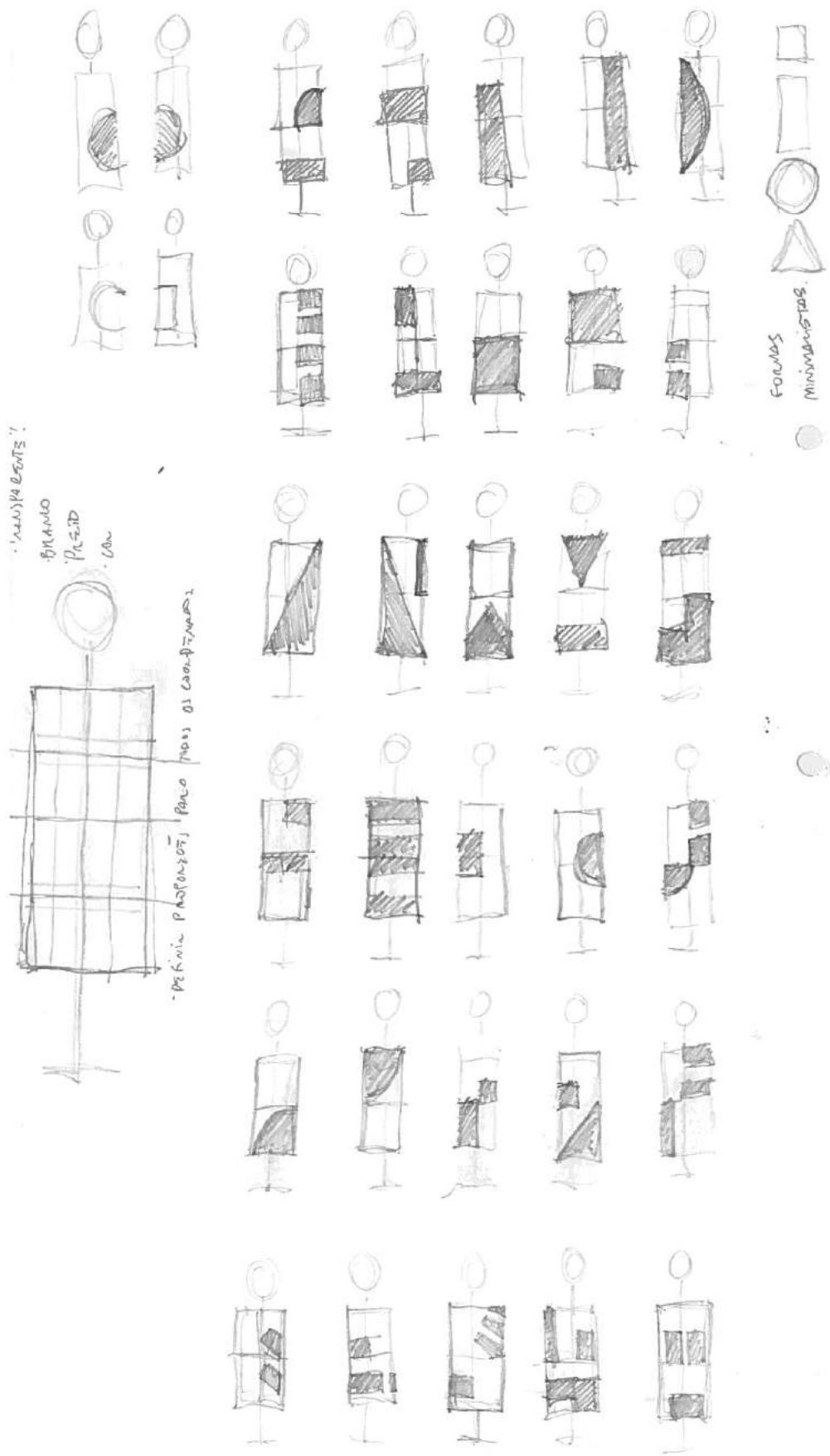


Fig. 52 – Desenho esquemático de possíveis interligações visuais entre peças.
 Autora.

3.3.2 - Interações a partir do vestuário

Tanto a arquitectura como a cidade não estão limitadas apenas à expressão física dos elementos construídos, à sua construção estão implícitas vivências decorrentes dos seus espaços. Os espaços construídos constituem lugares onde o ser humano pode executar as suas actividades do quotidiano e onde se pode relacionar com outros. Assim, a arquitectura disponibiliza lugares para uma vida social e emotiva.¹¹⁶

Desta forma, a colecção é projectada com o intuito de promover estas vivências, interações sociais a partir das peças de vestuário.

Esta ideia começou por ser desenvolvida através do desenho de uma parte do vestuário que fosse completada por outro coordenado (figura 52). Por exemplo, dois coordenados juntos formavam uma forma geométrica simples, um quadrado ou um círculo. Os desenhos iniciais envolvem conjuntos de coordenados, que incorporam uma composição de elementos geométricos que se complementam. Ao serem colocados lado a lado têm uma leitura contínua e, em conjunto, formam uma composição geométrica. Ao reflectir sobre a ideia deparou-se com a dificuldade que seria colocar todos os coordenados a completarem-se visualmente entre si.

Na tentativa de contornar a dificuldade encontrada a ideia foi evoluída. Das formas geométricas complementares progrediu-se para painéis destacáveis que pudessem ser trocados entre usuários. Deste modo, as interações entre peças passam a ser não só visuais, como físicas. A utilização de painéis destacáveis promove uma partilha e uma interação entre utilizadores, que podem nem se conhecer, mas que contêm um vestuário que os relaciona.

As interações sociais, proporcionadas por elementos do vestuário, podem ser associadas ao estilo de vida minimalista, que rejeita as superfluidades e valoriza os aspectos e actividades essenciais e enriquecedoras que a vida nos oferece, como a socialização.

¹¹⁶ Este conceito pode ser encontrado no capítulo '1.2.1 - Definição – Arquitectura'.

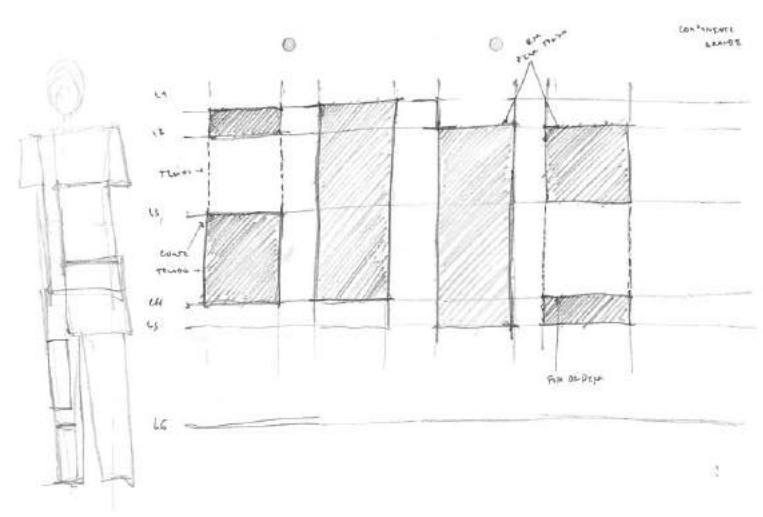
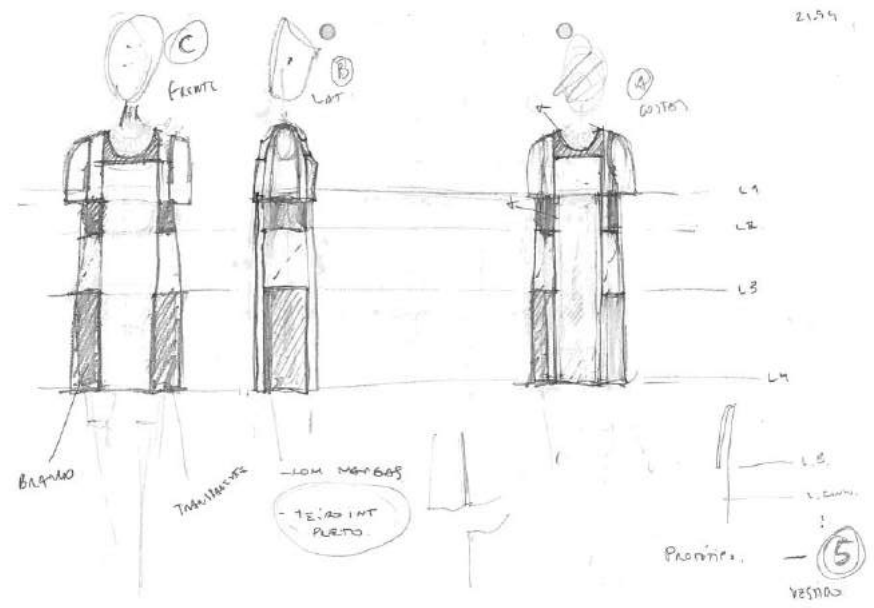
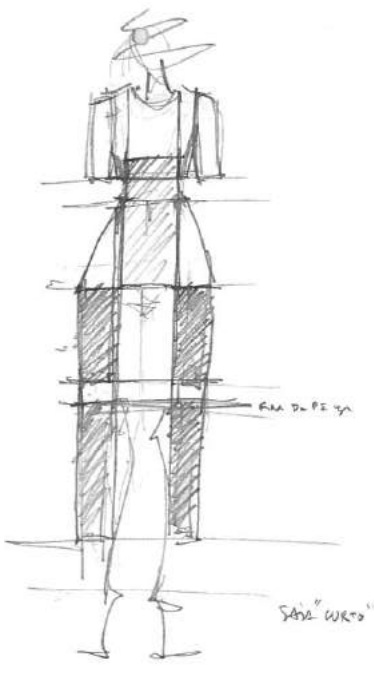
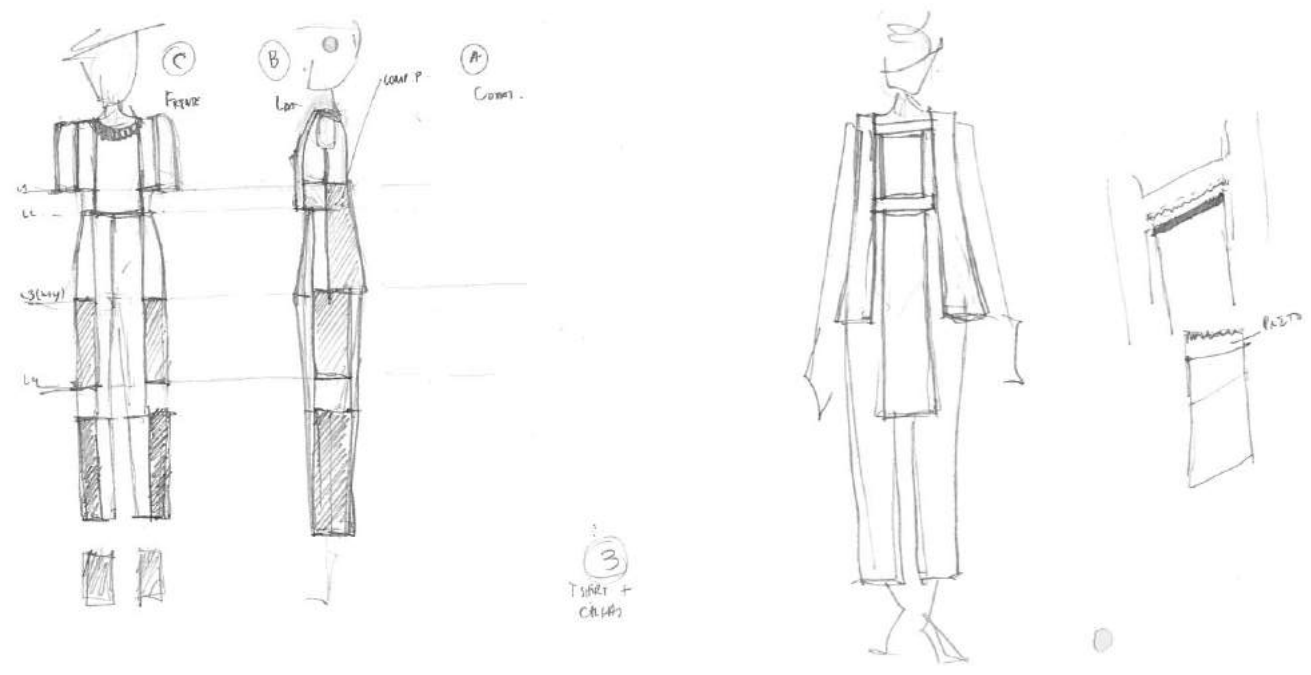
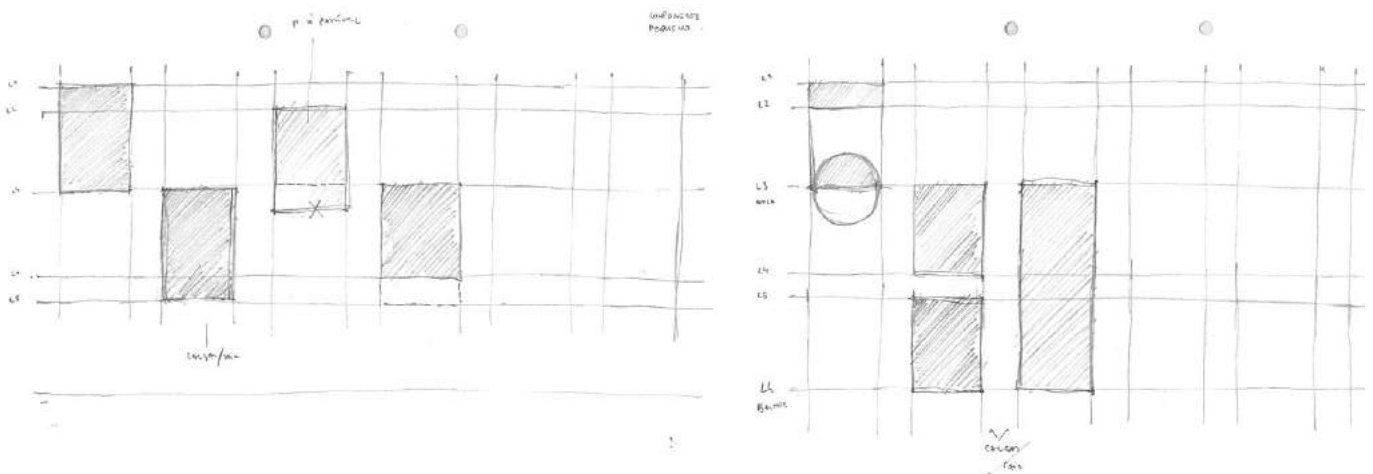


Fig. 53 – Vários desenhos do desenvolvimento da ideia dos painéis destacáveis.
 Autora.

3.3.3 - Painéis destacáveis

A criação dos painéis implicou o desenvolvimento de um modelo *standard*, que segue os termos relacionados com as obras minimalistas, na medida em que procuram um módulo ou objecto *standard* que pode ser repetido e facilmente reproduzível (figura 53).

Os painéis proporcionam uma maior versatilidade e caracterização do vestuário. Esta ideia é também conjugada com um tópico desenvolvido na relação entre Arquitectura e Design de Moda: a identidade pessoal e social. Ao diferenciar os painéis consoante cores e materiais, cada usuário poderá escolher os painéis a seu gosto. O que acaba por intensificar o conceito arquitectónico base, já que cada projecto tem a sua identidade pessoal, contudo as suas proporções e alinhamentos aplicados resultam num conjunto harmonioso.



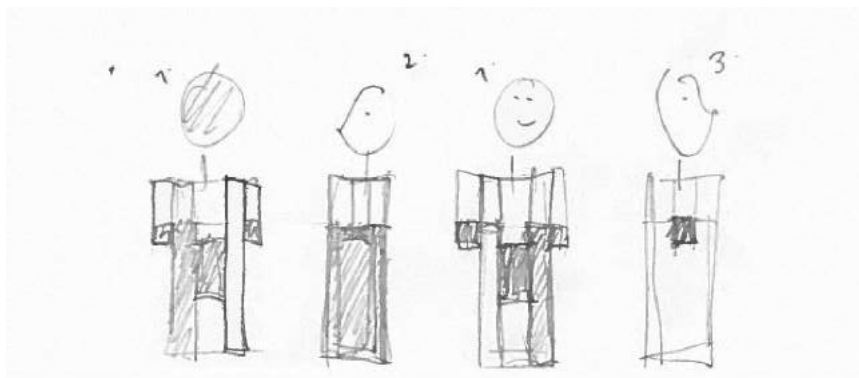
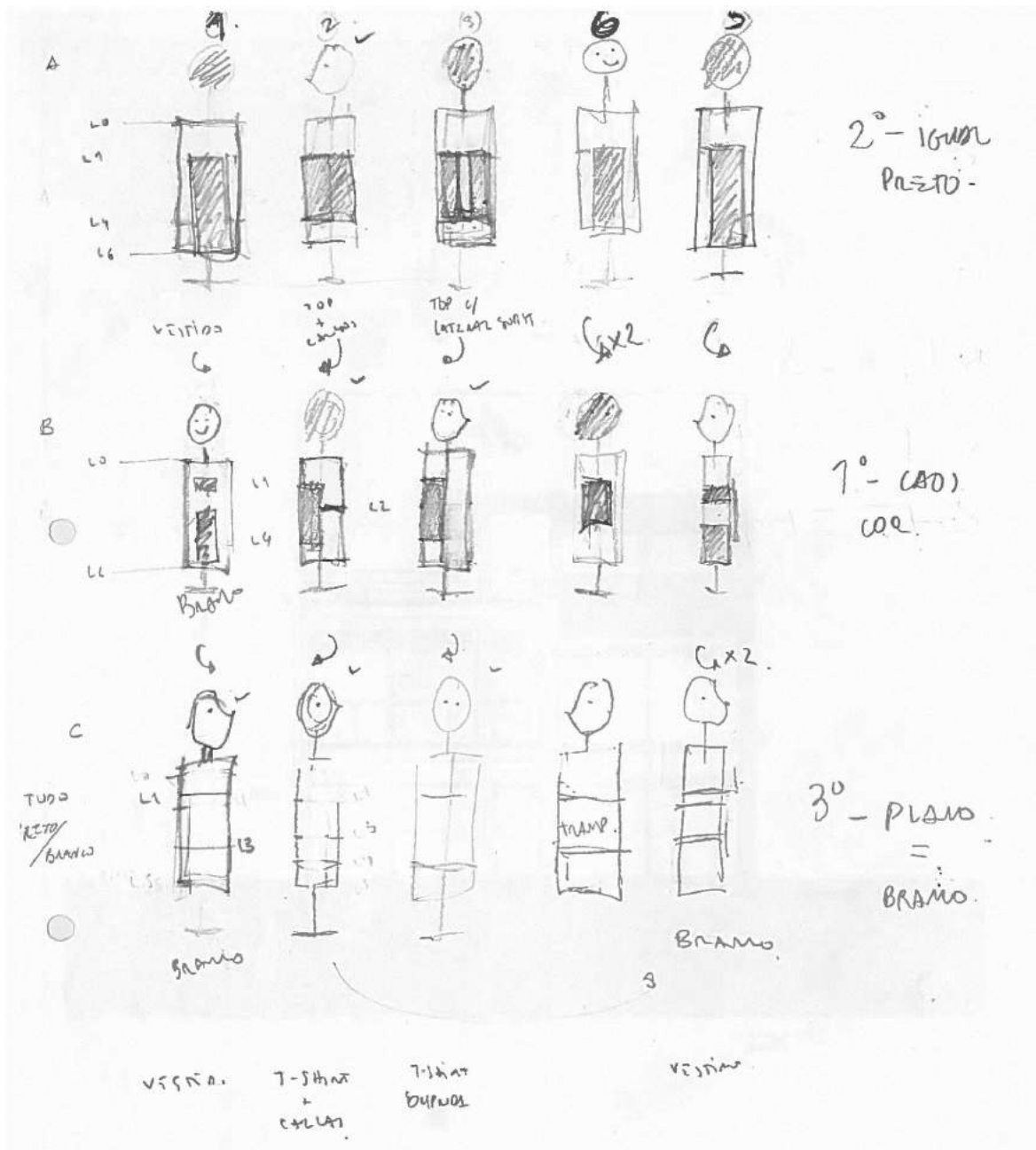


Fig. 54 – Desenhos esquemáticos da movimentação das peças consoante o plano de apresentação.
 Autora.

3.3.4 - Percepção visual

Durante o processo criativo também se teve em consideração a apresentação da colecção ao público. Já que o papel do observador é relevante para a percepção de objectos minimalistas, surge a ideia de enfatizar a relação dos coordenados como parte integrante da colecção. Na exposição de uma obra minimalista, os objectos ocupam o seu lugar consoante o espaço, muitas vezes pensados para ocuparem um espaço específico, com o intuito de alterar a percepção do observador perante o objecto e o espaço envolvente. O que difere uma exposição minimalista de um desfile de moda é a movimentação do observador e do objecto. De uma forma tradicional, numa exposição, o objecto permanece estático e o observador movimenta-se ao seu redor para compreender a totalidade do objecto. Convencionalmente, num desfile encontra-se o oposto, o observador está estático e é o objecto que se movimenta. A apresentação do desfile é idealizada segundo esta linha de pensamento. Os coordenados da colecção desfilam individualmente, demonstrando-se como um projecto individual, com características próprias e uma personalidade pessoal. No final, ao serem alinhados, é possível ter uma leitura contínua e coerente de toda a colecção.

Tal como foi analisado no subcapítulo “Minimalismo formal”, através da abordagem de Pierre Cardin, é necessário um movimento da modelo para a demonstração da essência do vestuário como objecto único. A ideia de objecto minimalista não é apenas correspondida ao coordenado individual, mas à colecção num todo. As modelos alinhadas, ao executar movimentos rotativos (figura 54) consoante uma ordem específica, formam visualmente três composições diferentes. As três composições evoluem de um plano caótico, para um plano ritmado e culmina num plano branco. Esta evolução visual representa o processo redutor de um objecto minimalista, depurado à sua essência.

Com o intuito de mostrar ao público as interacções associadas aos painéis destacáveis, surge a ideia de uma modelo ou a própria autora trocar um painel de um coordenado para outro, de modo a completar o último plano branco da apresentação.

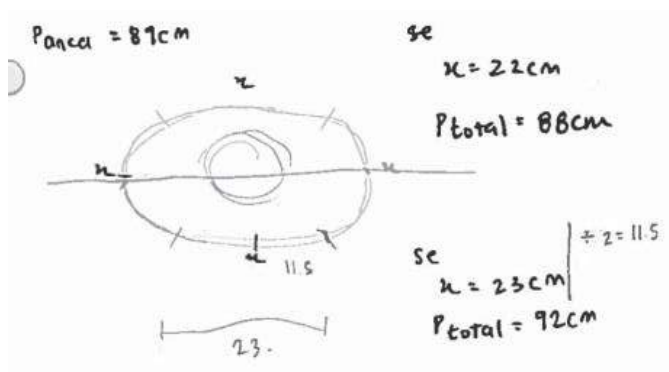
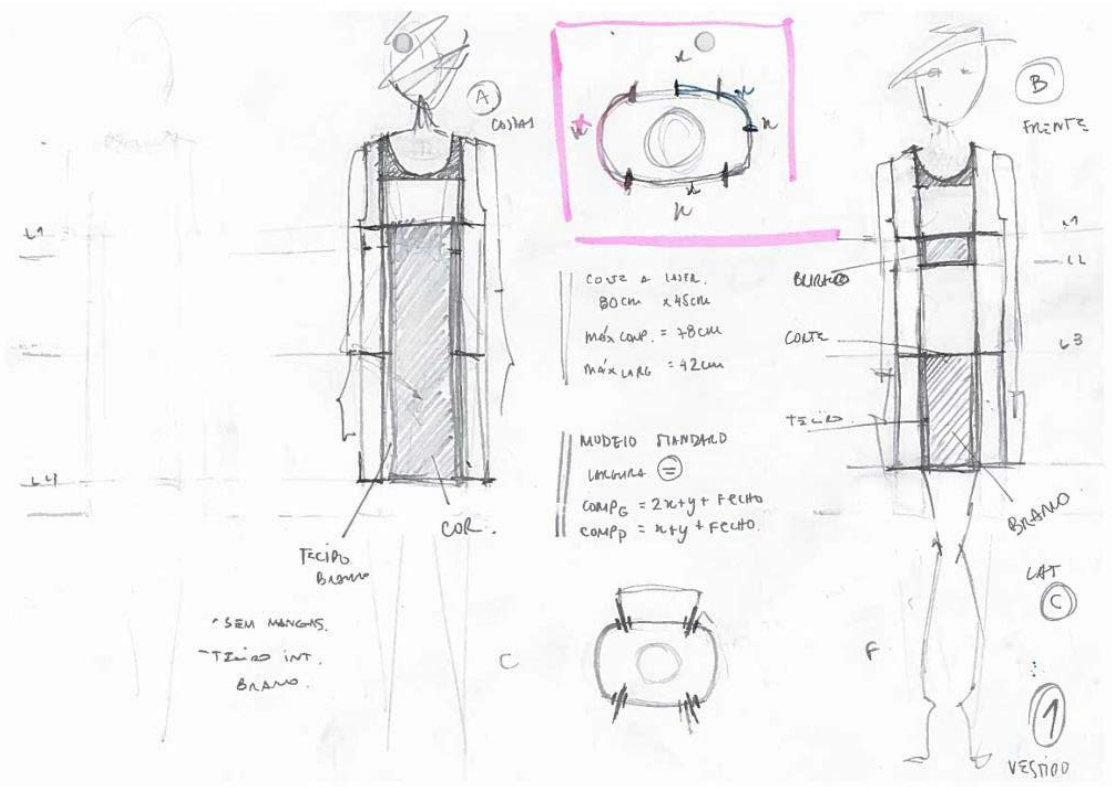
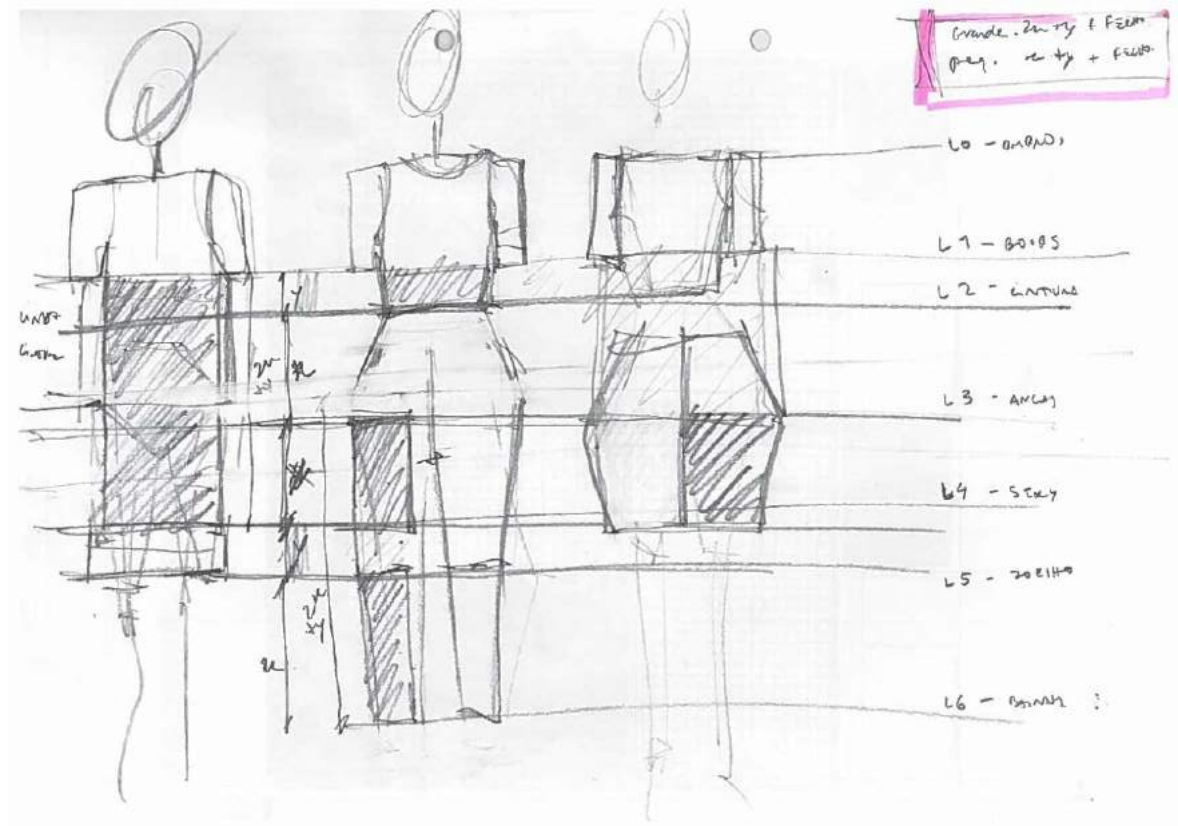


Fig. 55 – Desenhos sobre o desenvolvimento da métrica ortogonal e proporções coincidentes nas peças. Autora.

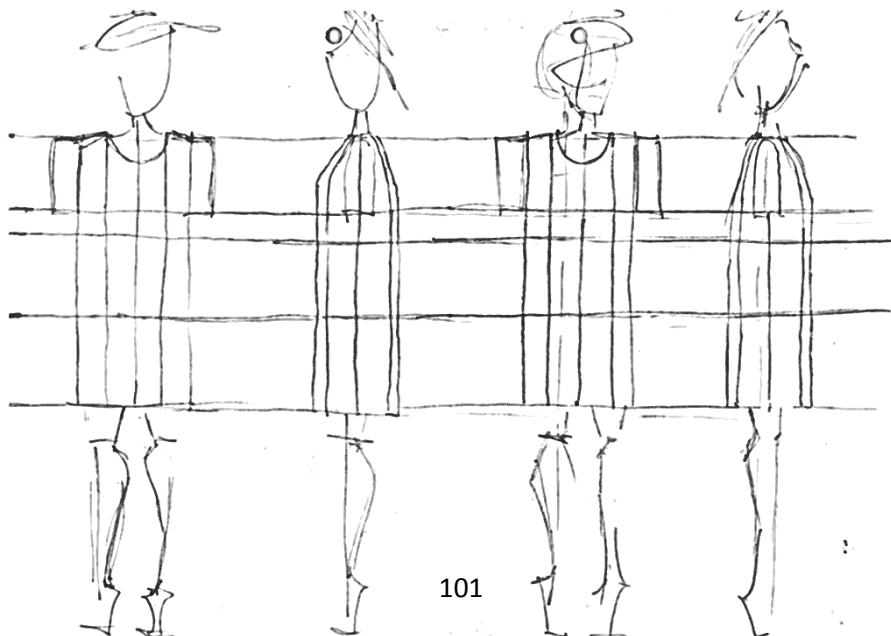
3.3.5 - Composição geométrica

À medida que os desenhos da colecção foram fluindo, surgiu a necessidade de criar linhas mestras que pudessem fazer o alinhamento entre todas as peças da colecção. Tal como o processo criativo de artistas minimalistas, a colecção resulta de uma composição racionalizada, segundo algumas bases geométricas (figura 55).

As peças são desenhadas segundo medidas estabelecidas que definem tanto as linhas principais da colecção, como a composição de cada peça individual. Estas medidas resultam da concordância entre linhas horizontais, que permitem a leitura global da colecção e linhas verticais de cada peça. O conjunto de linhas horizontais é formado por quatro, estas são: uma linha acima da cintura, a linha da cintura, uma linha acima dos joelhos e outra entre a linha cintura e joelhos. Estas linhas e proporções mantêm-se em todas as peças da colecção. Cada peça é composta igualmente por quatro linhas verticais. Estas linhas resultam da divisão equidistante do perímetro da largura das ancas, o maior perímetro. Assim, a medida do perímetro das ancas é mantido em todas as secções circulares compreendidas nas linhas horizontais.

É, então, a partir da concorrência entre as linhas gerais da colecção que foram desenvolvidas as peças da colecção. Tal como num projecto de um edifício dentro de um quarteirão, que para concordar com a envolvente são acrescentadas linhas fulcrais que agarram o projecto e que podem auxiliar na definição da fachada e do projecto.

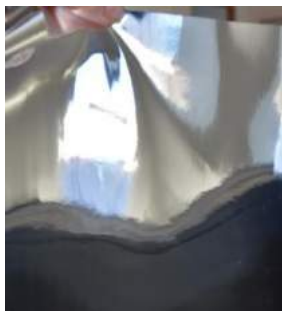
Ao definir as linhas que interligam a colecção, cada peça é tratada individualmente.



Malha preta



Malha branca



Plástico prateado



Plástico translúcido

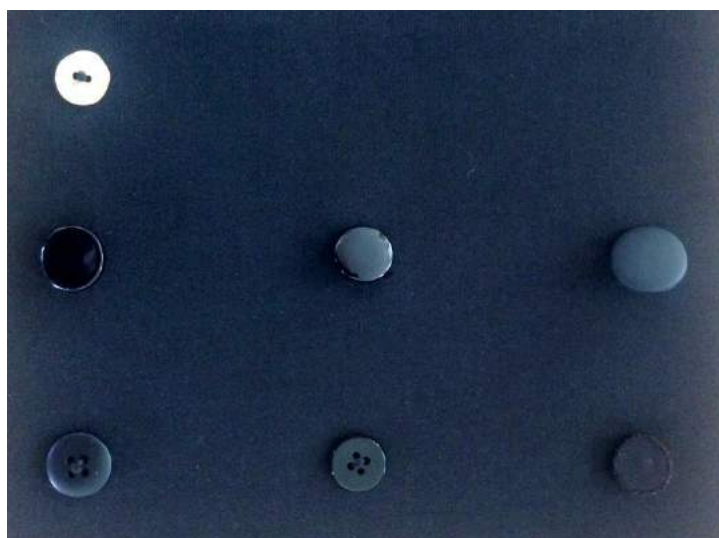


Malha encarnada

Fig. 56 – Fotografias dos materiais aplicados na colecção.
Autora.



Fig. 56 – Fotografia de botões para a colecção.
Autora.



3.4 - Materiais

Para as bases das peças da colecção são utilizadas duas cores, o preto e o branco. O material optado para a elaboração das peças de vestuário consiste numa malha grossa de composição 100% poliéster. Este material foi eleito pelo seu aspecto homogéneo, a sua firmeza, fácil manuseamento e, ainda, pela sua consistência, que permite ser cortado a laser. Por outro lado a malha com elasticidade, proporciona um maior conforto e maior facilidade para vestir a peça.

Os elementos que oferecem cor e um aspecto visual distinto às peças são os painéis destacáveis. Os painéis com medidas *standards* podem ser elaborados em quaisquer materiais apropriados ao vestuário, já que estes têm o intuito de caracterizar a pessoa que veste a peça. Para a apresentação da colecção foram escolhidos três materiais para os painéis. Uma malha encarnada, com uma tonalidade viva, no mesmo material utilizado para as bases das peças. A cor foi escolhida não só pela sua intensidade, mas também por ser uma cor bastante utilizada em obras minimalistas. Um plástico translúcido, que proporciona uma interacção entre a dicotomia transparência e opacidade, celebrada na arquitectura. E um plástico com uma cor metalizada, com bastante brilho e com uma propriedade reflectora. (figura 56).

Para a colocação dos painéis destacáveis nas peças, foram pensados vários modos de aplicação como o fecho, íman, botões de pressão e botões simples. Após uma reflexão e algumas experimentações chegou-se à conclusão de que os botões tradicionais seriam a melhor solução. A implementação tanto dos fechos, como do íman, poderia ser pouco exacta e haveria uma grande probabilidade de desviar os painéis do sítio. Os botões de pressão contêm a desvantagem da necessidade de um esforço aplicado aos materiais, que pode proporcionar um maior desgaste. Assim, para uma maior facilidade de colocar e retirar os painéis e para estes permanecerem exactamente no local pretendido, chega-se à conclusão que os botões acabam por ser a melhor solução. Após a definição do tipo de fechamento surge a escolha do tipo de botão. De entre as várias opções encontradas nenhum dos botões pareceu o ideal; por isso, procurou-se desenvolver uma solução que abrangesse os aspectos pretendidos: um botão simples, liso e discreto, sem buracos e linhas à vista e que permanecesse estático no tecido. Para isso a um botão de quatro furos foi colado um círculo de malha preta, com o diâmetro do botão. Os círculos são cortados a laser para um acabamento preciso e apenas são colados após a aplicação dos botões.



Fig. 57 – Fotografia de um pormenor da peça.
A técnica do corte a laser possibilita acabamentos exactos.

Autora.

ROTAÇÃO DE PINÇA

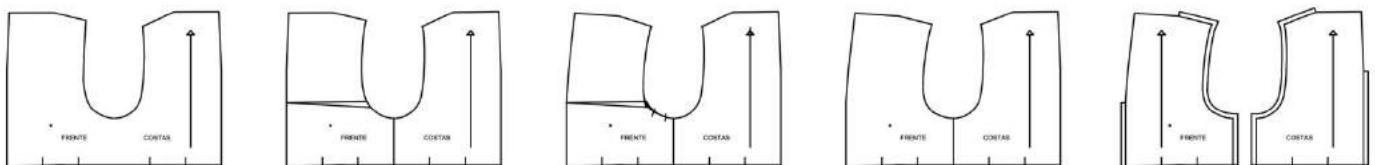


Fig. 58 - Esquema de um processo construtivo para a elaboração dos moldes.

Através da cópia do desenho é possível a criação do processo evolutivo de uma alteração do molde. Assim no mesmo ficheiro é possível conter todo o processo de construção de um molde, o que permite rever todas as alterações feitas. Os moldes ficam guardados no computador sendo apenas necessário a sua impressão para poder utilizá-los e testá-los.

Autora.

3.5 - Técnicas e acabamentos

Com o intuito de explorar formas geométricas lineares acentuadas através do contraste entre cores, diferentes planos, cortes e linhas puras é, então, utilizada a tecnologia de corte a laser. O corte a laser proporciona cortes e acabamentos precisos (figura 57). Foi a técnica de corte aplicada praticamente na totalidade dos componentes.

A máquina de corte a laser lê os ficheiros no software AutoCAD. Assim os moldes ao invés de terem sido elaborados no modo tradicional em papel, foram directamente desenvolvidos em AutoCAD. Este programa é utilizado para a elaboração de projectos de arquitectura, e como estudante de tal, a autora contém uma grande destreza no manuseamento do programa. O AutoCAD consiste num software de fácil manuseamento, os comandos são lançados através do teclado e o rato selecciona e manipula o elemento que pretende. Deste modo, é bastante rápido desenhar algo neste programa, sem ser necessário ir a uma caixa de ferramentas procurar e seleccionar o tipo de comando que se pretende. O desenho e rectificação de moldes das peças acabam por ser facilitados com este programa e, ainda, o tempo despendido é reduzido. Tanto o desenho de linhas perpendiculares, a medição de linhas curvas e, ainda, a adição de valores de costura tornam-se processos rápidos e exactos com o auxílio deste software (figura 58).

A técnica do corte a laser acaba igualmente por reduzir o tempo despendido para a confecção da peça. Para o corte são necessários pedaços de tecido dimensionados e cortados consoante a medida da base de corte e o fio direito do tecido. Os componentes das peças ao serem cortados pela máquina de corte a laser contém acabamentos bastante precisos e não necessitam de outro. Desta forma, o tempo tanto de corte, como de confecção de acabamentos torna-se praticamente nulo.

Através do uso de um programa utilizado em arquitectura torna-se possível a compatibilização das duas disciplinas no processo prático, num projecto de design de moda.

Com o intuito de obter peças com um aspecto mais estruturado, resistente, firme e retirar o carácter mais fluido do tecido é aplicada a técnica da termo colagem em alguns componentes da colecção. Através do uso de entretela baba de aranha torna-se possível a junção de dois componentes de tecido.

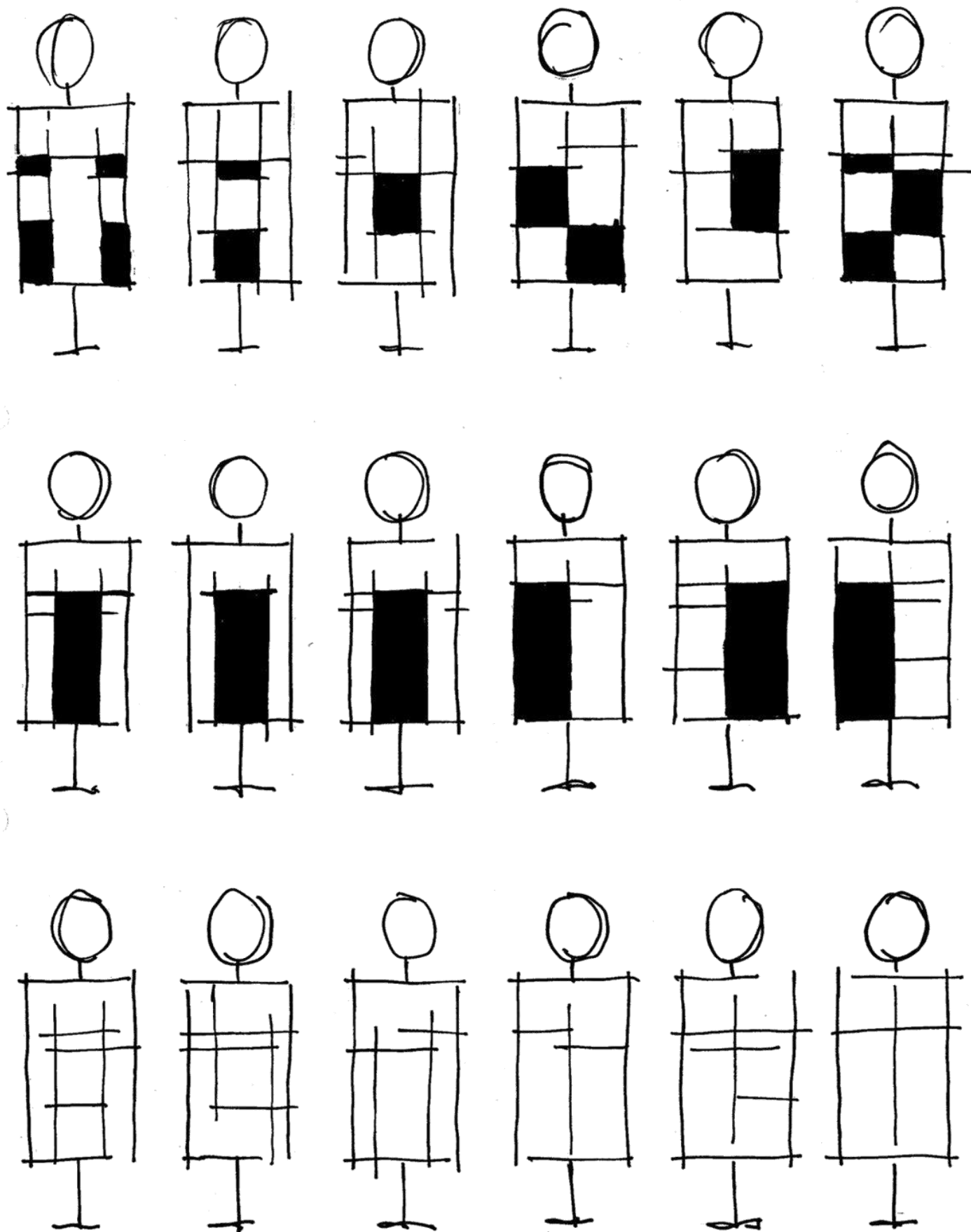


Fig. 59 – Desenho esquemático da coleção.

Três composições visuais apresentadas pelo alinhamento dos 6 vestidos.

Autora.

3.6 - Coleção

Com vários conceitos incorporados e um processo criativo complexo a intenção é que a coleção comunique visualmente de uma forma simples, limpa e redutora, sem excessos e distrações. Seguindo o princípio minimalista da redução de um objecto à sua essência, sem a utilização de adornos e elementos supérfluos, a ideia é que todos os elementos compostos na coleção sejam justificáveis segundo os conceitos aplicados e a estética minimalista.

No processo de idealização da coleção foram desenhados vários tipos de peças, desde vestidos, macacões, calças e casacos. Com o intuito de obter uma maior coerência visual e uma maior percepção dos alinhamentos que unificam a coleção, procedeu-se à escolha de uma peça e à sua repetição, um princípio verificado no movimento Minimalista. Desta forma, a coleção é composta por seis vestidos, cada peça segue uma composição geométrica individual, contudo é incorporada num conjunto maior.

O conjunto de vestidos pode ser dividido em dois, consoante o posicionamento das linhas verticais. Nos primeiros três vestidos, as linhas encontram-se desencontradas dos centros frentes e costas. Nos últimos três, as linhas encontram-se nos centros frente e costas e nas costuras laterais. Cada conjunto de três contém mangas diferentes.

Durante o desenho da coleção foi necessário pensar em vários aspectos em simultâneo. Desde a coerência e continuidade das linhas horizontais que unem a coleção, a aplicação dos painéis destacáveis e, ainda, na apresentação ao público com a composição dos três planos visuais (figura 59).

Com o intuito de partilha entre elementos da coleção, foi necessário a criação de um módulo para os painéis. Foram assim criados dois módulos diferentes. Com a mesma largura, os painéis contêm duas alturas diferentes, um modelo é curto outro longo. As medidas dos painéis foram pensadas em consonância com as medidas e larguras das peças.

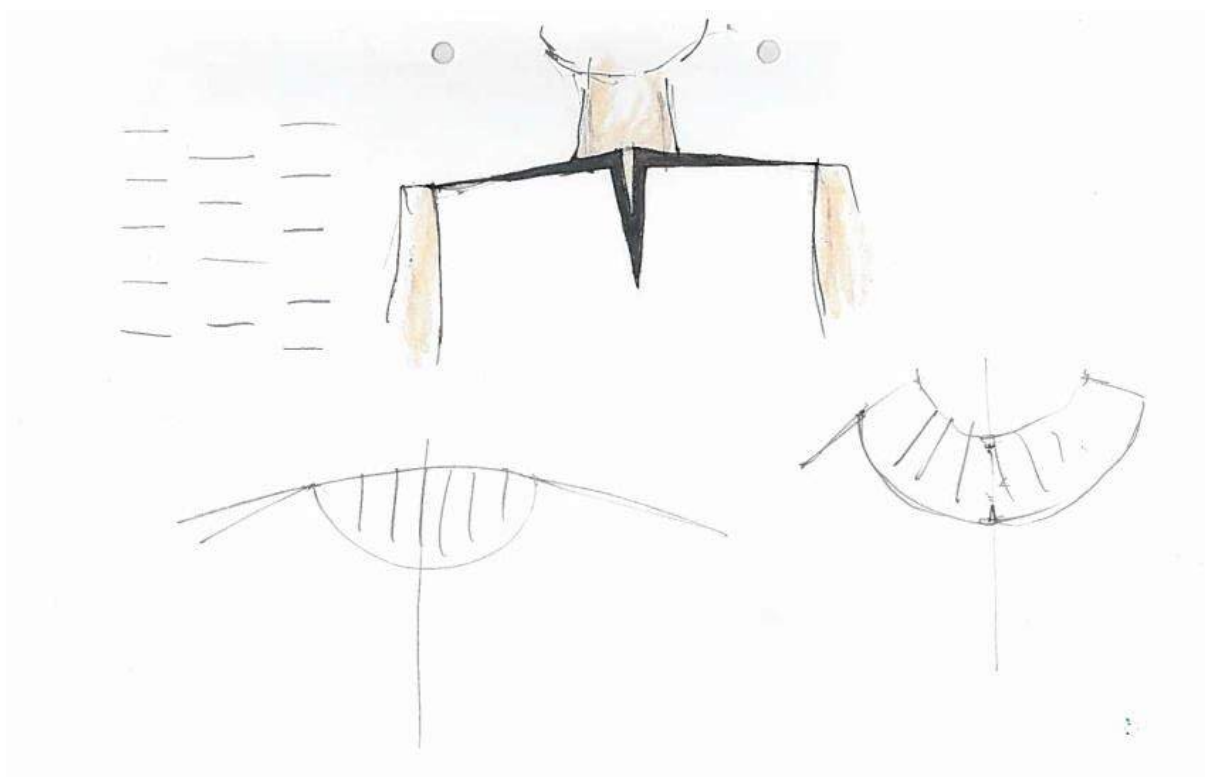
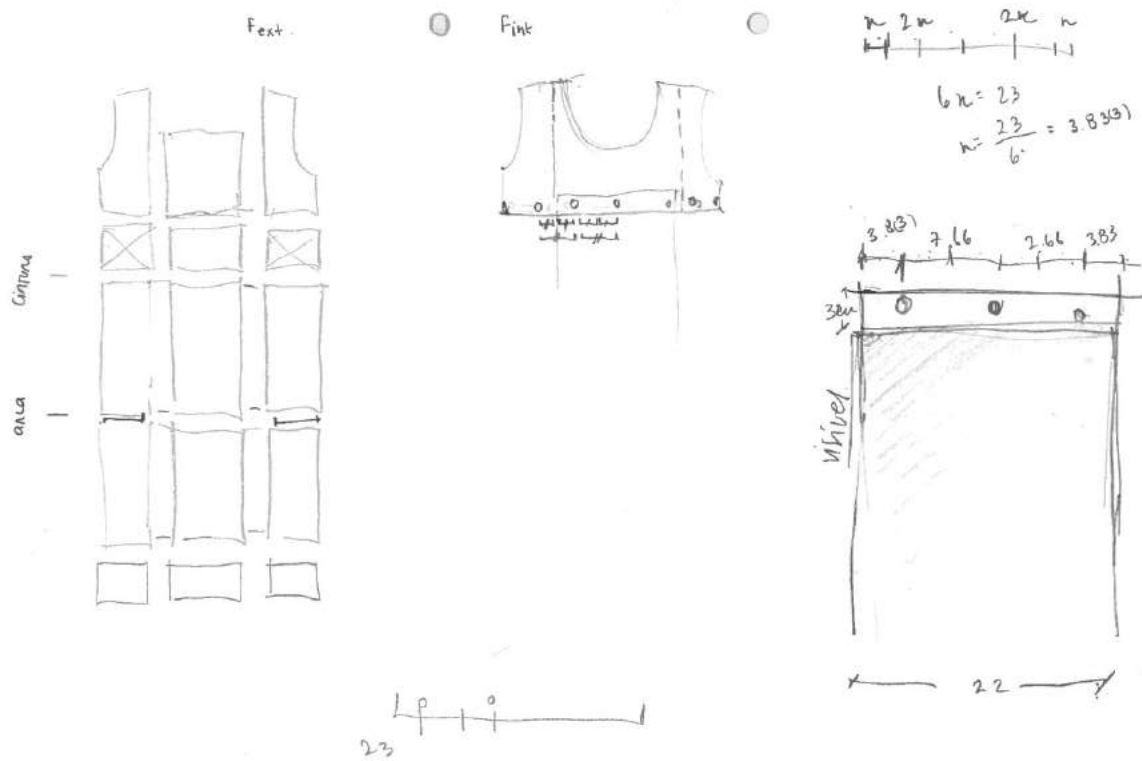


Fig. 60 – Desenhos esquemáticos de pormenores da colecção.

Autora.

A aplicação dos botões para os painéis destacáveis foi um assunto bastante reflectido no desenho da colecção. Com a intenção de manter a superfície das peças mais limpas e simples possível os botões não poderiam ficar visíveis. Assim surge a ideia de criar um componente interior e outro exterior, desta forma os botões aplicados no interior seriam cobertos pelo componente exterior. As cores dos componentes foram definidas logo de início, preto para o interior e branco para o exterior, conferindo um contraste visual nas peças.

A colecção resulta da conjugação entre camadas interiores e exteriores, numa composição de vazios, cortes e sobreposições incorporados numa métrica ortogonal. Cada peça da colecção foi trabalhada individualmente, contudo no seu desenvolvimento foi sempre necessário pensar na colecção como um todo, averiguando quais os componentes que se interligam, para que lado a modelo necessita de se movimentar para desencadear as várias faces para a apresentação.

Os painéis destacáveis inserem-se nas peças como uma camada adicional. A conjugação entre os painéis com os cortes e vazios das peças proporciona uma noção de profundidade e volumetria à peça. Tal como em arquitectura, as peças criam espaços para a inserção de elementos e relacionam cheios e vazios para os elementos se interligarem com a peça. Para a aplicação de cada painel foram definidos três botões. O seu posicionamento foi pensado para ter um igual espaçamento entre eles em todo o perímetro da peça. Desta forma o usuário poderá desalinhar os painéis com a peça, ou mesmo fazer sobreposições entre estes (figura 60).

Relativamente às silhuetas estas são desprendidas do corpo, uma silhueta recta resulta da definição do maior perímetro do corpo, que é repetido em todas as secções das linhas horizontais.



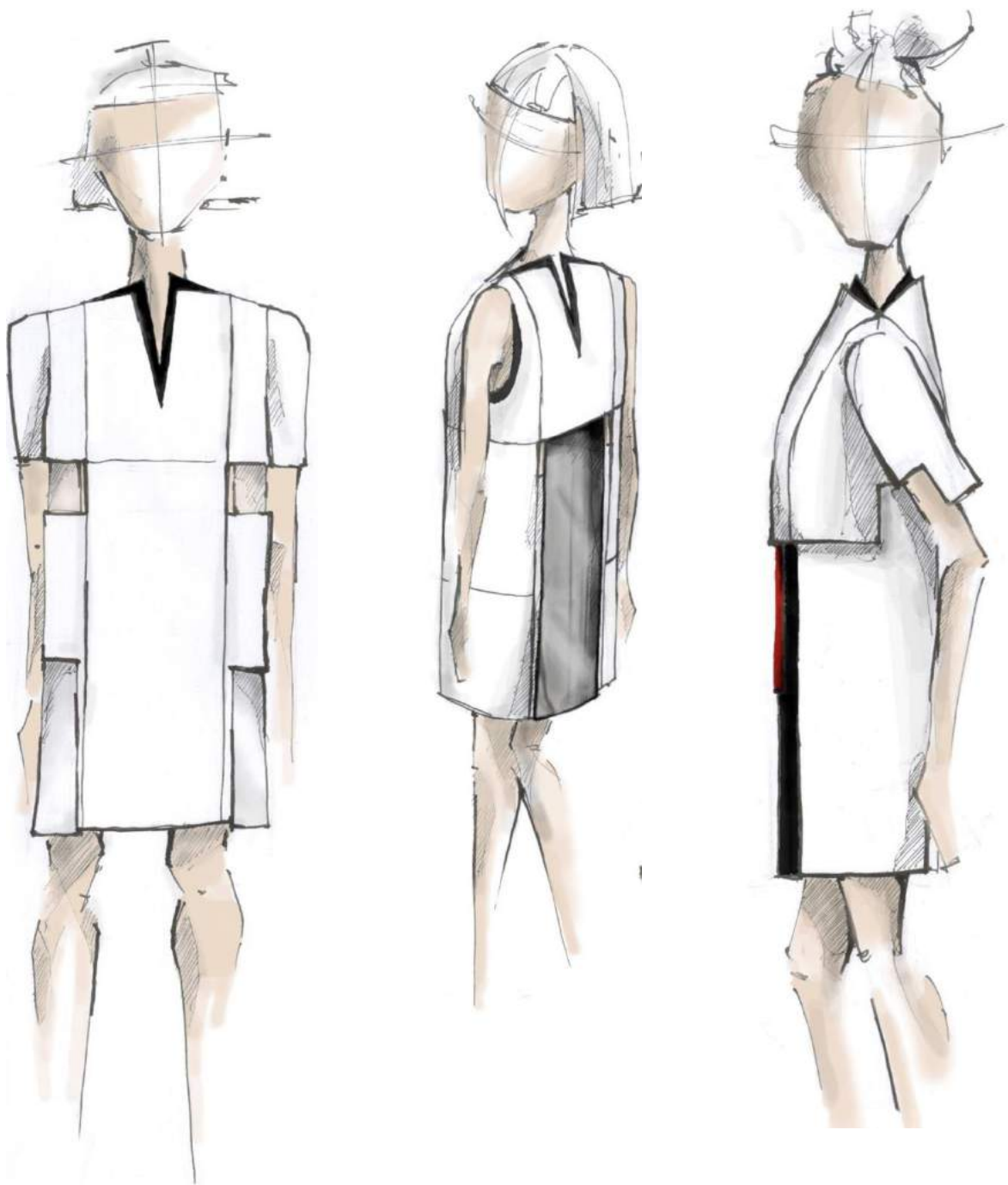
Fig. 61 – Fotografias dos protótipos desenvolvidos.

Autora.

Todos os torsos dos vestidos são constituídos por componentes interiores e exteriores e o decote constitui um elemento que se repete em todas as peças. Sendo o componente interior preto e o exterior branco, pretende-se que no desenho do decote sejam demonstradas ambas as camadas. Por outro lado, dado que as peças são cortadas a laser seria uma mais valia tirar partido da técnica utilizada. O desenho do decote foi alterado ao longo do desenvolvimento da colecção. Nos primeiros esboços da colecção foi desenhado um decote redondo sobreposto por um recto. A partir da confecção de um protótipo e visualização da peça no corpo tornou-se possível a reflexão sobre o desenho do decote. O resultado não foi positivo, o decote não estava de acordo com o desenho da peça. Após algumas experiências, o decote foi solucionado com um desenho mais fechado, subido e com um corte central em bico.

Após a definição de todos os elementos essenciais definidos e a realização de protótipos (figura 61), os componentes foram cortados a laser, as peças costuradas, os painéis termo colados e os botões aplicados.

3.7 – Desenho da colecção



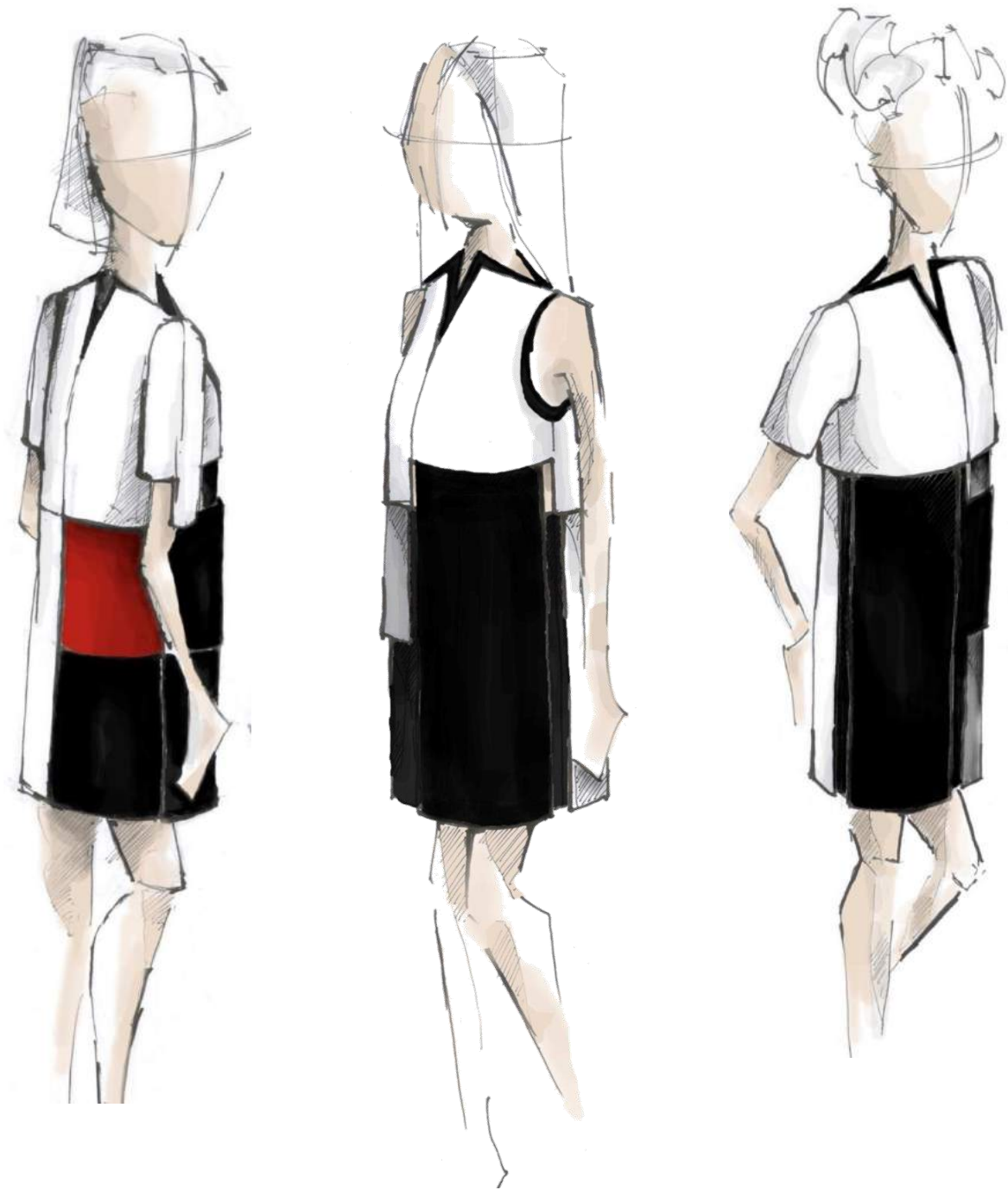


Fig. 62 – Desenho da coleção.

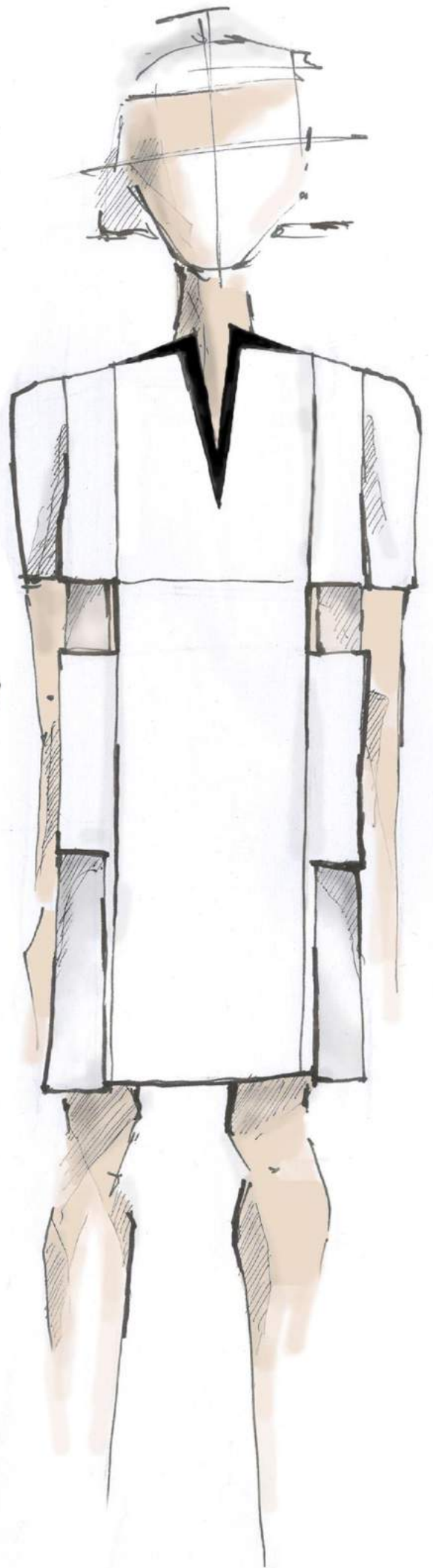
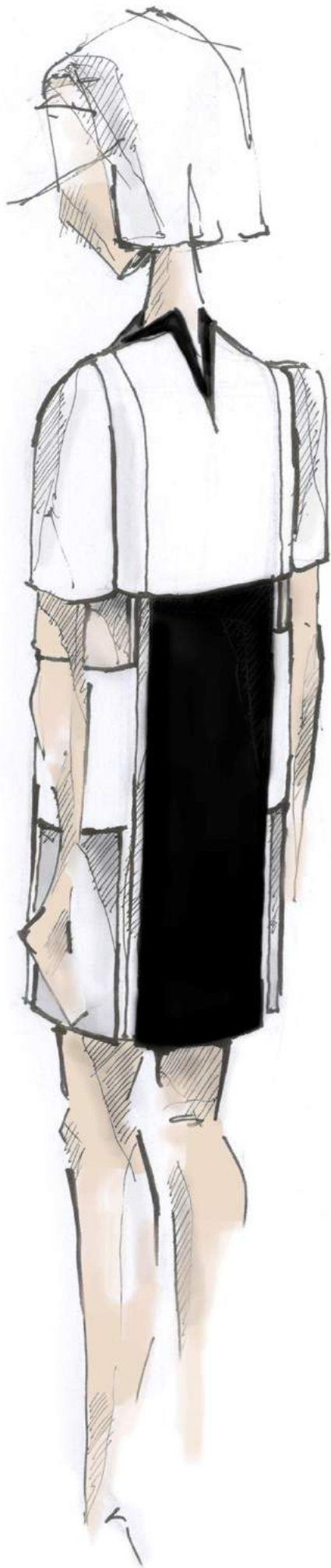
Autora.

3.8.1 - Peça 1: fotografias, croquis, desenho técnico e planificação de moldes



Fig. 63 – Fotografias da peça 1.

Autora.



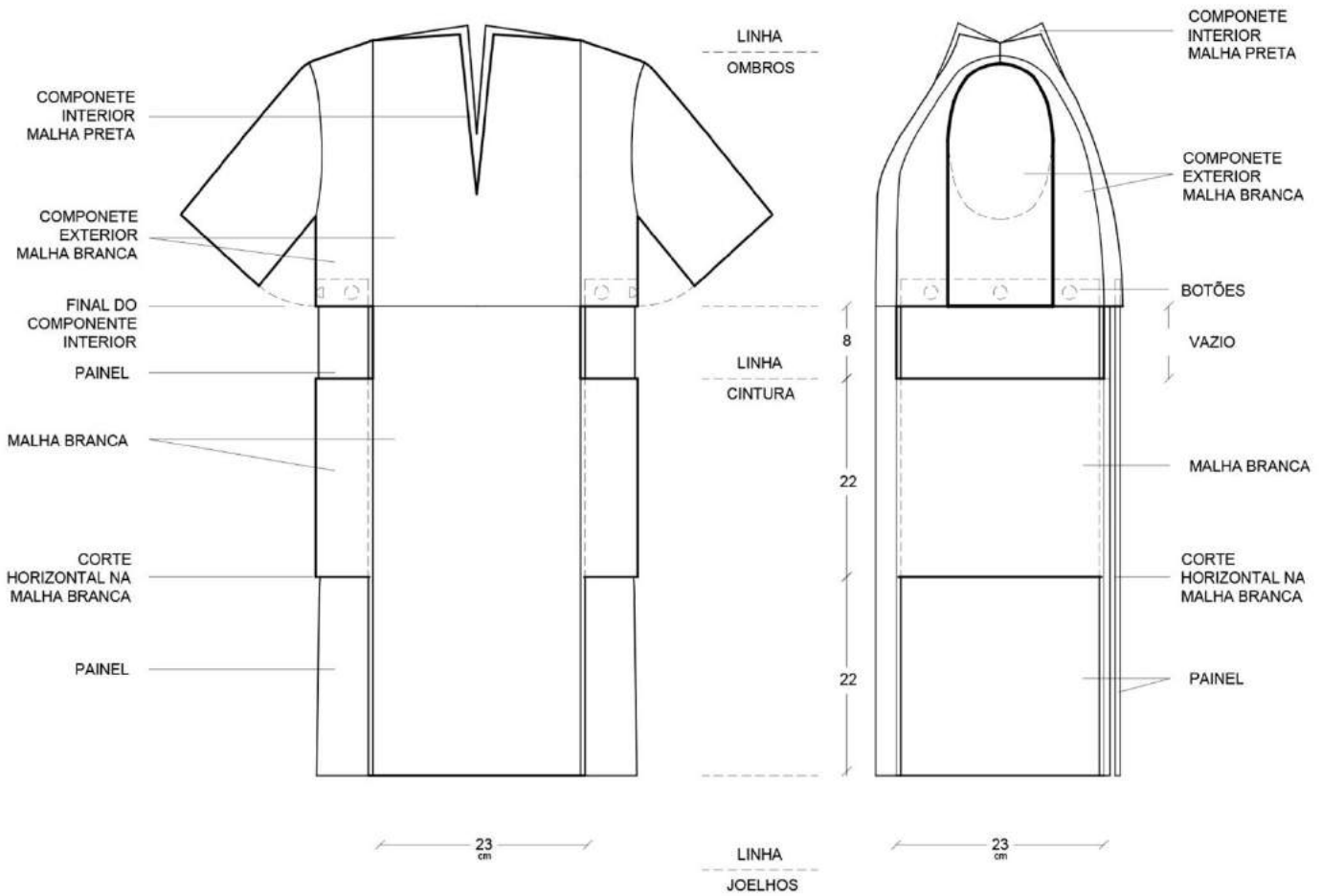
1 - DESENHO TÉCNICO

COM REPRESENTAÇÃO DOS PAINEIS

ESCALA 1:8

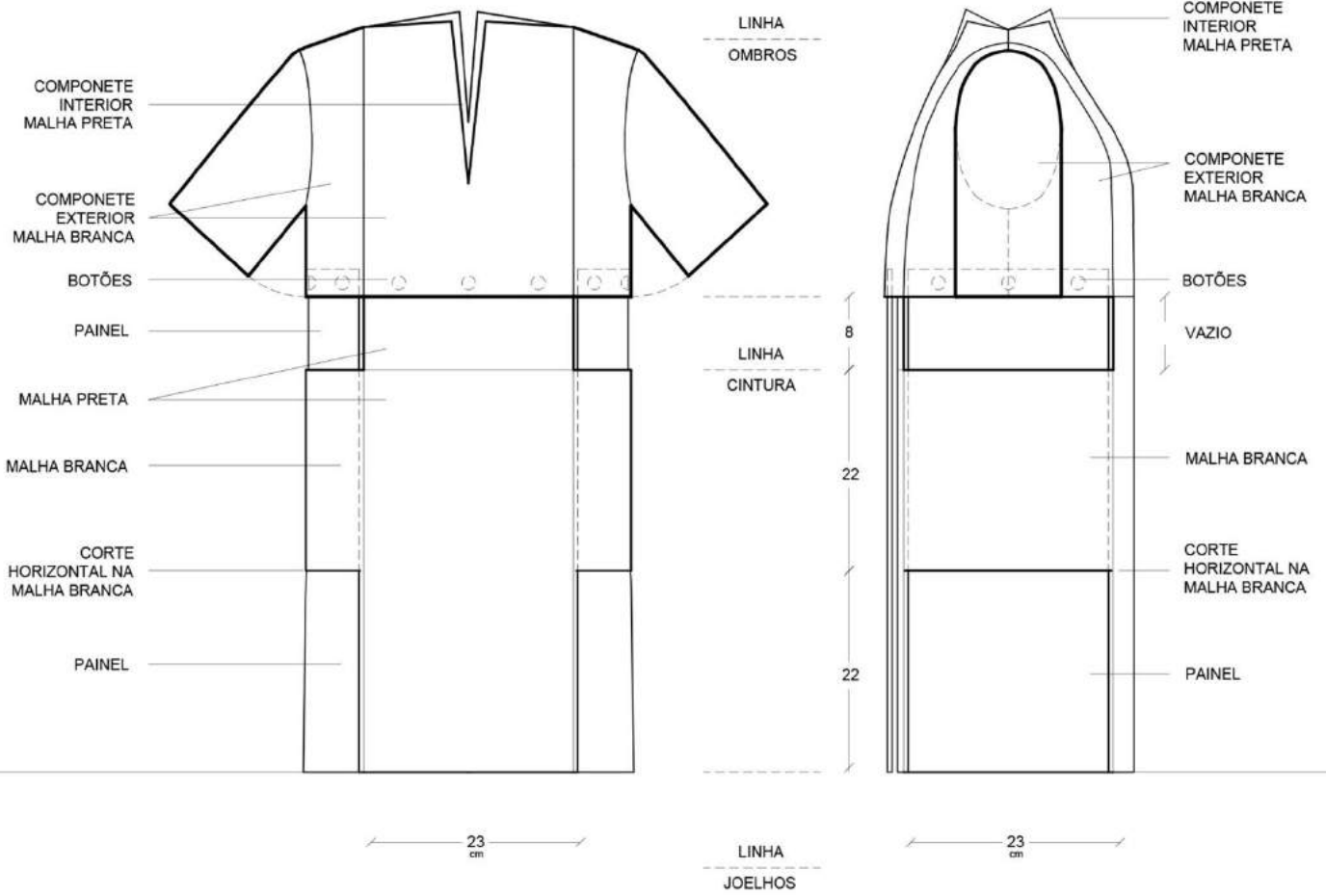
FRENTE

LATERAL ESQUERDA



COSTAS

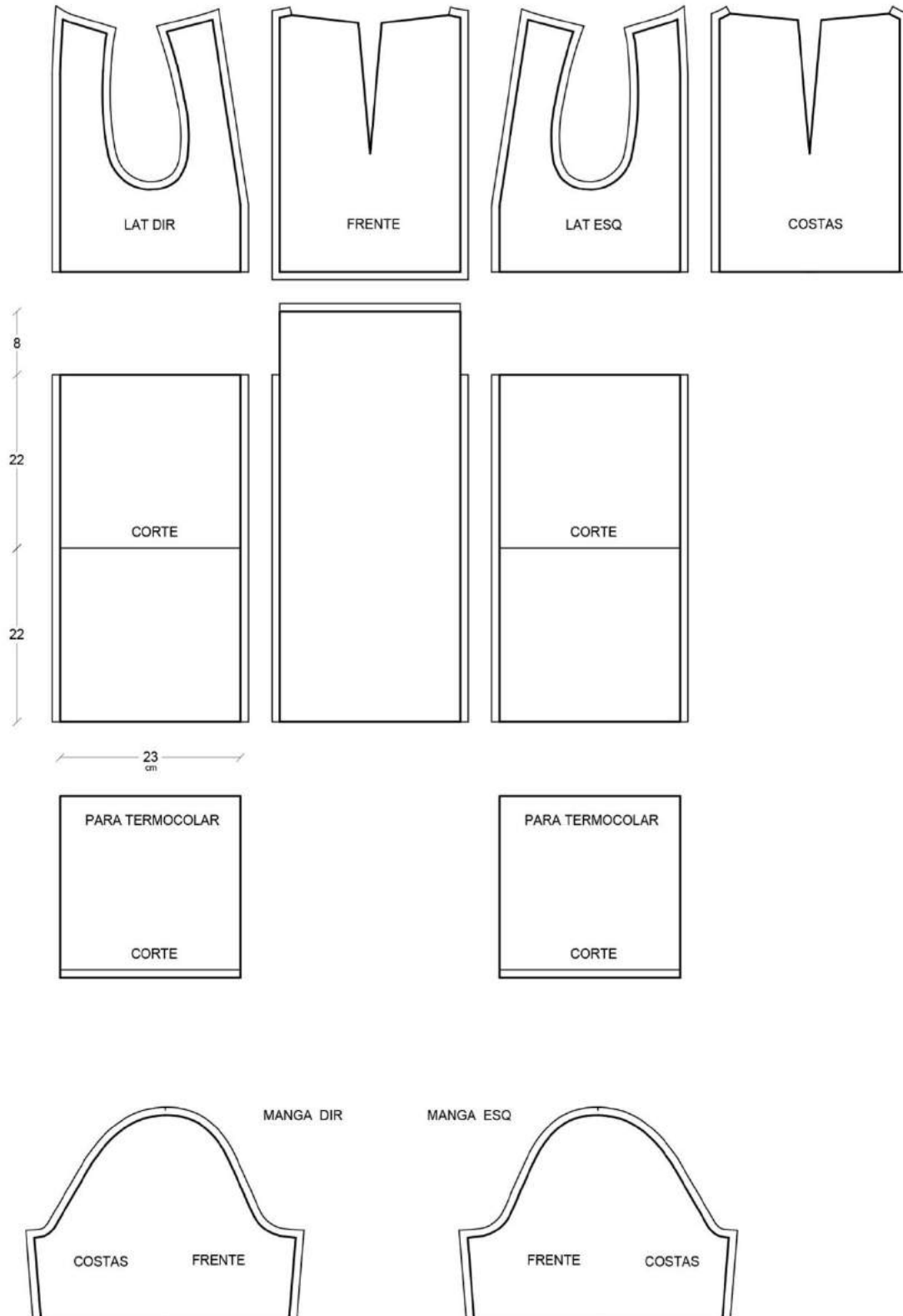
LATERAL DIREITA



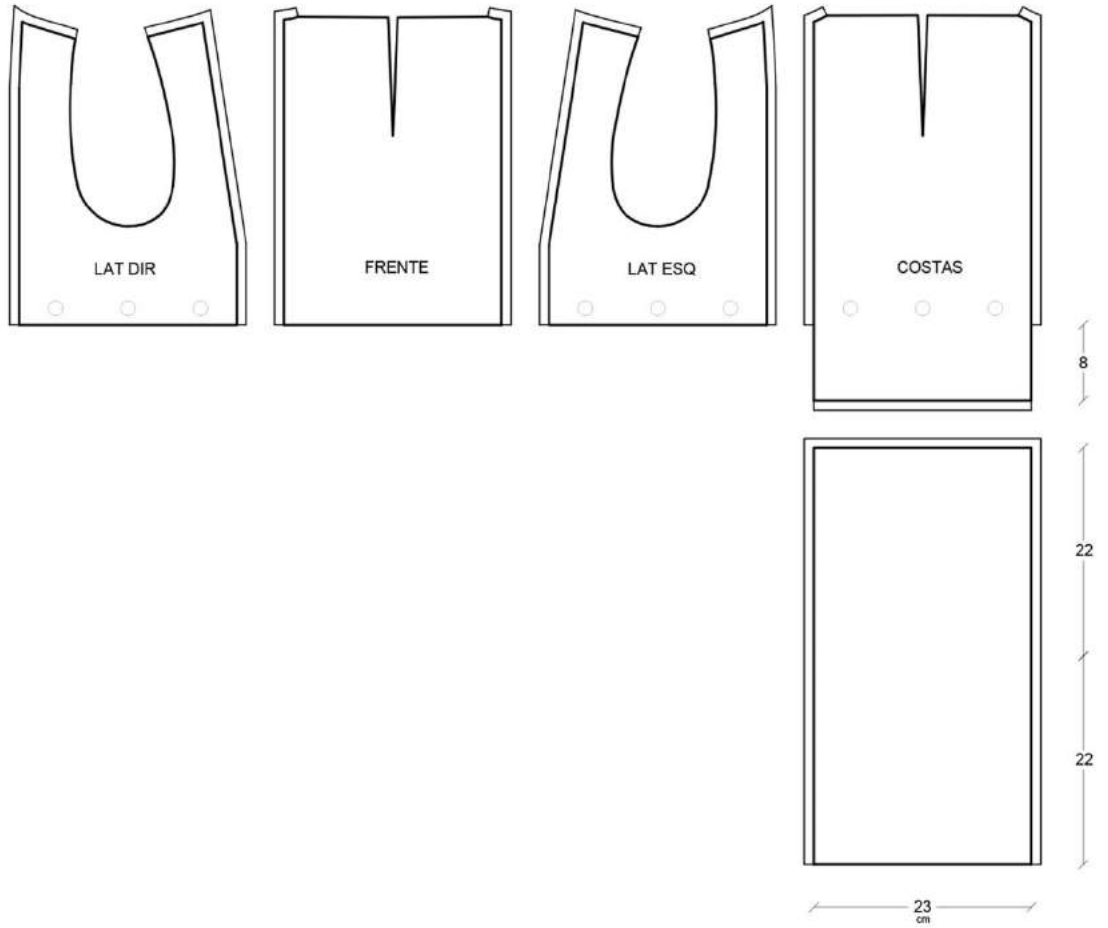
1 - PLANIFICAÇÃO DE MOLDES

ESCALA 1:8

COMPONENTES BRANCOS



COMPONENTES PRETOS



PAINÉIS:
2 LONGOS TRANSPARENTES
1 LONGO PRETO/PRETO

9 BOTÕES

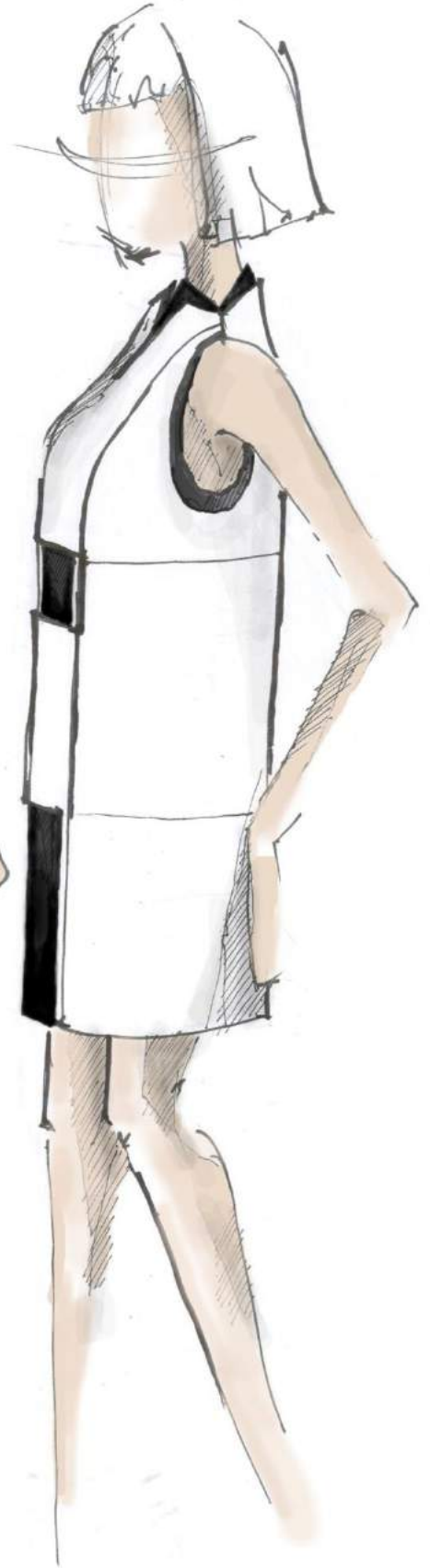
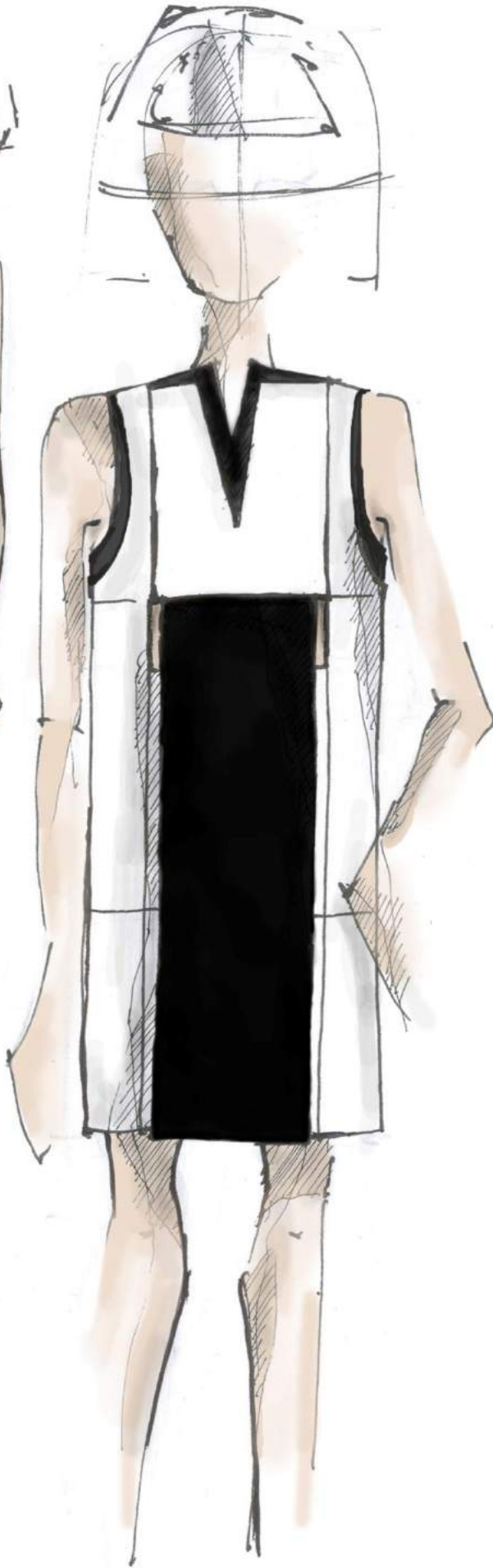
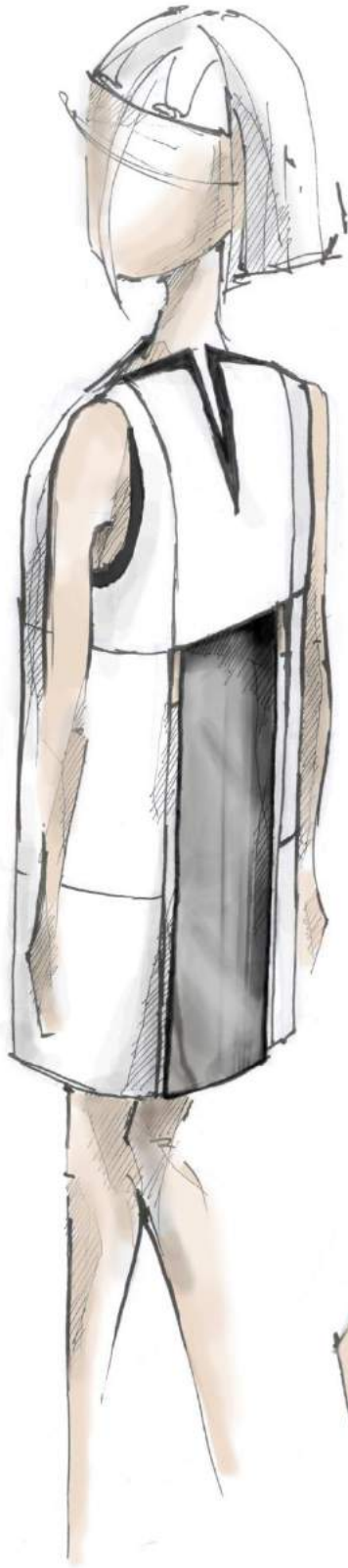


3.8.2 - Peça 2: fotografias, croquis, desenho técnico e planificação de moldes



Fig. 64 – Fotografias da peça 2.

Autora.

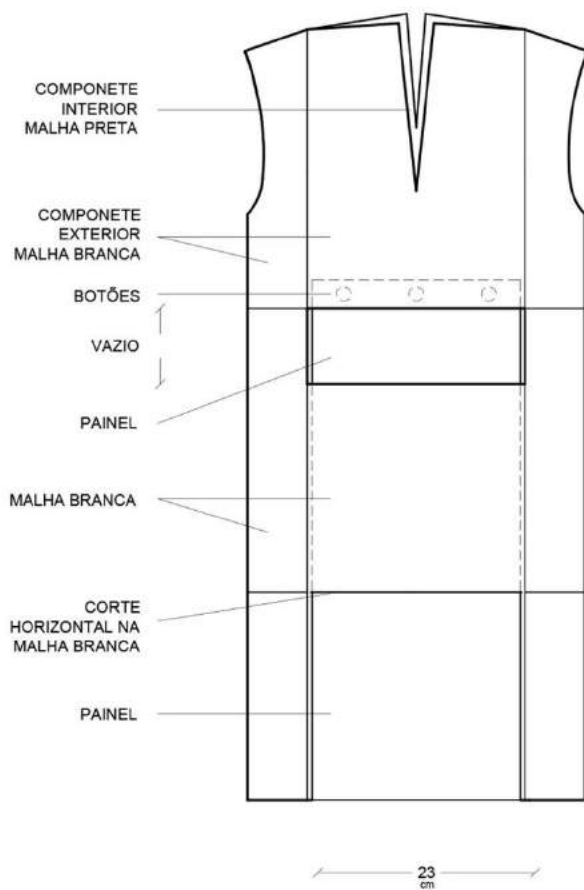


2 - DESENHO TÉCNICO

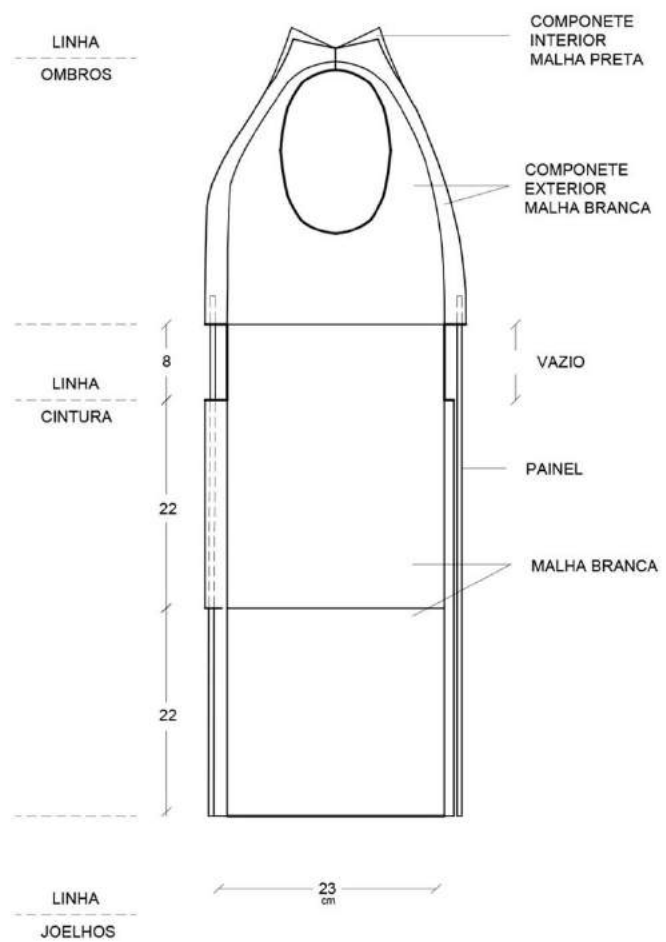
COM REPRESENTAÇÃO DOS PAINEIS

ESCALA 1:8

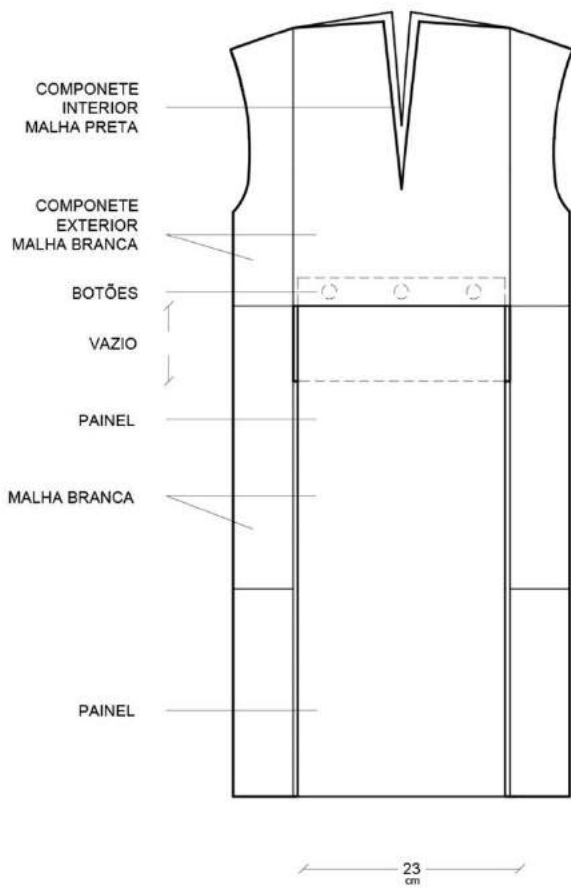
FRENTE



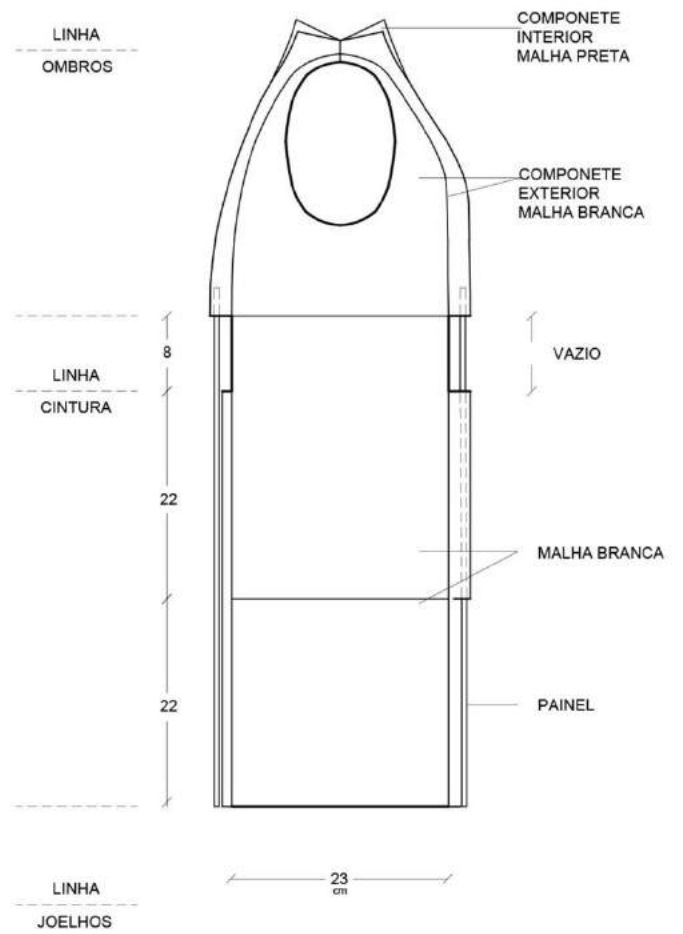
LATERAL ESQUERDA



COSTAS



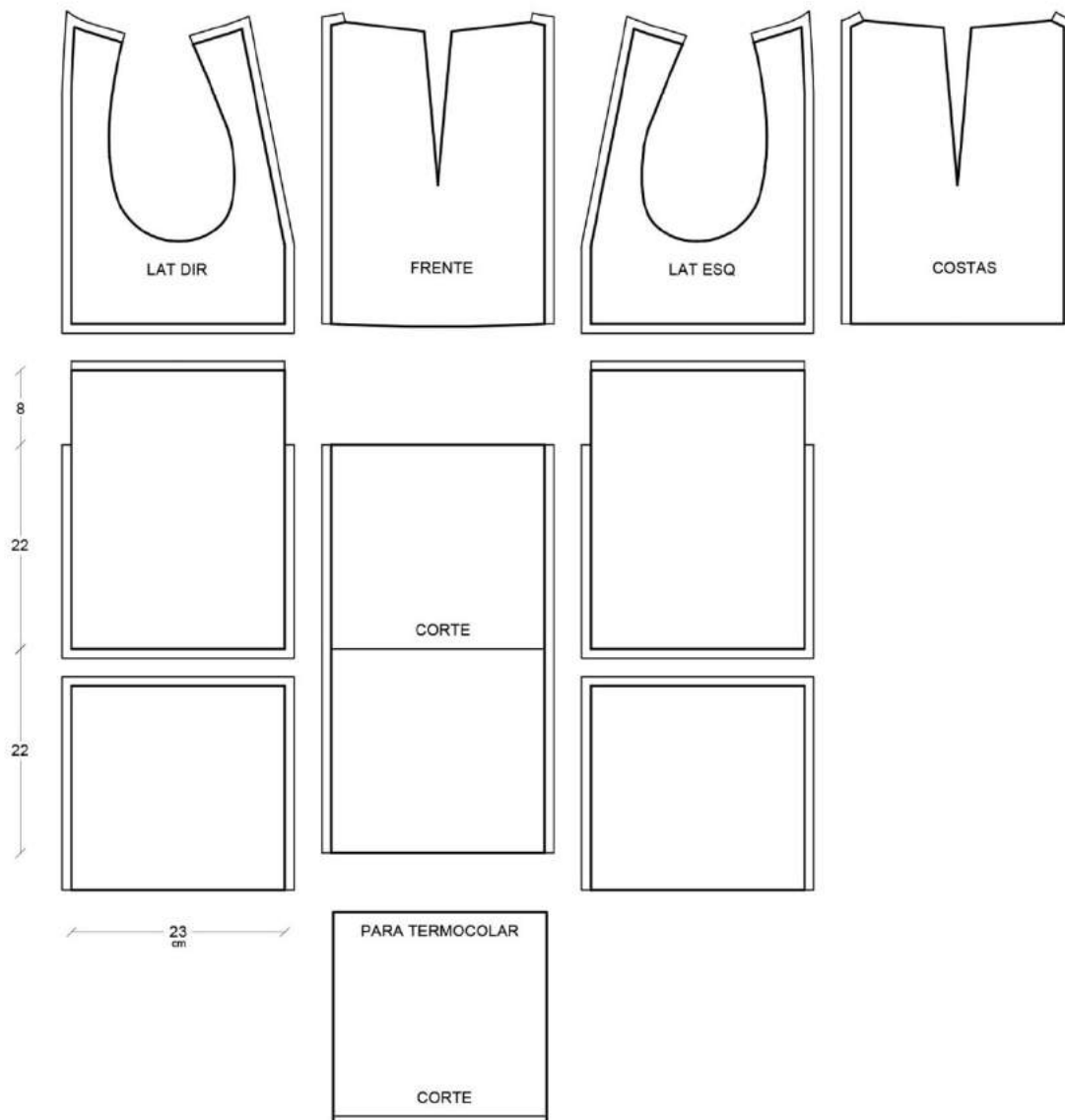
LATERAL DIREITA



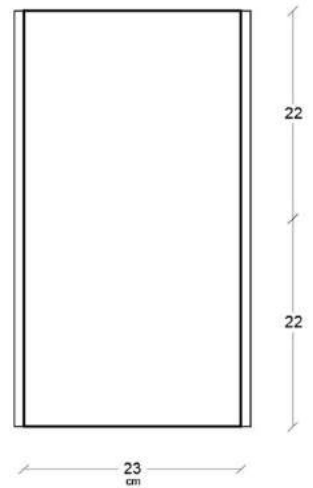
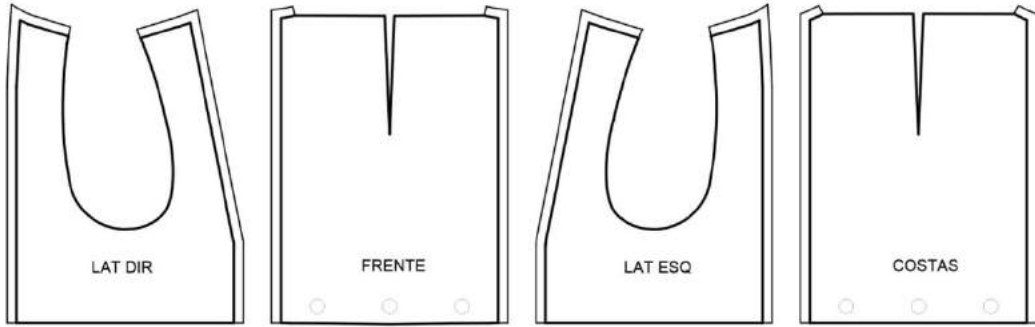
2 - PLANIFICAÇÃO DE MOLDES

ESCALA 1:8

COMPONENTES BRANCOS



COMPONENTES PRETOS



PAINÉIS TERMOCOLADOS:
1 LONGO PRATEADO/PRETO
1 LONGO PRETO/PRETO

6 BOTÕES

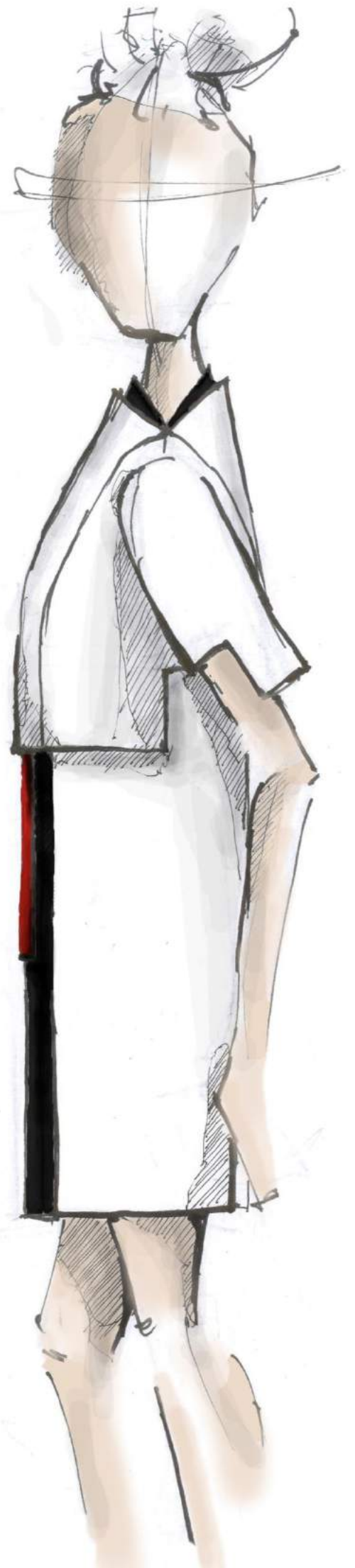
FIO DIREITO

3.8.3 - Peça 3: fotografias, croquis, desenho técnico e planificação de moldes



Fig. 65 – Fotografias da peça 3.

Autora.

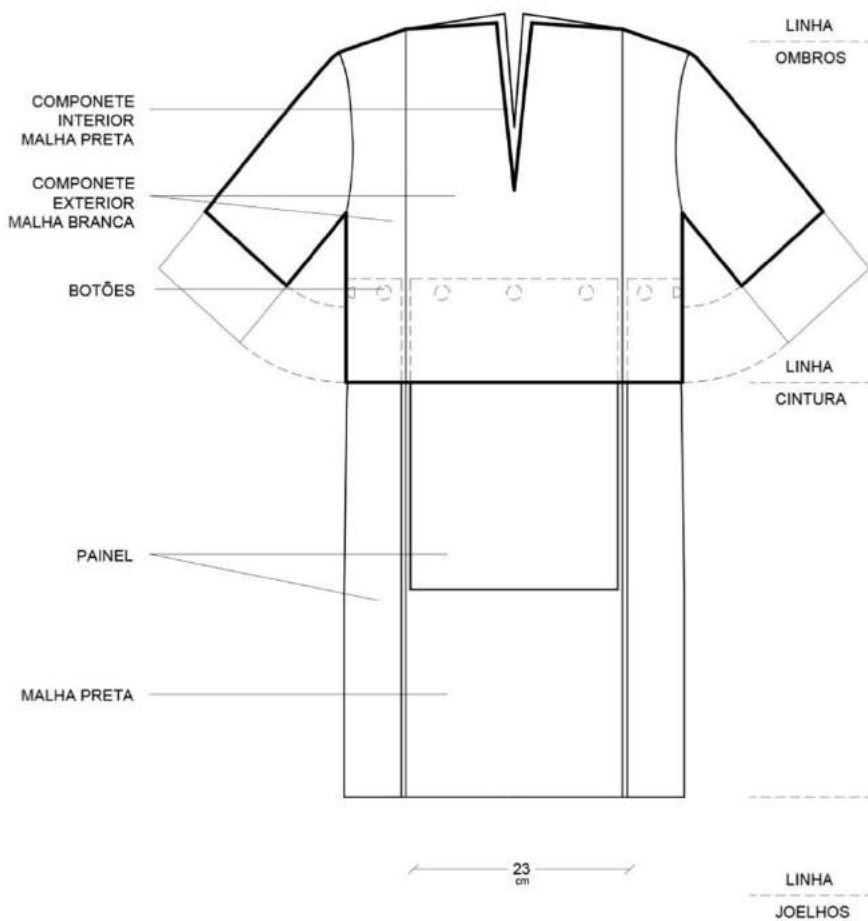


COORDENADO 3 - DESENHO TÉCNICO

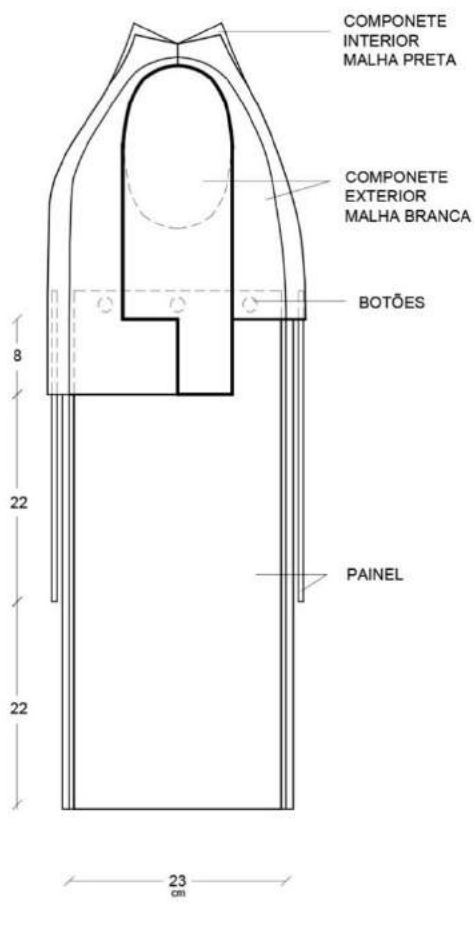
COM REPRESENTAÇÃO DOS PAINEIS

ESCALA 1:8

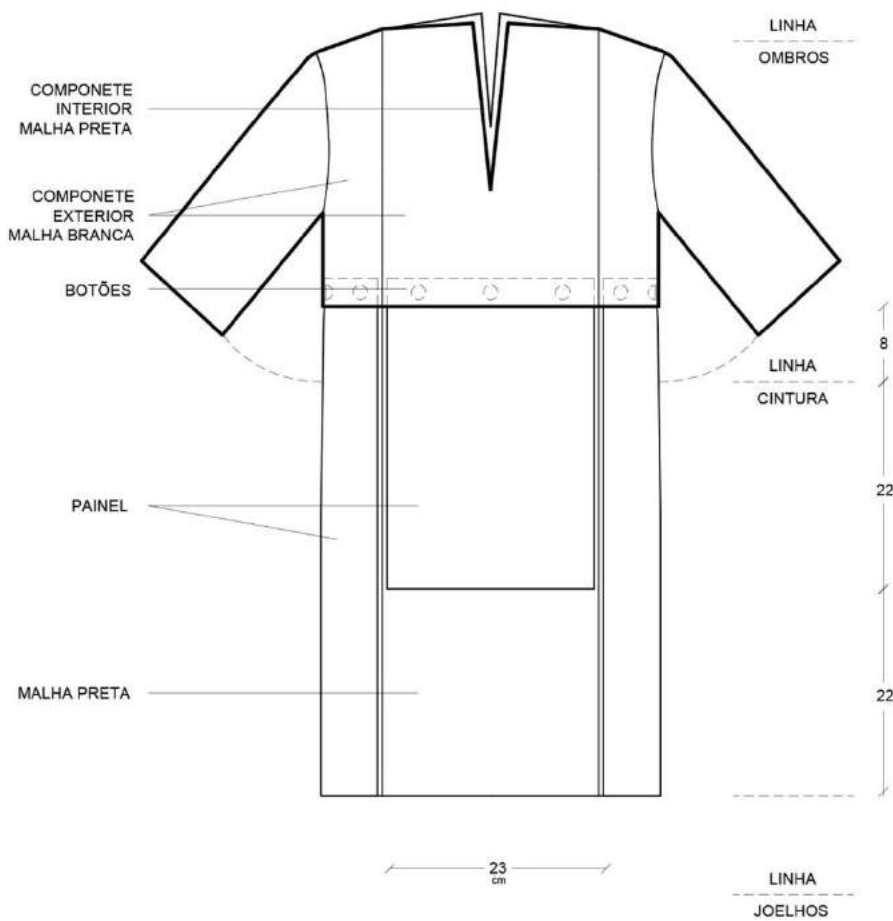
FRENTE



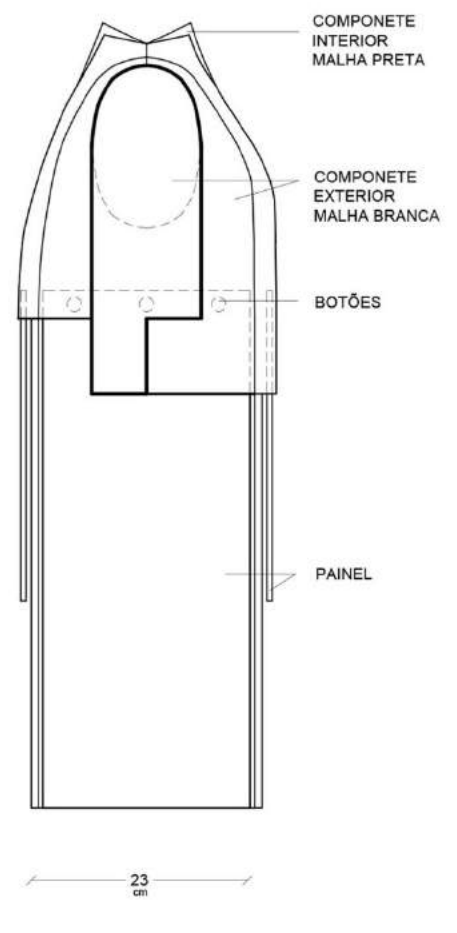
LATERAL ESQUERDA



COSTAS



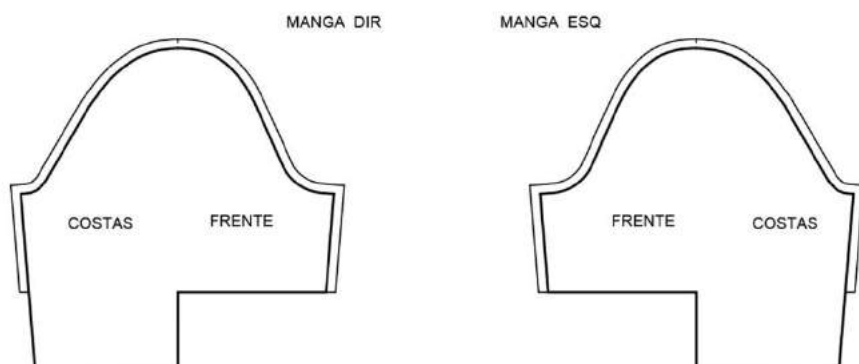
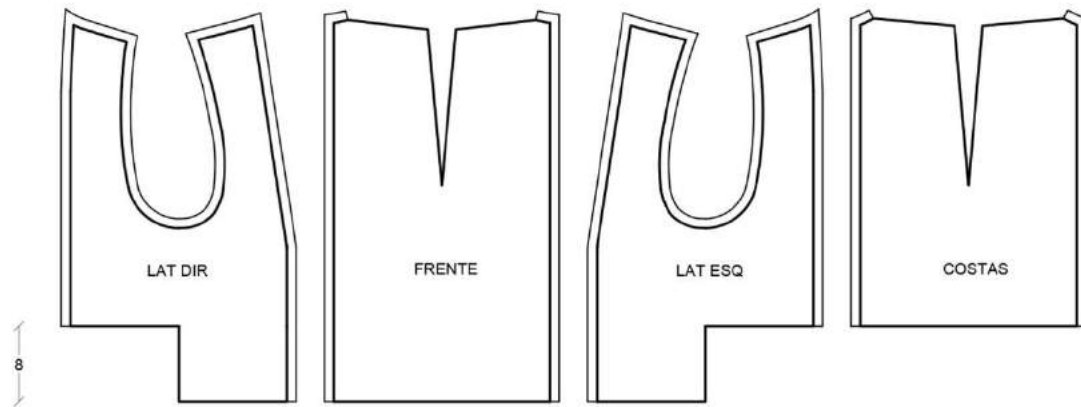
LATERAL DIREITA



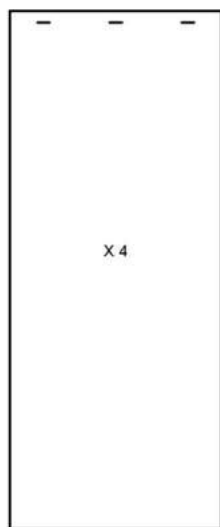
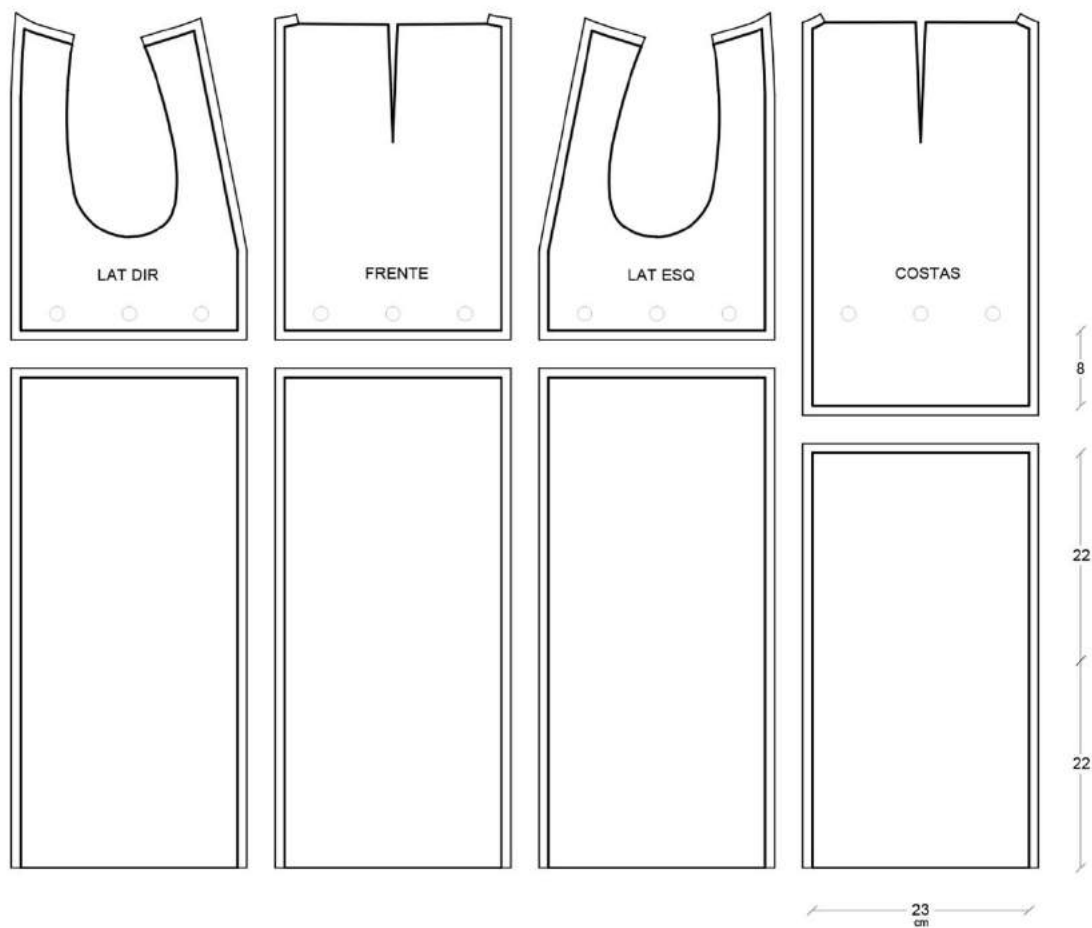
COORDENADO 3 - PLANIFICAÇÃO DE MOLDES

ESCALA 1:8

COMPONENTES BRANCOS

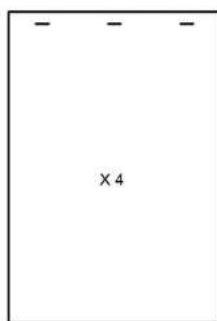


COMPONENTES PRETOS



PAINÉIS TERMOCOLADOS:
1 CURTO ENCARNADO/PRETO
2 LONGOS BRANCO/ENCARNADO
1 CURTO PRETO/PRETO

12 BOTÕES



FIO DIREITO ↑

3.8.4 - Peça 4: fotografias, croquis, desenho técnico e planificação de moldes



Fig. 66 – Fotografias da peça 4.

Autora.



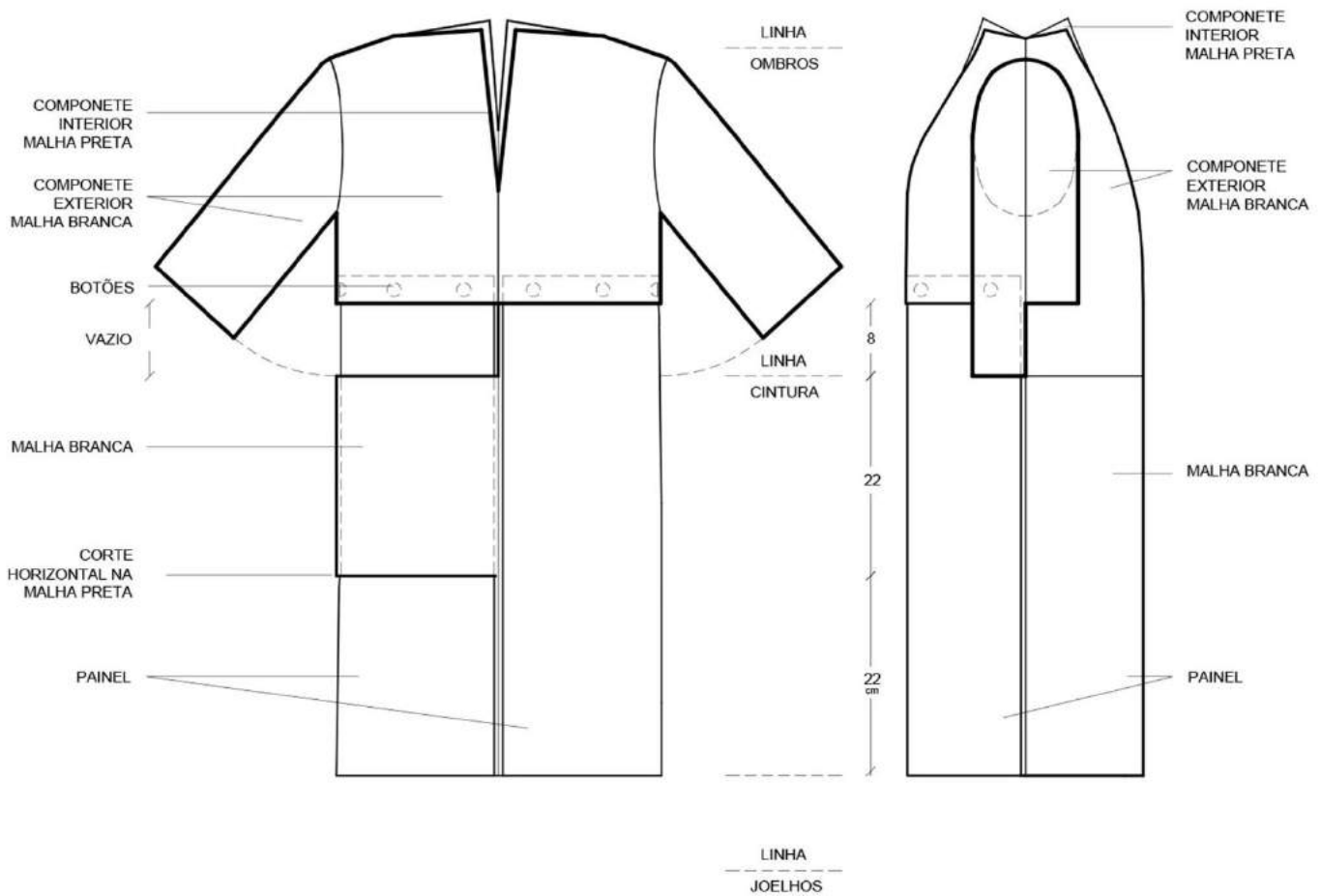
4 - DESENHO TÉCNICO

COM REPRESENTAÇÃO DOS PAINES

ESCALA 1:8

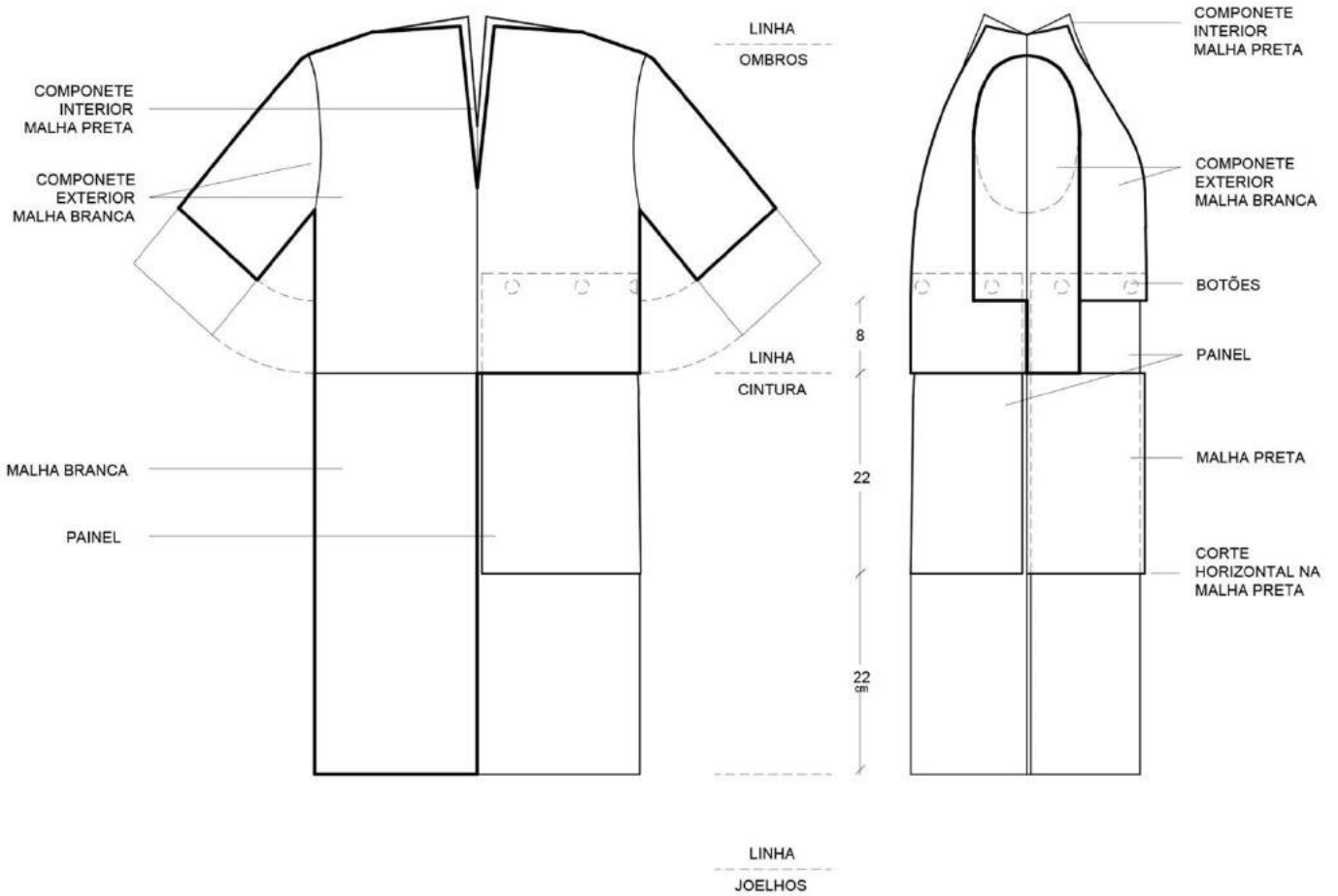
FRENTE

LATERAL ESQUERDA



COSTAS

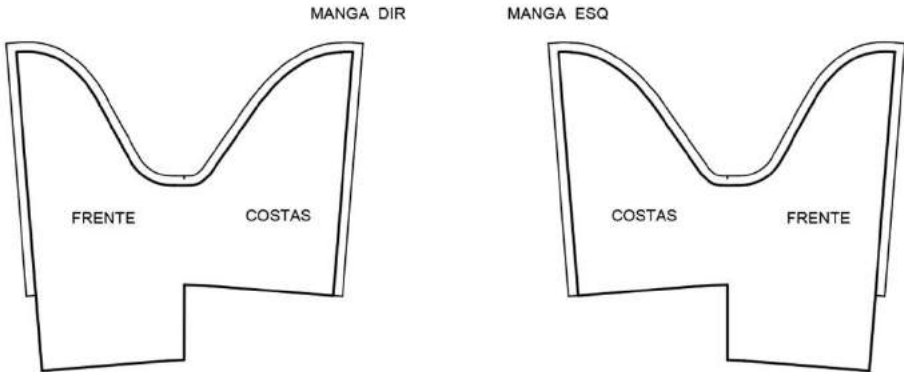
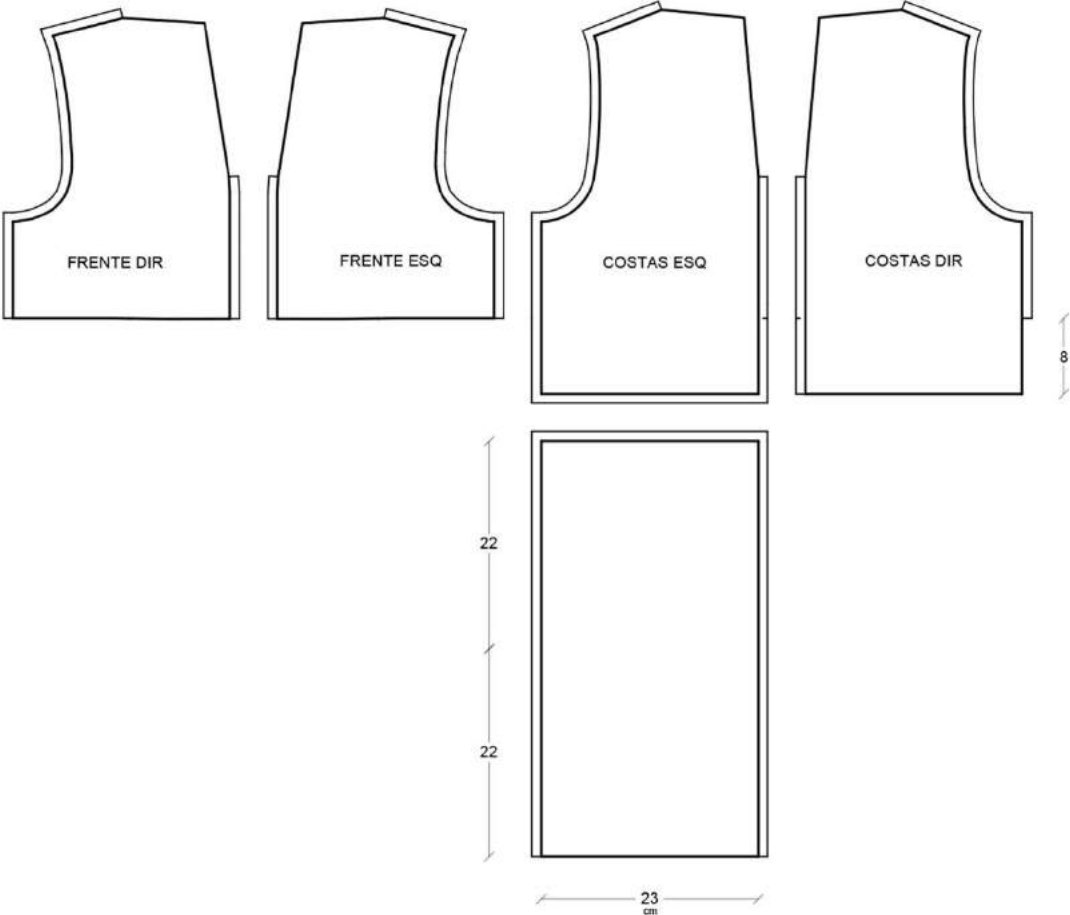
LATERAL DIREITA



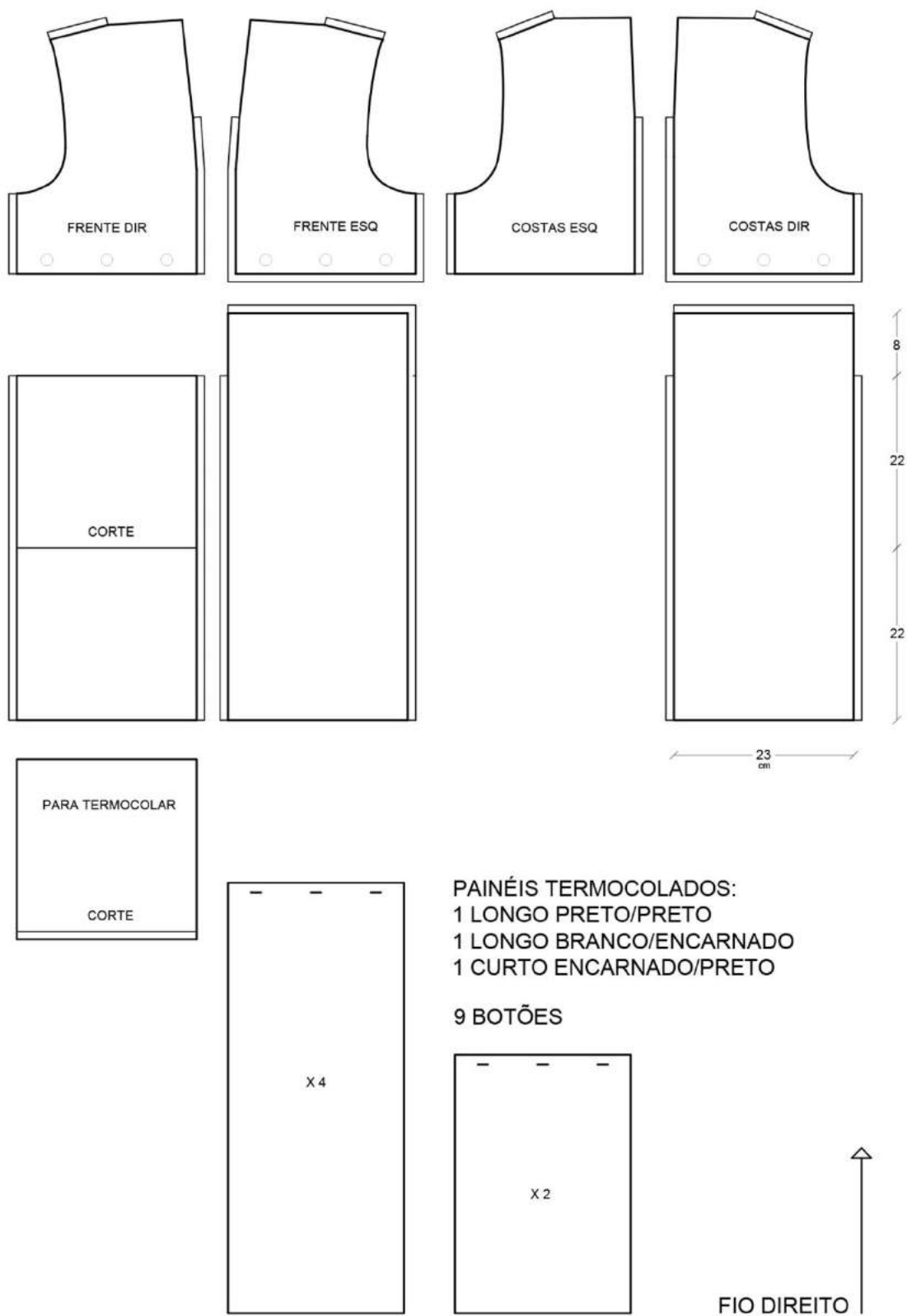
4 - PLANIFICAÇÃO DE MOLDES

ESCALA 1:8

COMPONENTES BRANCOS



COMPONENTES PRETOS

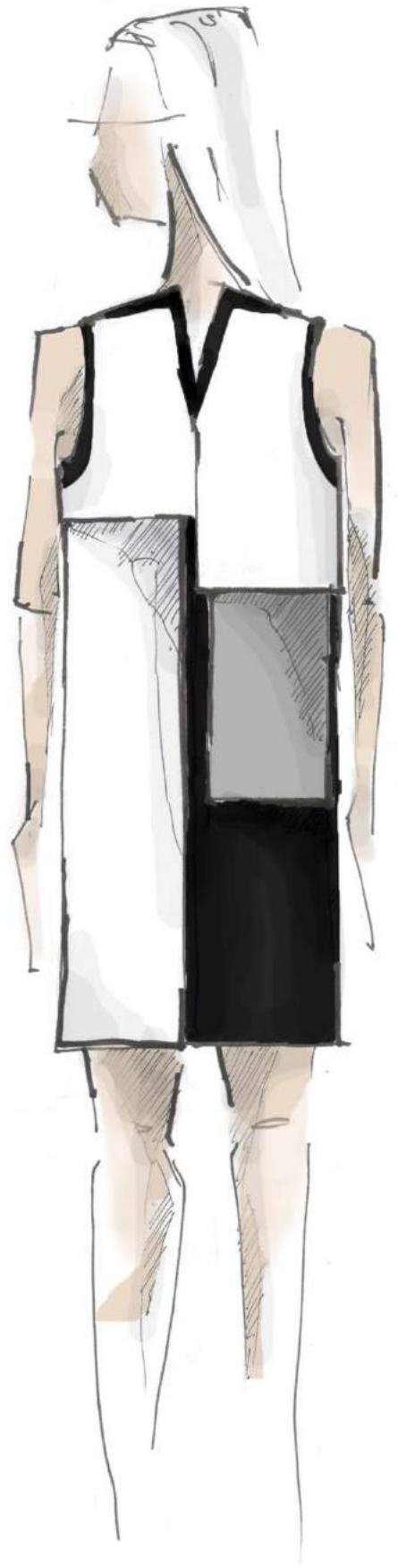


3.8.5 - Peça 5: fotografias, croquis, desenho técnico e planificação de moldes



Fig. 67 – Fotografias da peça 5.

Autora.



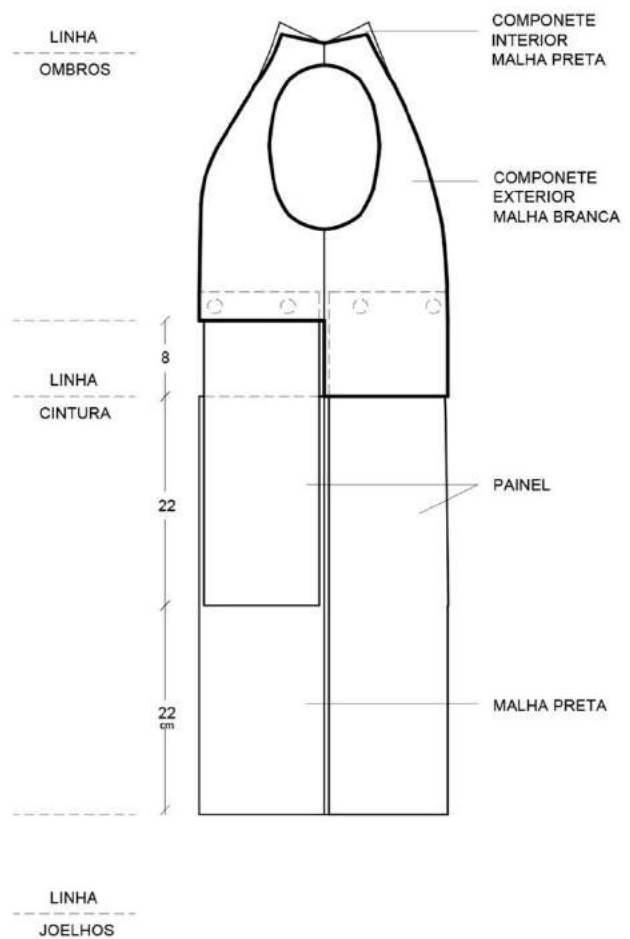
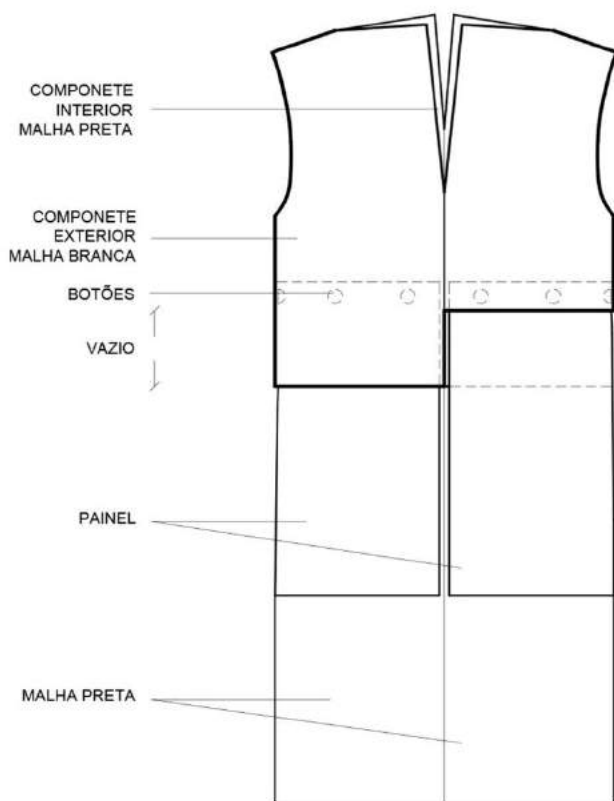
5 - DESENHO TÉCNICO

COM REPRESENTAÇÃO DOS PAINEIS

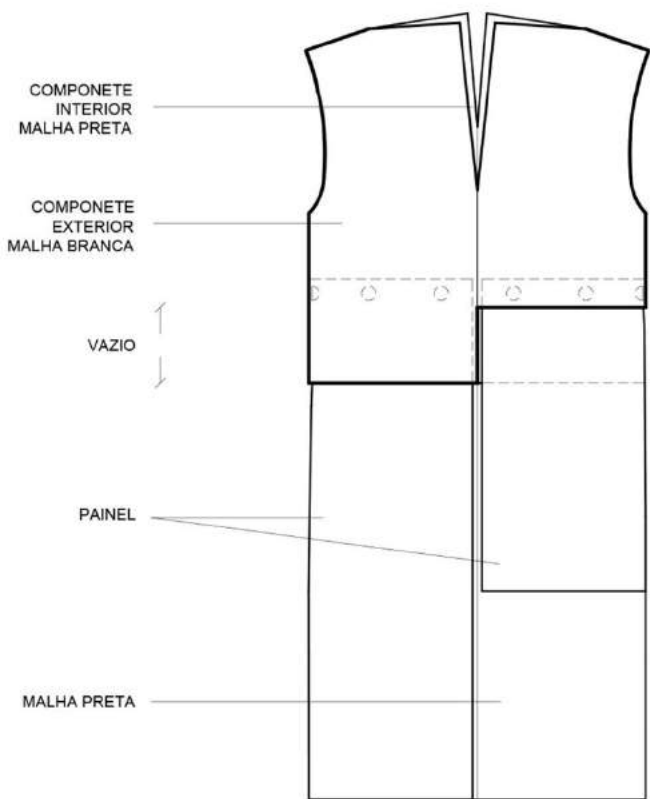
ESCALA 1:8

FRENTE

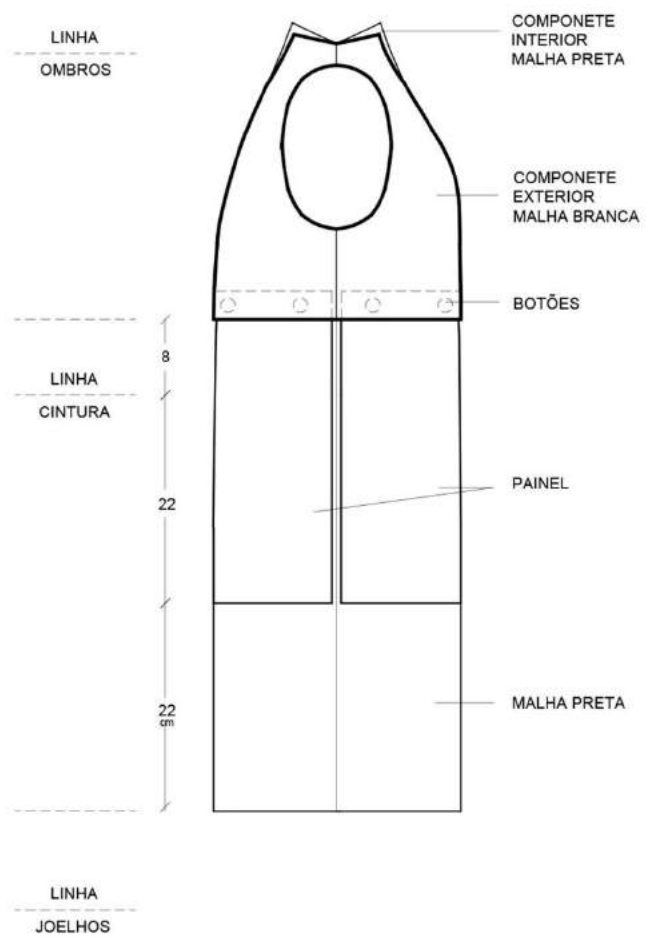
LATERAL ESQUERDA



COSTAS



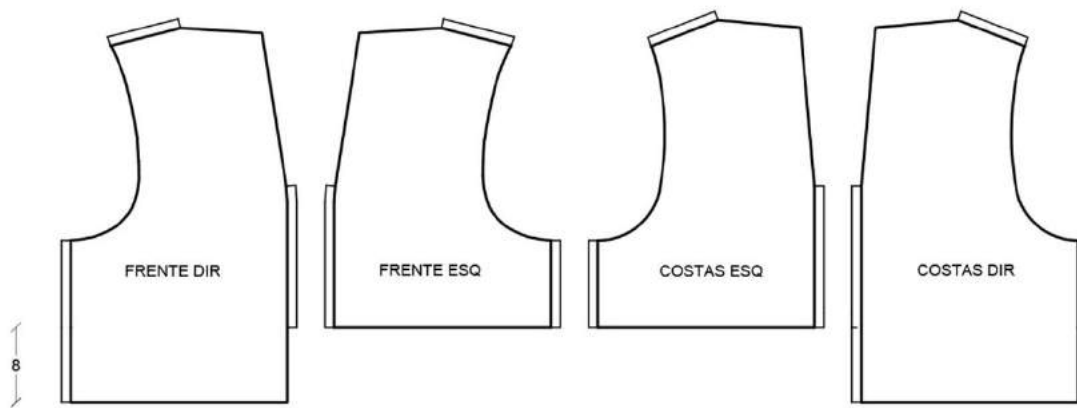
LATERAL DIREITA



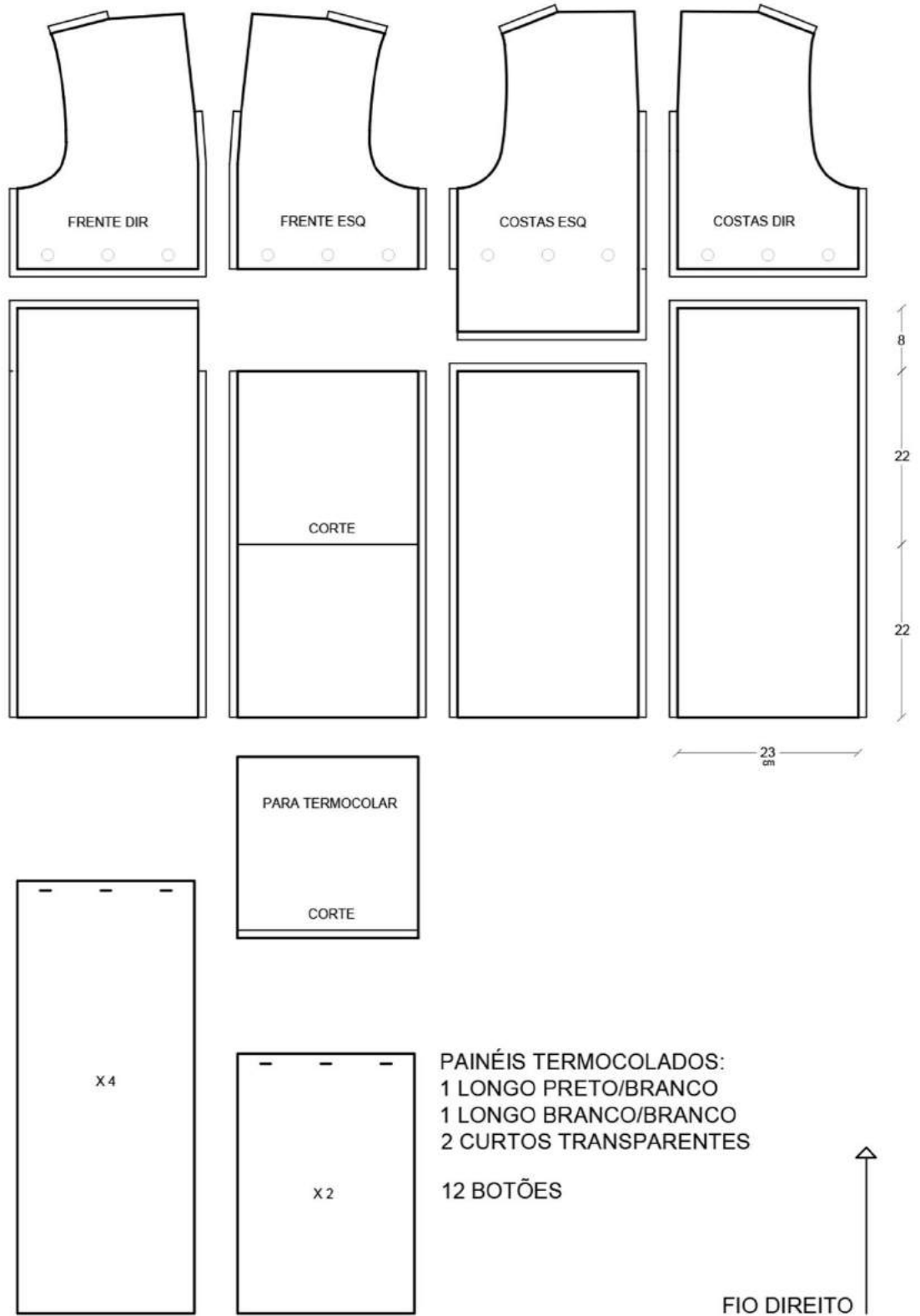
5 - PLANIFICAÇÃO DE MOLDES

ESCALA 1:8

COMPONENTES BRANCOS



COMPONENTES PRETOS

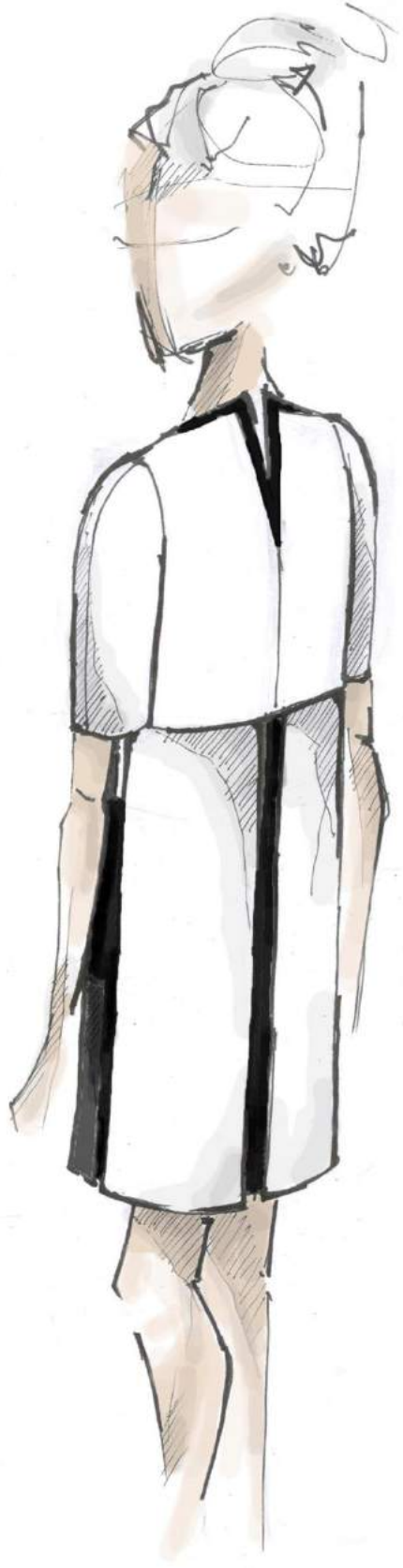
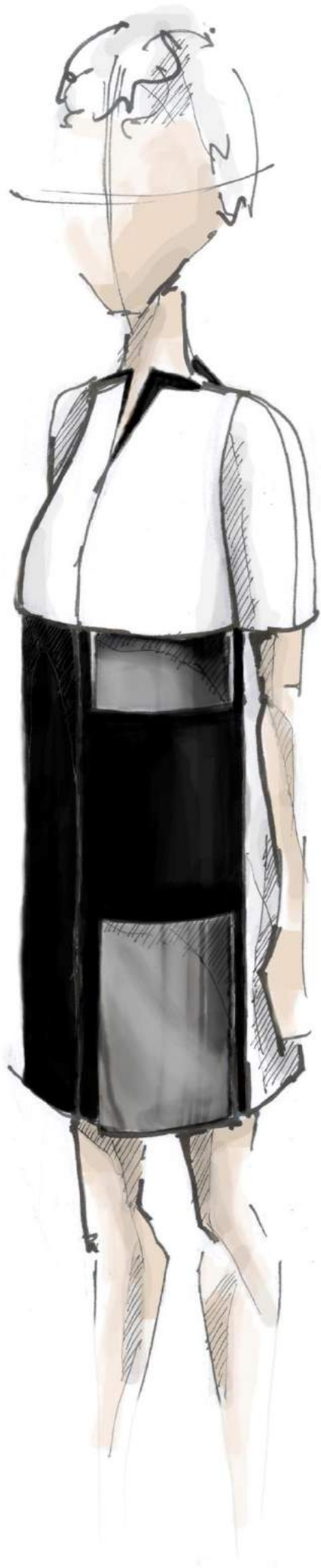


3.8.6 - Peça 6: fotografias, croquis, desenho técnico e planificação de moldes



Fig. 68 – Fotografias da peça 6.

Autora.



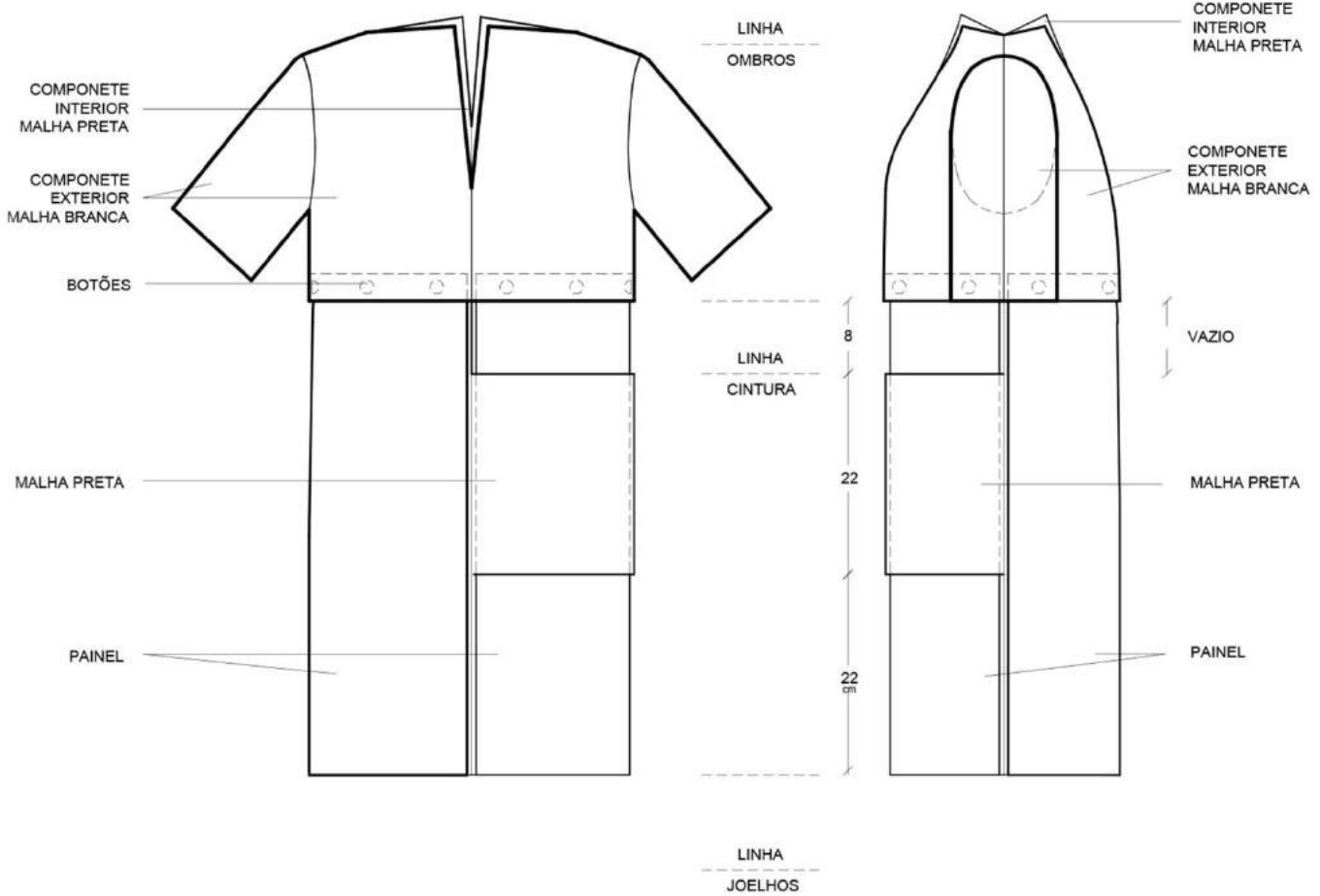
6 - DESENHO TÉCNICO

COM REPRESENTAÇÃO DOS PAINÉIS

ESCALA 1:8

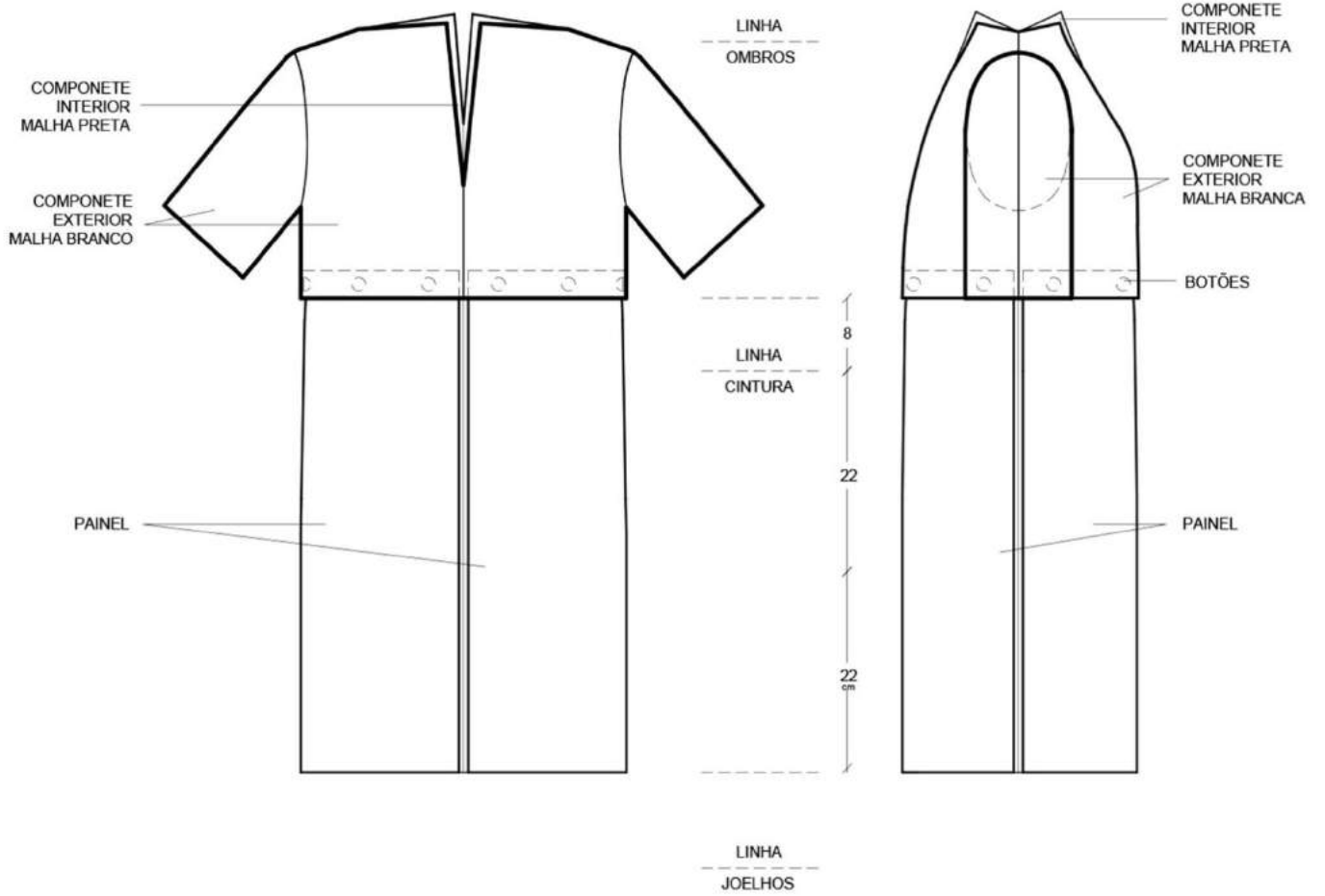
FRENTE

LATERAL ESQUERDA



COSTAS

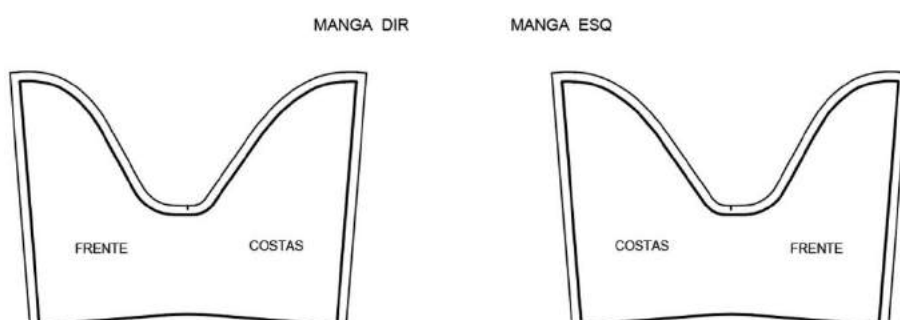
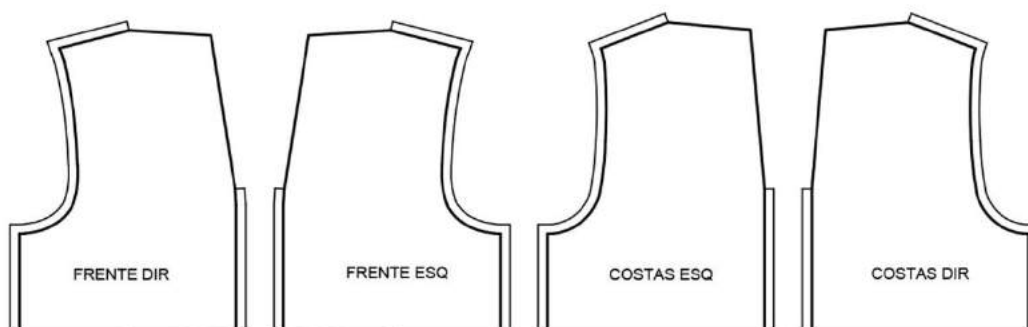
LATERAL DIREITA



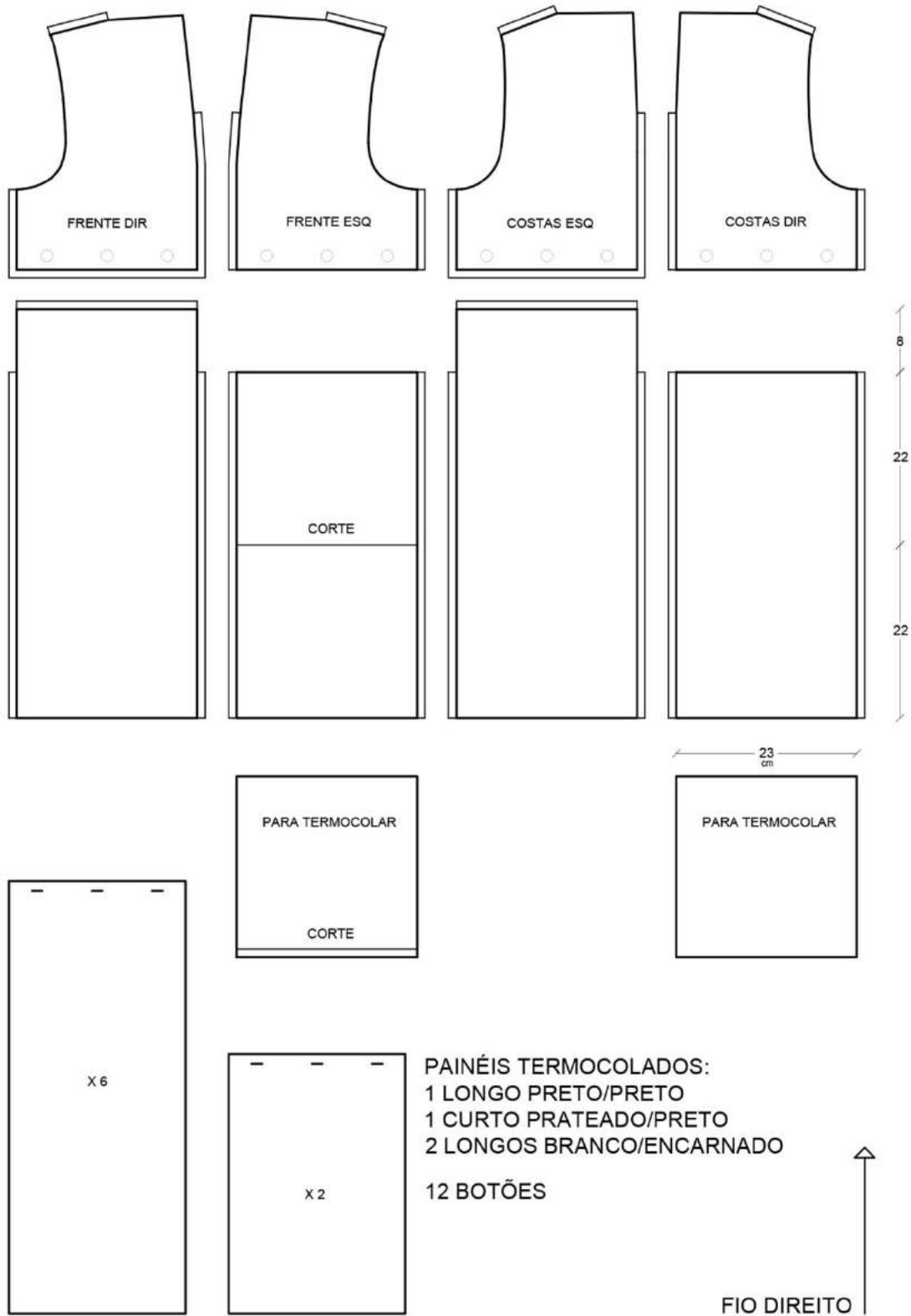
6 - PLANIFICAÇÃO DE MOLDES

ESCALA 1:8

COMPONENTES BRANCOS



COMPONENTES PRETOS

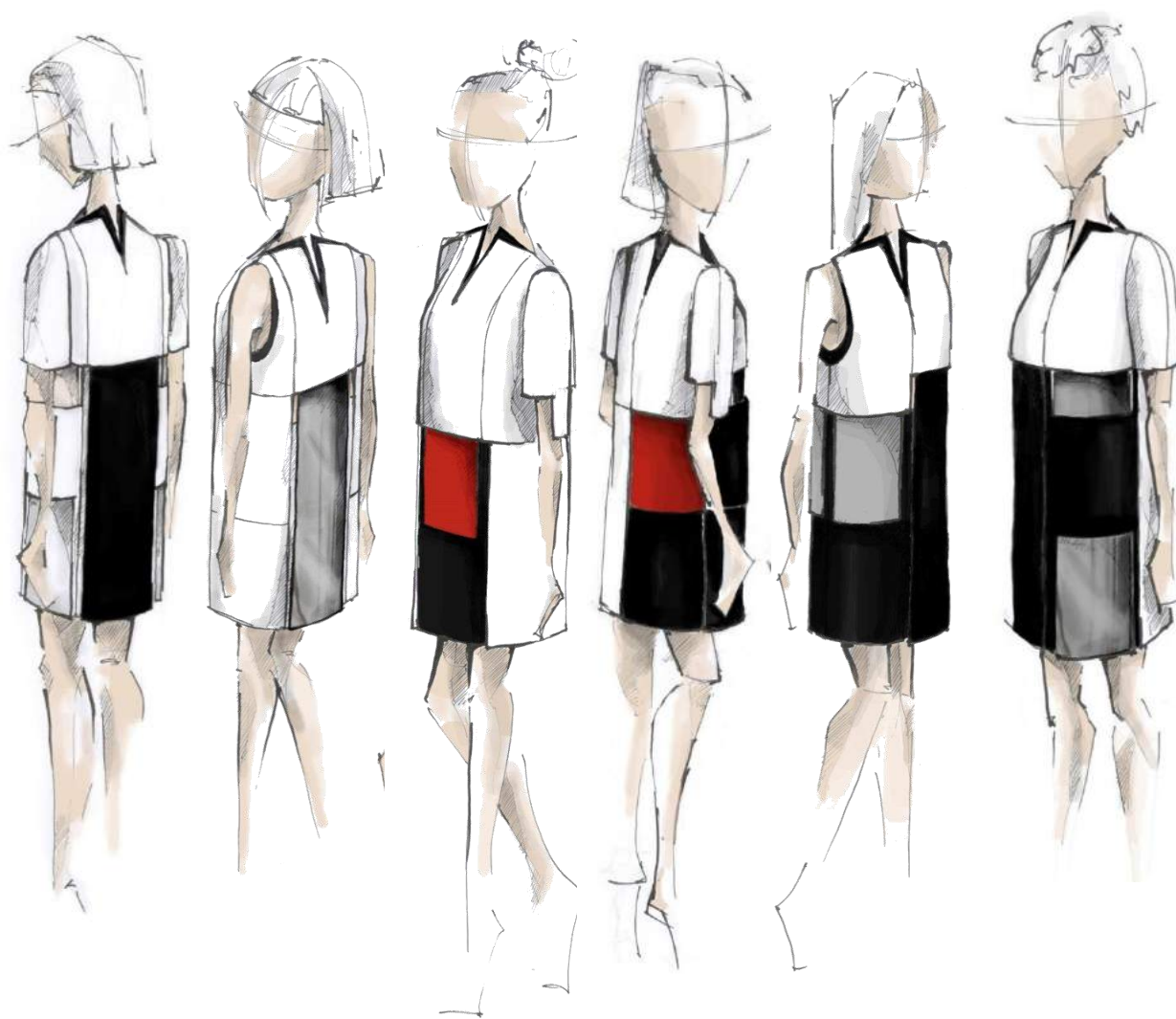


3.9 - Desfile - Apresentação final

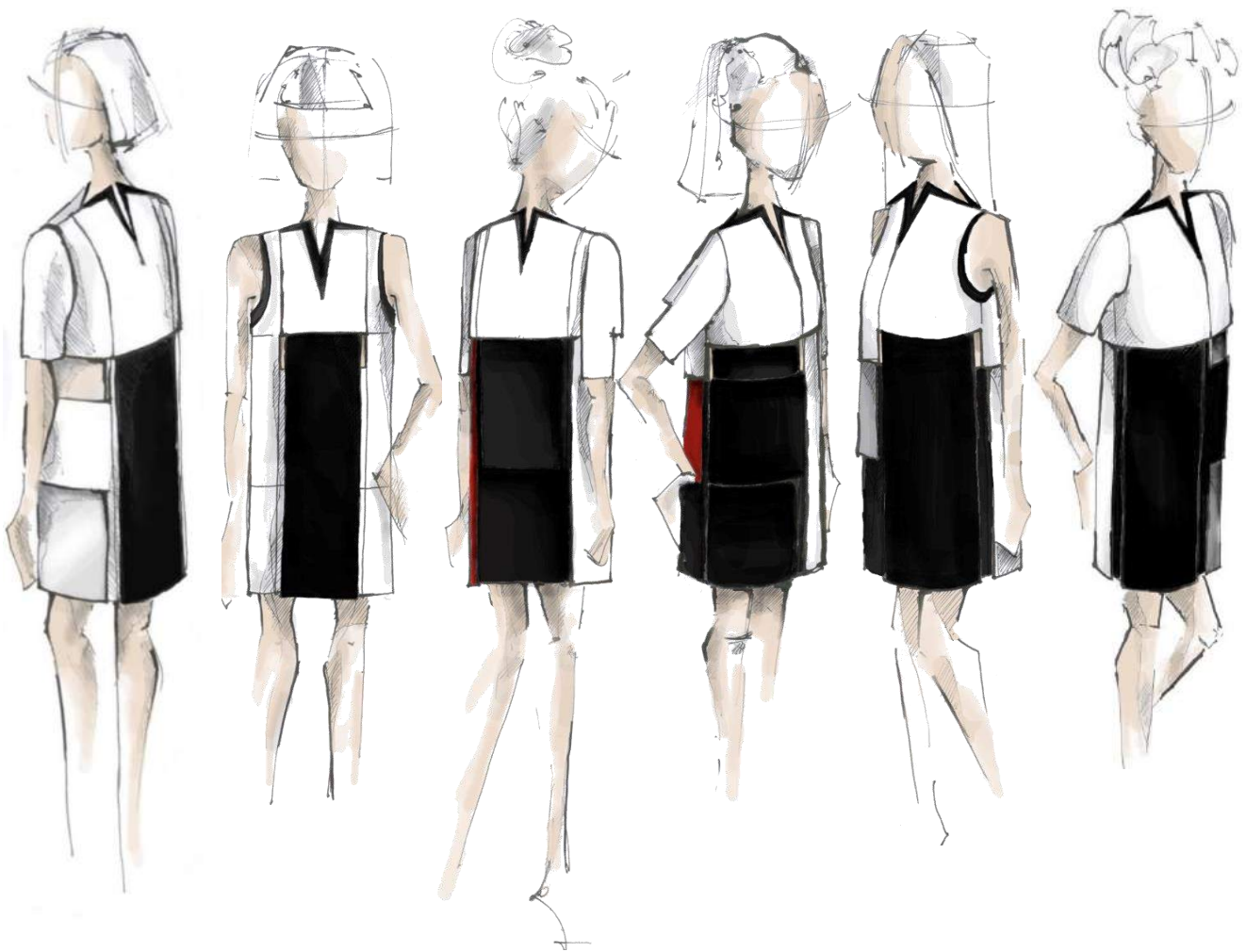
Dada por concluída, a colecção é apresentada ao público, por meio do desfile DEMO'17. O evento foi organizado por alunos e professores da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, no âmbito do curso de Design de Moda. Realizado no dia 23 de Junho de 2017, na Rua da Escola Politécnica 56/58 no Príncipe Real, em Lisboa. O desfile confirma-se como um momento de validação da colecção.

Como explicado anteriormente, a apresentação da colecção no desfile segue directrizes para a demonstração da colecção como um objecto unitário. O conjunto de vestidos apresenta diferentes planos consoante a posição das modelos. Três composições visuais evoluem de um plano caótico, para um ritmado, finalizando num plano harmonioso adquirido pela pureza do branco.

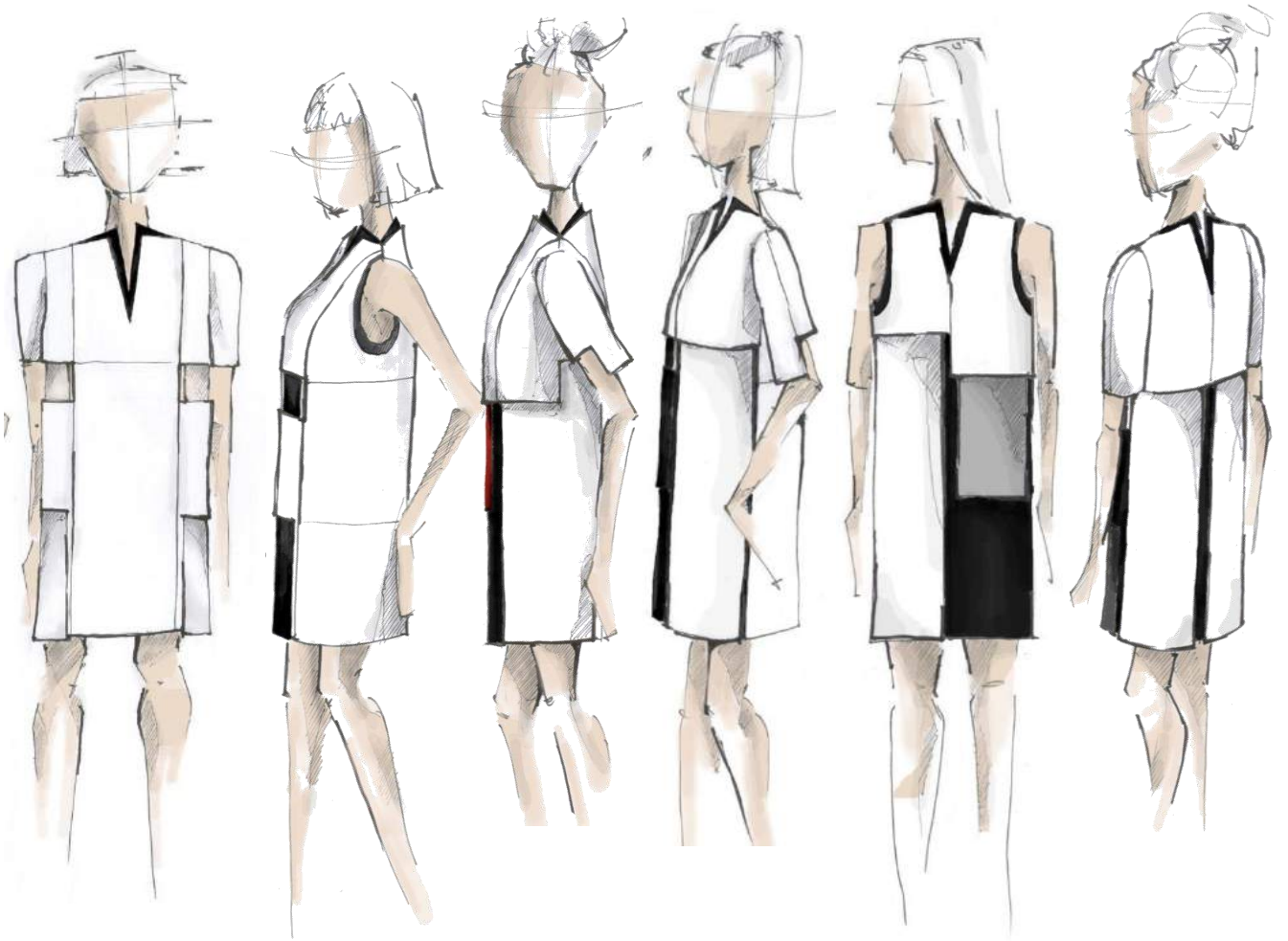
3.9.1 - "Caos"



3.9.2 - "Ritmo"



3.9.3 - "Equilibrio"



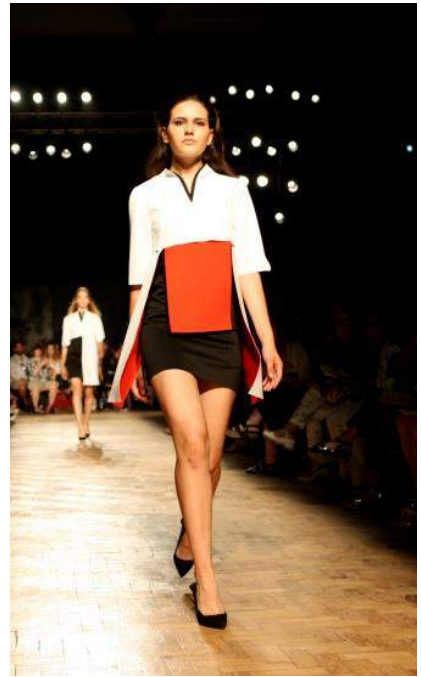


Fig. 69 – Fotografias dos vestidos no DEMO 17.

Fotografias de Nuno Guardado



Fig. 70 – Fotografias da colecção no DEMO 17.

Fotografias de Bruno Faria Leal

3.10 - Concordância entre os temas teóricos e a colecção

Ao longo do desenvolvimento da colecção foram abordados alguns dos conceitos arquitectónicos e princípios minimalistas pelos quais a colecção foi influenciada. Muitos conceitos não foram incorporados no processo de desenvolvimento do projecto. O capítulo projectual segue a linha de pensamento evolutiva ao longo do processo. Desta forma, na sua redacção, a inserção das ideias sem a percepção geral da colecção tornou-se complicada. Agora, após a apresentação dos vestidos e da colecção, segue a listagem de todos os conceitos e princípios aplicados na colecção, consoante os temas abordados na fase teórica da dissertação.

Os conceitos arquitectónicos que caracterizam a colecção são:

- O conceito relativo ao desenvolvimento de um edifício incorporado numa cidade. Neste, está implícito que cada edifício, além de conter uma identidade própria, faz parte de um conjunto de elementos que formam a cidade. Um edifício é projectado consoante a envolvente e toda a circunstância abrangente - este conceito foi desenvolvido no subcapítulo '1.2.1 - Definição – Arquitectura'. Este conceito é transposto para a colecção a partir da relação entre edifício/peça de vestuário e cidade/colecção. Seguindo a mesma linha de pensamento, os vestidos são desenvolvidos individualmente, mas como parte integrante de uma colecção. Desta forma, a colecção possui uma leitura conjunta e contínua. Por outro lado, cada vestido contém uma identidade própria, adquirida não só pelo desenho de cada peça, como por painéis destacáveis. Por serem destacáveis, os painéis oferecem a possibilidade de serem alterados consoante o gosto do utilizador. Assim, a peça consiste num meio de expressão da identidade pessoal do usuário. – conceito incorporado no capítulo '1.4 - Identidade pessoal e social'.

- O conceito das interacções sociais. A arquitectura e a cidade, não são apenas definidas por elementos físicos, mas pelas vivências decorrentes nos seus espaços. Os espaços construídos constituem lugares onde o ser humano pode executar as suas actividades do quotidiano e onde se pode relacionar com outros. – conceito incorporado no subcapítulo '1.2.1 - Definição – Arquitectura'. Conciliando este conceito envolvente à arquitectura com a colecção, esta tem o intuito de promover relações entre indivíduos. A utilização de painéis destacáveis na colecção proporciona a

partilha e interações sociais. Por outro lado, o desenho da colecção compreende uma composição visual que permite a interligação entre estes.

- O conceito de profundidade, adquirido pela conjugação de diferentes planos. A definição dos espaços arquitectónicos está associada a volumes, formas e planos. - conceito incorporado no subcapítulo '1.3 - Construção e organização do espaço para o(s) indivíduo(s)'. O conceito é transposto para a colecção através da criação de componentes interiores e exteriores, de vazios e cortes nas peças. Os painéis podem conter diferentes posições nas peças. Estes podem ser conjugados com os cortes e vazios, originando sobreposições em diferentes planos.

- O conceito de transparência e opacidade; apesar de este conceito não ter sido desenvolvido na parte teórica da dissertação, está implícito na arquitectura. A arquitectura cria uma relação entre materiais opacos e transparentes na criação de vãos. Estes, por um lado permitem a entrada de luz, por outro o contacto com o exterior. Esta dicotomia é transposta para a colecção através do desenho de interrupções de vazios nas peças e, ainda, pela utilização de materiais opacos, como a malha, e materiais transparentes, como o plástico translúcido, aplicado em painéis.

- O conceito de um carácter permanente obtido pelos materiais. A arquitectura contém uma presença permanente e monumental, esta é adquirida pelo uso de materiais rígidos e duradouros – conceito envolvido nos subcapítulos '1.5 - escalas, proporções e materialidade' e '1.6 - efemeridade e permanência'. Na colecção, este conceito é aplicado através da técnica da termo colagem nas malhas e nos painéis. A termo colagem de dois materiais retira a leveza e fluidez do tecido, deixando-o mais estruturado e rígido.

- O conceito de organização de espaços. Em arquitectura, desenvolve-se uma organização de espaços consoante a função a exercer. – tema desenvolvido no subcapítulo '1.3 - Construção e organização do espaço para o(s) indivíduo(s)'. Este conceito pode ser equiparado à organização de componentes da colecção. Em cada peça existem diferentes componentes que exercem funções distintas. O componente interior do torso tem a função de albergar os painéis. O componente exterior tem o intuito de por um lado, esconder o modo de fixação dos painéis e por outro a sua função original, de proteger o corpo. Os painéis têm a função de identificar e caracterizar a identidade pessoal do utilizador.

Os princípios minimalistas incorporados na colecção são:

- O princípio da redução. Este é abordado ao longo de todo o capítulo '2. Estética – Minimalismo'. Este princípio foi tanto incorporado no desenvolvimento da colecção, como também foi conceptualizado na apresentação da colecção. No desenvolvimento do projecto, várias escolhas foram realizadas em prol de uma solução: por um lado com um visual mais limpo e simples, por outro com um que melhor representasse a essência da colecção. Desta forma, foi aplicado um processo redutor ao longo do desenvolvimento da colecção. Temos como exemplo a escolha de apenas um tipo de peça para a colecção. O desenho da colecção foi reduzido a uma peça, o vestido. A utilização constante da mesma peça permite ter uma leitura mais unificada da colecção, proporciona também, alinhamentos mas vincados, sem distrações. Conceptualmente o conceito está implícito na apresentação final da colecção, as três composições visuais incutem uma evolução redutora, desde um momento caótico, passando por um ritmado, finalizado num simples plano branco. Esta evolução representa uma depuração do objecto. O plano branco apresenta-se como uma harmonia adquirida entre as peças da colecção.

- O uso da cor branca. Para a escolha da cor para o plano final de apresentação da colecção, foi tido em consideração o que esta cor representa. Como menciona Le Corbusier na Lei de Ripolin – exposto no subcapítulo '2.1 - (Re)vestir o objecto moderno' - a cor branca proporciona a purificação do olhar e permite um pensamento absoluto que exclui superfluidades. O branco remete à pureza e equilíbrio.

- O princípio da rejeição da ornamentação. – Subcapítulo '2.1 - (Re)vestir o objecto moderno' e '2.4 - Princípios do Minimalismo'. Sem ornamentos e distrações o desenho das peças foi reduzido aos elementos essenciais. Todos os componentes contêm funções cruciais que integram tanto a peça como a colecção. Durante todo o processo criativo da colecção evitou-se a abundância de detalhes ornamentais e decorativos.

- O princípio da objectividade - desenvolvido no subcapítulo '2.4 - Princípios do Minimalismo' e no capítulo '2.3 – Contextualização do movimento Minimalista' A colecção não contém nenhum sentimento ou emoção exposta, não pretende representar mais do que aquilo que é. Apesar de conter vários conceitos associados, não são conceitos subjectivos, estes não são compreendidos segundo a sensibilidade do observador. Ao contrário de obras do movimento Expressionismo Abstracto, que

contêm um simbolismo envolvido num contexto emocional, uma espontaneidade no processo criativo e requerem a subjectividade por parte do artista e a sensibilidade do observador. As obras minimalistas regem-se pela objectividade e a colecção da mesma forma. A colecção não foi realizada de uma forma intuitiva, foi idealmente concebida, fundamentada e racionalizada antes da sua confecção.

- O princípio da composição geométrica. As obras minimalistas regem-se por uma composição equilibrada e simplificada. Tema exposto nos subcapítulos '2.3 – Contextualização do movimento Minimalista', ligado ao movimento Construtivismo Russo e ao movimento De Stijl e '2.4 – Princípios do Minimalismo'. Numa relação entre forma, técnica, composição e material, o desenho da colecção segue uma base geométrica e ortogonal, uma métrica que permite o alinhamento e concordância entre as peças. Desta forma, as peças da colecção são desenvolvidas consoante uma conjugação de formas e planos, incorporados numa operação racional.

- O uso de formas geométricas e a sua repetição. – tema verificado nos subcapítulos '2.3 – Contextualização do movimento Minimalista', quando aborda o Suprematismo e o movimento De Stijl, '2.4 – Princípios do Minimalismo', e ainda no '2.6.1. – Minimalismo formal'. O uso de formas geométricas elementares consiste num princípio básico adoptado nas obras minimalistas. O uso e repetição de formas resultam numa abstracção geométrica que pode ser verificada na colecção. A conjugação dos painéis com os cortes e vazios da base do vestido cria diferentes formas geométricas rectangulares. A escolha de um elemento e a sua repetição foi, assim, um princípio adoptado, aquando da repetição do mesmo tipo de peça para todos os vestidos e ainda pela repetição de painéis. No minimalismo formal as peças são construídas com materiais rígidos segundo formas geométricas sóbrias e são enfatizadas por proporções calculadas, tal como foi desenvolvido na colecção.

- O princípio da criação de modelos *standards* – este tema foi abordado tanto por Le Corbusier no subcapítulo '2.2 – o vestuário como objecto moderno' como no subcapítulo - '2.3 – Contextualização do movimento Minimalista'. Com o intuito de partilha entre elementos da colecção, foi necessário a criação de um módulo para os painéis. Foram, assim, criados dois módulos diferentes, possíveis de reproduzir.

- O uso predominante do branco do preto, e cores primárias – tema exposto nos subcapítulos '2.3 – Contextualização do movimento Minimalista' com os movimentos Suprematismo e De Stijl e '2.6.1. – Minimalismo formal'. As obras dos movimentos

que contextualizam o Minimalismo são maioritariamente desenvolvidas nesta paleta de cores. A cor primária utilizada foi o encarnado, uma cor incorporada em várias obras minimalistas. Os tons monocromáticas e contrastantes estão também associadas ao minimalismo formal – subcapítulo ‘2.6.1. – Minimalismo formal’-

- O uso de materiais industriais. O Construtivismo Russo enfatiza o uso de materiais ligados ao mundo industrial. – subcapítulo ‘2.3 – Contextualização do movimento Minimalista’. O plástico consiste num material que pode ser associado ao campo industrial. Na colecção é utilizado um plástico translúcido para a materialização de painéis.

- Acabamentos rigorosos. Os acabamentos precisos das peças fazem referência ao minimalismo na moda. – Subcapítulo ‘2.6.1. – Minimalismo formal’

- O princípio da compreensão da obra, a partir do movimento, entre o objecto e o observador. Incluído nos subcapítulos ‘2.4 – Princípios do Minimalismo’ e ‘2.6.1 – Minimalismo formal’. Os objectos minimalistas são interligados com o espaço envolvente e invocam uma experiência física entre a obra e o observador. Na moda, os movimentos das modelos e, conseqüentemente, das peças permitem a compreensão total destas. Este princípio é transposto para a colecção através do movimento rotativo das modelos alinhadas, que proporcionam a percepção da colecção como objecto único.

- O uso de silhuetas rectas. As peças de moda idealizadas nos anos 60, no minimalismo formal eram concebidas segundo formas básicas simplificadas, com uma silhueta recta desprendida do corpo. – Subcapítulo ‘2.6.1. – Minimalismo formal’. Os vestidos da colecção seguem esta estética.

- O princípio desconstruído do minimalismo na década de 90. Exposto no subcapítulo ‘2.6.2 – Minimalismo desconstruído’. Nesta abordagem minimalista, as peças são caracterizadas como inacabadas, carecem de certas partes e são pormenorizadas com vazios propositados. Em algumas peças da colecção são criados vazios e cortes nas peças, visualmente podem ser relacionados com esta abordagem minimalista.

- Utilização de materiais transparentes. O uso de materiais transparentes pode ser encontrado nas peças relativas ao minimalismo desconstruído - subcapítulo ‘2.6.2 – Minimalismo desconstruído’. Alguns painéis da colecção foram materializados com um plástico translúcido.

- Estilo de vida minimalista – subcapítulo '2.7 – Estilo de vida minimalista'. O estilo de vida minimalista desprende-se dos excessos para se focar nos aspectos relevantes da vida. As relações humanas constituem um dos aspectos que contribuem para o bem-estar do indivíduo. A colecção tem o intuito de promover interacções sociais, compatíveis com este estilo de vida. É, então, a partir da partilha dos painéis e da complementaridade formada pelo desenho contínuo entre vestidos que se podem proporcionar interacções.

O tema abordado no subcapítulo '1.7 - Processo criativo e métodos representativos semelhantes' não é incorporado na colecção, contudo é possível confirmar esta semelhança no processo de desenvolvimento da colecção. O ponto similar entre disciplinas é identificado no modo de exploração de ideias através de esquiços, de perspectivas e pormenores efectuados através do auxílio da geometria. O uso do software AutoCAD demonstra a possibilidade de utilização de programas mais destinados a outras áreas. A utilização do programa trouxe bastantes benefícios em termos de precisão e redução de tempo. Com este programa foram gerados os moldes, as suas planificações e os desenhos técnicos.

4. Considerações finais

Concluídas as várias fases para a realização da dissertação teórico-prática, são agora expostas algumas considerações relativamente aos factores determinantes ao desenvolvimento da investigação. A questão de partida levantada no início da dissertação, “Como se podem incorporar conceitos relativos à complexa disciplina de Arquitectura numa colecção de moda, segundo a estética e princípios do Minimalismo?” traçou três objectivos principais para o desenvolvimento da presente dissertação teórico-prática. O primeiro consistiu na investigação sobre a relação entre as disciplinas de Arquitectura e Design de moda, que permitiu averiguar os pontos de contacto e de divergência entre as disciplinas. O segundo objectivo foi focado para o estudo do movimento Minimalista, com o intuito de investigar os princípios pelos quais a estética minimalista se rege e aprofundar as diferentes abordagens minimalistas na moda. E, ainda, o terceiro objectivo que se reverte na componente prática, no desenvolvimento de uma colecção, que incorpora conceitos envolventes à disciplina de arquitectura e princípios minimalistas. Os três objectivos compõem os três capítulos da dissertação.

Com o objectivo final de desenvolver uma colecção de moda, tornou-se necessário relacionar cada um dos temas teóricos com a moda. Foi por esta razão que se investigou a relação entre arquitectura e moda. Contudo, o capítulo é introduzido com as definições de cada disciplina, para uma melhor compreensão destas. Ainda, ao estudo do movimento Minimalista, para além de uma contextualização e estudo sobre os princípios aplicados nas obras de artistas, também se incorporou o minimalismo na moda.

Com base nas informações recolhidas, o primeiro capítulo da dissertação possibilitou a verificação dos pontos de contacto e de discrepância entre as disciplinas de arquitectura e design de moda. As definições das disciplinas proporcionam a compreensão dos conceitos associados a cada e os temas envolventes a estas permitiram o apuramento das similaridades entre disciplinas. O primeiro capítulo da dissertação permitiu o reconhecimento dos temas que poderiam ser transpostos para a colecção. Entre estes, conceitos relacionados com o desenho e forma de construir, a construção de espaços interiores, sobreposições de camadas, estruturas, dicotomias como exterior/interior, transparências/opacidades, diferentes escalas, volumes,

materialidades e texturas, foram alguns conceitos e temas arquitectónicos explorados para a colecção, através do desenho.

O segundo capítulo, sobre o estudo do Minimalismo, permitiu a compreensão das influências dos movimentos anteriores, os seus princípios e fundamentos e, ainda, as diferentes abordagens na moda. Este capítulo permitiu a averiguação dos vários princípios que poderiam ser transpostos para a colecção. Entre estes, a rejeição do ornamento e distrações, o anonimato, a standardização, as formas geométricas puras, a materialidade, o princípio de redução, a objectividade, a relação com o espaço envolvente, a percepção entre objecto e observador, as formas escultóricas, as cores monocromáticas, a desconstrução aplicada na moda, as peças separadas, estes foram alguns princípios enumerados para uma possível aplicação na colecção.

Apesar de terem sido reflectidos, foram reduzidas as explorações destes princípios, através do desenho. Isto deve-se ao facto de a fase de desenvolvimento do projecto ter sido intuitivamente dividida em duas partes: primeiro a decisão dos conceitos para depois aplicar princípios minimalistas. Após uma pequena reflexão, torna-se possível entender esta divisão. Os conceitos arquitectónicos constituem as ideias da colecção e os princípios minimalistas revertem-se no suporte físico. Os princípios minimalistas estabelecem o meio para a concretização dos conceitos arquitectónicos.

A concretização dos primeiros dois objectivos e toda a investigação teórica consistiram num componente determinante para o desenvolvimento da colecção. A componente teórica desencadeou, assim, a fase projectual. Após uma introspecção sobre os temas explorados e várias explorações temáticas, a colecção foi desenvolvida. Para chegar a um acordo entre os conceitos e os princípios aplicados foi necessário um processo criativo extenso. Dos inúmeros conceitos arquitectónicos que poderiam ter sido aplicado, os principais que definem a colecção consistem em:

- O conceito implícito no desenvolvimento de um projecto de arquitectura incorporado numa cidade que, apesar de conter uma identidade própria, necessita concordar com a envolvente e a circunstância abrangente. Assim, as peças da colecção são apresentadas consoante a identidade pessoal do usuário, mas em conjunto, a colecção pode ser compreendida como um todo, através da sua composição visual e alinhamentos contínuos.

- O conceito implícito numa das funções da arquitectura, de oferecer espaços que

proporcionam interações sociais. Esta ideia é transposta para a colecção, na medida em que, as peças do vestuário promovem interações sociais. Nas peças estão incorporados elementos destacáveis que possibilitam a partilha entre usuários. Para além disso, estes elementos permitem uma identificação pessoal consoante o gosto do utilizador e as peças adquirem um carácter versátil e flexível.

Dos vários princípios minimalistas, os que mais caracterizam a colecção são:

- O princípio da redução, que para além de ter acompanhado todo o processo criativo, também está conceptualmente presente na apresentação da colecção, através da evolução dos planos “caos”, “ritmo” e “equilíbrio”.
- O princípio da concepção de uma composição com uma base ortogonal racionalizada que incorpora formas geométricas elementares.
- O princípio da criação de modelos *standards*, facilmente reproduzíveis. Aplicado nos painéis destacáveis.
- O princípio da compreensão da obra através do movimento. Só a partir de um movimento específico das peças é que se pode compreender a colecção como um objecto só.

Apesar da enumeração dos conceitos e princípios, estes não foram aplicados individualmente. Os conceitos e princípios completam-se e complementam-se entre si. O conceito que relaciona o desenvolvimento de um edifício com a realização de um coordenado incorporado num conjunto maior, torna-se exequível a partir da composição ortogonal, que segue uma métrica rigorosa entre proporções e que permite o alinhamento de toda a colecção. O conceito de promoção de interações sociais apenas se concretiza a partir da criação de um modelo *standard* de painéis destacáveis. Estes painéis proporcionam a caracterização de uma identidade pessoal que, por sua vez, remete ao conceito base da compreensão da colecção como um objecto só. Ainda, os painéis e toda a composição geométrica das peças permitem a apresentação dos três planos visuais. Desta forma, os conceitos e princípios aplicados estão inteiramente relacionados entre si.

A colecção resultou de um processo criativo complexo, contudo comunica numa linguagem simples e pura. Após a finalização da colecção, esta foi apresentada ao público, por meio do desfile DEMO'17, realizado no dia 23 de Junho de 2017.

Dando como finalizados a componente teórica e o projecto, torna-se possível afirmar que os objectivos do trabalho foram alcançados.

A presente dissertação serviu para evoluir o olhar da autora como designer e, também, como uma designer arquitecta, que poderá, num futuro próximo, conciliar ambas as áreas no campo profissional. Este trabalho demonstra a possibilidade de conjugação entre as disciplinas de arquitectura e design de moda. Desta forma, a dissertação serviu para um enriquecimento do conhecimento e aprendizagem.

A autora acredita que o tema desta dissertação é considerado benéfico para a Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa. O tema multidisciplinar funde dois cursos diferentes incorporados na mesma Faculdade. Este trabalho pode servir de exemplo para uma parceria entre cursos, através de cadeiras específicas ou mesmo trabalhos entre colegas. Desta forma, podem ser desenvolvidos trabalhos que, ao conjugar diferentes áreas, resultam num acrescento de conhecimento, em trabalhos não espectados e evolutivos.

5. Bibliografia

ABREU, Pedro Marques de. «The Vitruvian Crisis: On Aesthetical Appraisal of Architecture», *Artitextos*, 2008. Disponível em <http://home.fa.ulisboa.pt/~almendra/The-Vitruvian-Crisis-IEAE.pdf>.

ABREU, Pedro Marques de. *Palácios da Memória II – A revelação da Arquitectura*. Tese de Doutoramento, Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, 2007.

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Traduzido por Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1967.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Massachusetts: The MIT Press, 1994.

COLPITT, Frances. *Minimal Art: The Critical Perspective*. 1st paperback ed. Seattle: University of Washington Press, 1993.

CORBUSIER, Le. *The decorative art of today*. Traduzido por James I. Dunnett. London: The Architectural Press, 1987.

CORBUSIER, Le. *Towards a new architecture*. Traduzido por Frederick Etchells. New York: Dover, 1986.

DIMANT, Elyssa, e Francisco Costa. *Minimalism and Fashion: Reduction in the Postmodern Era*. New York, NY: Collins Design, 2010.

DORFLES, Gillo. *Modas e Modos*. Lisboa: Edições 70, 1996.

ECO, Umberto, et al. *Psicologia do Vestir*. Traduzido por José Colaço. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

HERRMANN, Wolfgang. *Gottfried Semper: In Search of Architecture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1984.

HODGE, Brooke, Patricia Mears, e Susan Sidlauskas. *Skin + Bones: Parallel Practices in Fashion and Architecture*. New York ; London: Thames & Hudson, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. *Império do efémero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Traduzido por Regina Louro. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

LOOS, Adolf. *The Principle of Cladding*, em *Spoken Into the Void Collected Essays 1897-1900*. Traduzido por Jane O. Newman e John H. Smith. The MIT Press, 1982.

- LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Traduzido por Lino Marques. Lisboa: Cotovia, 2004.
- MCLEOD, Mary. *Undressing Architecture: Fashion, Gender, and Modernity*. em *Architecture: In Fashion*. editado por Deborah Fausch, p.38-123. New York: Princeton Architectural Press, 1994.
- MEYER, James, ed. *Minimalism*. Themes and movements. London: Phaidon, 2000.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in architecture*. Massachusetts: The MIT Press, 1992.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *The concept of Dwelling*. New York: Electa/Rizzoli, 1985.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: Towards a phenomenology of architecture*, New York: Rizzoli, 1980.
- RUHRBERG, Karl e Manfred Schneckburguer. *Arte do Século XX*. Editado por Ingo F Walther. Köln: Taschen, 1999.
- SIMMEL, Georg. *Filosofia da Moda e outros escritos*. Lisboa: Textos & Grafia, 2008.
- STICKLAND, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington ; Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- SEMPER, Gottfried. *The four elements of architecture and other writings*. Traduzido por Harry Francis Mallgrave e Wolfgang Herrmann. Cambridge: University Press, 1989.
- SOLOMON, Michael R., e Nancy J. Rabolt. *Consumer behavior: in fashion*. New Jersey: Prentice Hall, 2004.
- TÁVORA, Fernando. *Da organização do espaço*. Porto: FAUP, 1999.
- WIGLEY, Mark. «Whatever Happened to Total Design?», *Harvard Design Magazine* nº5, Verão 1998.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a Arquitectura*. Lisboa: Arcádia, 1977.

5.1 - Referências Bibliográficas

BALDINI, Massimo. *A Invenção da Moda: As teorias, os estilistas, a história*. Lisboa: Edições 70, 2006.

HVATTUM, Mari. *Gottfried Semper and the problem of historicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

JONES, Terry, ed. *Smile i-D: fashion and style: the best from 20 years of i-D*. Köln: Taschen, 2001.

JOUVE, Marie-Andree, e Jacqueline Demornex. *Cristobal Balenciaga*. Paris: Éditions du Regard, 1988.

MAAS, Winy, Rijs Jacob van RIJS, e Richard Koek, eds. *Farmax: excursions on density*. Rotterdam: 010 Publishers, 1998.

TAUT, Bruno citado por José Adrião e Ricardo Carvalho. JA 224, 2006.

WIGLEY, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Reprint edition. The MIT Press, 2001.

5.2 - Webgrafia

«About Joshua & Ryan». *The Minimalists*. Acedido 14 de Junho de 2017.
<http://www.theminimalists.com/about/>.

«Donna Karan - Vogue.it». <http://www.vogue.it/en/news/encyclo/designers/k/donna-karan>.

Museum of Modern Art em moma.org.

<http://marcelduchamp.net/duchamp-artworks/page/3/>.

The Metropolitan museum em metmuseum.org.

PALOMINO, Erika. «A arquitetura em sua escala mais humana ». *Portal GIZ*, Outubro de 2016. Consultado a 01.2017. Disponível em
<http://gizbrasil.com/colunistas/arquitetura-em-sua-escala-mais-humana/>.

Victoria & Albert Museum, Londres. [Collections.vam.ac.uk](http://collections.vam.ac.uk).

Vogue.com – Runway.

Vuitton, Louis. «Products by Louis Vuitton: Louis Vuitton Windows Book». Acedido 7 de Maio de 2017. <http://us.louisvuitton.com/eng-us/products/louis-vuitton-windows-book-011287>.

