



Universidade do Minho
Escola de Arquitectura

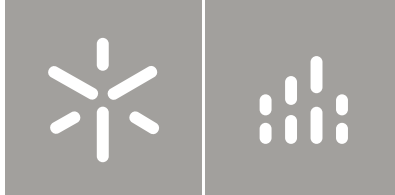
Maria Serrenho Lima

A incompletude no cruzamento
da arquitetura e do clothing

Maria Serrenho Lima A incompletude no cruzamento
da arquitetura e do clothing

UMinho | 2012

Outubro de 2012



Universidade do Minho
Escola de Arquitectura

Maria Serrenho Lima

A incompletude no cruzamento
da arquitetura e do clothing

Tese de Mestrado
Ciclo de Estudos Integrados Conducentes ao
Grau de Mestre em Arquitectura

Trabalho efetuado sob a orientação do
Cidália Maria Ferreira Silva

Para a mãe, pai e Juju

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, pelo apoio, dedicação e paciência. E à Juju por ser a primeira a acreditar que vai correr tudo bem.

Agradeço especialmente à Professora Cidália, por confiar e acreditar no trabalho desde o seu início, mas sobretudo por todo o incentivo e pelas muitas reflexões.

Agradeço ao pequeno Jojo, por todas as conversas, pelos muitos risos e por me ouvir. Ao amigo Mims, por ser latino, e pela ajuda. À Freaky, por toda a disponibilidade e pelas músicas da Cheryl. À Fox, por ser a minha companheira de viagem. Ao Nando, pelas muitas visitas cheias de simpatia e amizade. À Marta e à Fofi, por serem umas babes. E a todos os amiguinhos que fizeram parte deste meu intenso percurso, e que sempre acreditaram que eu ia conseguir.

A Jorge Ayala e Isaie Bloch, pela simpatia e disponibilidade em responder às minhas questões.

Finalmente, agradeço a Antonio Soares por, acima de tudo, ser uma fonte de inspiração e pelo apoio ao nível da representação.

E um tp ao Pinguinhas.

Resumo

“A incompletude no cruzamento da arquitetura e do *clothing*” consiste num trabalho de investigação, que se concretiza sob a forma de ensaio. Situando-se numa linha de interpretação entre a arte e a arquitetura, o ensaio sintetiza, no título do trabalho, o pensamento-chave que corrobora a sua abordagem.

A característica do tempo em foco, a incompletude, surge como tema global, a partir do qual se estabelece o enredo da investigação. Sendo transversal a todo o corpo de trabalho, a incompletude dá forma a um conceito que, manifestando-se sobre o meio físico, vem questionar a importância de incorporar o tempo num projeto, independentemente da sua escala. Encontrando-se sob diferentes formas e programas do meio habitável, a incompletude propõe uma reflexão sobre a passagem do tempo, tendo como mote uma concretização de carácter projetual. Desta forma, a incompletude estabelece a problemática da investigação, propondo o cruzar do *clothing* e da arquitetura.

Através de um olhar de foro arquitetónico, o ensaio constrói uma narrativa que se debruça sobre o *clothing*, enquanto campo de estudo da investigação. O *clothing*, enquanto área de estudo, resulta de uma redefinição do termo, proposta pelo ensaio; o repensar do termo visa destacar um processo de criação presente na área do design de vestuário, que pretende a materialização de uma ideia que permanece. Assim, o *clothing* permite reunir um conjunto de artistas, que criam uma obra capaz de se adaptar à passagem do tempo, dando forma aos casos de estudo da incompletude.

A abordagem da investigação, movida por um pensamento arquitetónico, propõe uma redefinição do termo *clothing*, consequência da sua reflexão sobre a disciplina do design de vestuário, e apresenta a noção de incompletude, enquanto um conceito temporal, transversal à arquitetura e ao *clothing*.

Incidindo sobre uma disciplina, que não apenas a arquitetura, o ensaio desfaz os limites que o encerram a uma esfera de trabalho convencional, defendendo a pertinência de uma prática que se funde com outras disciplinas, como forma de incitar novos processos de trabalho e abordagens, num contexto projetual.

O ensaio encontra-se assim, numa abordagem de foro arquitetónico que, através de um olhar específico (o da incompletude), pretende a construção de uma narrativa sobre um campo de estudo não convencional.

Abstract

“Incompleteness in the crossing of architecture and *clothing*” consists of a research work that is materialized in the form of an essay. Standing in a line of interpretation between art and architecture, the essay synthesizes, on its title, the key thought corroborating its approach.

The feature of time in focus, the incompleteness, emerges as main theme, from which the plot of the investigation is established. Being it transversal to the whole body of work, incompleteness shapes up a concept which, unfolding on the physical means, questions the relevance of including time on a given project, regardless of scale. Finding itself under several shapes and programs of the habitable environment, incompleteness proposes a reflexion on the passage of time, the motto being a realisation of projective nature. Thus, incompleteness establishes the research problematic, by proposing the crossing of *clothing* and architecture.

Through an architectural point of view, the essay constructs a narrative that focuses on *clothing* as the field of study of the research. *Clothing*, whilst area of study, results of a redefinition of the term proposed by the essay; the rethinking of the term aims to highlight a creative process present in the area of garment design, which intends the materialization of an idea that remains. Therefore, *clothing* allows the reunion of a group of artists who create a piece of work capable of adaptation to the passage of time, giving shape to the case studies of incompleteness.

The research's approach, moved by an architectural thinking, proposes a redefinition of the term *clothing*, consequence of its reflexion about the discipline of garment design, and presents the notion of incompleteness as a temporal concept, transverse to architecture and to *clothing*.

Focusing on a subject other than just architecture, the essay unravels the boundaries that enclose it to a conventional working sphere, supporting the relevance of a practice that fuses with other subjects, as a means to incite new work processes and approaches in a projective context.

The essay is therefore found on an architectural approach that, through a specific gaze (incompleteness's), intends the construction of a narrative on an unconventional field of study.

Índice:

| | |
|--|-----|
| Introdução | 1 |
| Processo de investigação | 5 |
| Capítulo I . Incompletude | 9 |
| I.I. <i>Wabi-sabi</i> | 13 |
| I.II. Prática transdisciplinar | 15 |
| Capítulo II . <i>Clothing</i> | 21 |
| II.I. <i>Clothing, clothes and fashion</i> | 23 |
| II.II. Criar o “novo” | 29 |
| II.III. Incompletude no <i>clothing</i> | 35 |
| II.III.I. Kimono | 41 |
| Capítulo III . Os casos de estudo da incompletude | 45 |
| III.I. Hussein Chalayan | 46 |
| III.II. Yohji Yamamoto | 58 |
| III.III. Issey Miyake | 70 |
| III.IV. Rei Kawakubo | 80 |
| Capítulo IV . O léxico da incompletude | 91 |
| IV.I. Permanência e mudança | 95 |
| IV.I.I. Impermanente | 101 |
| IV.I.II. Inacabado | 108 |
| IV.I.III. Indeterminado | 117 |
| IV.I.IV. Imperfeito | 125 |
| IV.II. A matriz da incompletude | 131 |
| Capítulo V . A materialização da incompletude, segundo o <i>clothing</i> | 136 |
| V.I. Workshop AA | 138 |
| V.II. <i>Haute (Cu)lture</i> | 141 |
| V.III. <i>Bodily Architecture</i> | 144 |
| V.IV. Processo de trabalho | 148 |
| V.V. Projeto incompleto | 153 |
| V.VI. Reflexões | 167 |
| Considerações finais | 171 |
| | |
| Bibliografia | 175 |
| Índice de imagens | 187 |
| Anexo | 195 |

Introdução

A incompletude, encontrando-se no cruzamento da arquitetura e do *clothing*, concretiza uma guia estrutural, a partir da qual o ensaio se desenvolve. Neste sentido, é conformada a problemática do ensaio, que pretende instigar uma reflexão sobre a passagem do tempo, num contexto projetual.

O ensaio elabora-se com base num olhar que, de uma perspetiva pessoal, se rege segundo o conceito de incompletude, estabelecendo o foco a partir do qual a investigação se constrói. O olhar específico da incompletude permite estabelecer uma relação coerente e pertinente entre os conteúdos abordados, nomeadamente, o cruzar da arquitetura e do *clothing*.

O ensaio começa por introduzir a incompletude, justificando a sua formação enquanto conceito original: o tema da incompletude nasce de uma reflexão sobre o ato de projetar com o tempo, baseando-se na filosofia japonesa do *wabi-sabi* - um princípio temporal que aceita a transiência do mundo físico. Tendo como mote o processo de criação de um projeto, independentemente da escala que é tratada, a incompletude apresenta-se como uma solução possível, que permite a sua adaptação à passagem do tempo. Desta forma, o ensaio pretende fundamentar o conceito de incompletude, perceber de que forma é que este se manifesta sobre o meio físico.

A incompletude, presente num processo criativo de foro projetual, é apresentada através do repensar do termo *clothing*. A redefinição do termo levanta questões relativas ao seu propósito, conseqüentemente, o ensaio apresenta os motivos que justificam a criação do campo de estudo da incompletude, a pertinência da sua abordagem na disciplina do design de vestuário e no contexto arquitetónico.

A incompletude no *clothing* concretiza assim, o campo de estudo da investigação. Mas é no cruzar do *clothing* e da arquitetura que é possível compreender a conceção de um projeto que se guia segundo a noção de incompletude; o ensaio pretende explicitar a sua presença, enquanto um conceito transescalar, num projeto e no seu respetivo processo de criação, materializando-se sobre diferentes escalas e programas. Neste sentido, o conceito de incompletude é explorado através dos casos de estudo (*clothing*) e de referências de arquitetura, dando forma a diferentes leituras do mesmo - as diferentes leituras da incompletude complementam-se, proporcionando uma compreensão abrangente do conceito e da sua aplicação prática.

Deste modo, torna-se possível explorar as questões relativas à materialização da incompletude, enquanto um conceito que serve de guia a um projeto que se pretende adaptar à passagem do tempo. O ensaio procura apresentar, de forma sequencial, os fundamentos do conceito e as suas diferentes leituras, para chegar a uma síntese, que torna possível a materialização da incompletude, através de um projeto, independentemente da escala e programa em questão.

Processo de investigação

“A incompletude no cruzamento da arquitetura e do *clothing*” tem origem num trabalho de experimentação, através do qual se concebeu e consolidou o tema da incompletude. O percurso de investigação deu forma a um ensaio de carácter experimental, que se baseia na exploração de um conceito original, fundamentado a partir de casos de estudo (*clothing*) e referências de arquitetura.

A noção de incompletude tira partido da estrutura do trabalho para apresentar o raciocínio sequencial que a corrobora. Desta forma, os conteúdos apresentados ao longo do ensaio refletem o percurso de descoberta e de reflexão, que acompanhou o desenvolvimento da investigação.

Numa fase inicial do processo de trabalho, destaca-se uma obra publicada no âmbito da exposição *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*, realizada no Barbican, em Londres, entre 15 de Outubro de 2010 a 6 de Fevereiro de 2011. A publicação “Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion” (2010), de Susannah Frankel, Akiko Fukai e Barbara Vinken, aprofunda os conteúdos abordados pela exposição, explorando a sensibilidade do design japonês, e a sua abordagem face ao *clothing*.

A obra “Future Beauty” despoletou o estudo da incompletude, dando a conhecer processos de criação que incorporam o tempo nos seus projetos. Criando com base no pensamento e tradição japonesa e guiando-se pelo princípio temporal do *wabi-sabi*, o design japonês trabalha o *clothing* enquanto um veículo para a materialização das suas narrativas, que se expandem para além da disciplina do design de vestuário. “Future Beauty” permitiu imergir na filosofia de vida japonesa, materializada através do processo de criação de um conjunto de designers japoneses, tornando-se numa obra de referência durante todo o processo de investigação.

Numa fase posterior, surgiu a oportunidade de integrar o workshop *Post-McQueen Embryos*, realizado pela AA Visiting School Paris, durante o período de 19 a 30 de Março de 2012. Na sua 3ª edição e sob a forma de um laboratório de pesquisa, o workshop explora o cruzar da arquitetura com a disciplina do design de vestuário, propondo a concepção de um projeto *clothing*, movido por uma abordagem de foro arquitetónico.

A participação no workshop tornou possível a concepção de um projeto que, no âmbito da disciplina arquitetónica, trabalha segundo uma escala e programa não convencional. A oportunidade de ensaiar a materialização da incompletude, através do *clothing*,

tornou-se fulcral para o processo de investigação, permitindo a concretização de um projeto incompleto, que se encontra sujeito a processos de transformação, proporcionando a sua adaptação à passagem do tempo. Neste sentido, a conceção do projeto estendeu-se para além do período de workshop, para acompanhar todo o processo de investigação; tornou-se numa plataforma de trabalho, a partir da qual se estudou e aprofundou o conceito de incompletude, permitindo assim compreender e testar as suas características e fundamentos.

A participação no workshop da AA e o contacto com os tutores do workshop, Jorge Ayala e Isaie Bloch, permitiu à investigação comprovar a pertinência de uma abordagem de foro arquitetónico, fora da sua área de trabalho tradicional. Com base na noção de *Bodily Architecture*, defendida pelo workshop, a investigação consolidou a pertinência da arquitetura, enquanto uma ferramenta de trabalho, sobre o campo de estudo do ensaio, o *clothing*.

A incompletude no *clothing*, estudada a partir da obra dos casos de estudo e explorada no projeto incompleto, permitiu compreender de que forma o conceito se manifesta sobre o meio físico e quais as suas propriedades. Contudo, é através de uma continuidade entre a incompletude no *clothing* e as referências que exemplificam a incompletude na arquitetura, que o ensaio elabora uma linha de pensamento contínua. Transitando entre as duas disciplinas, o ensaio fundamenta o conceito de incompletude e constrói uma matriz que permite a sua materialização.

A pertinência do processo de investigação encontra-se no percurso de descoberta inerente ao mesmo. A obra “Future Beauty”, ao introduzir o pensamento e filosofia japonesa (através do *wabi-sabi* e dos casos de estudo) e a participação no workshop da AA (por proporcionar o desenvolvimento do projeto incompleto e apresentar a noção de *Bodily Architecture*) constituem catalisadores do processo de investigação; proporcionando assim, o despoletar do estudo da incompletude, ao expandir a “área de trabalho” do ensaio sobre diferentes realidades, conteúdos e práticas.

Incompletude

A incompletude surge como o tema global, a partir do qual se estabelece o enredo da investigação, referindo-se à existência transitória de todas as coisas: *It is the beauty of things imperfect, impermanent and incomplete. It is the beauty of things modest and simple. It is also the beauty of the passage of time expressed in material form.*¹ A incompletude, compreendida enquanto uma característica do tempo e dando forma a um conceito de foro arquitetônico, consiste no catalisar de um processo de transformação que se manifesta sobre o mundo físico, seja ele relativo a um edifício ou a uma peça de vestuário.

O tema da incompletude levanta questões relativas à passagem do tempo e ao seu impacto sobre o que é material; ou seja, vem refutar a solidez estática que é tida como ideal, sugerindo uma possível resposta à sua passagem. A aceitação e apreciação do estado transiente de todas as coisas é resultado do estudo do pensamento e da filosofia japonesa que se traduz segundo o princípio temporal do *wabi-sabi*, que encontra a autenticidade do mundo físico no reconhecimento de três simples realidades: nada dura, nada está acabado e nada é perfeito.²

O tema da incompletude resulta de uma inquietação que se debate com o carácter de inércia recorrentemente atribuído ao que é físico. As considerações que a investigação elabora sobre o tema, alertam para a relevância de incorporar o tempo enquanto parte integrante de um projeto e da sua concepção. Como tal, a incompletude encontra na antinomia do tempo uma coexistência improvável que complementa a explicação da ideia: *through expanding 'time', namely by embracing the antinomies of time – permanence and change plus certainty and uncertainty – within architecture, it expands its space of operation.*³

A aceitação e compreensão da antinomia do tempo, nomeadamente a permanência e a mudança, é essencial na compreensão da incompletude; apesar de se referir a situações distintas e aparentemente opostas, um estado de incompletude implica a coexistência complementar de ambas – uma “permanência em mudança”. O tema da incompletude, enquanto um conceito arquitetônico e catalisador de um processo de transformação, refere-se ao ato de projetar tendo como foco um carácter de permanência. A permanência torna-se possível devido a um espaço que é deixado “em aberto”, para que o projeto se possa adaptar à inevitável e natural passagem do

1 BUSH, Kate – Preface. In FRANKEL, Susannah; FUKAI, Akiko; VINKEN, Barbara – *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*, p.9

2 POWELL, Richard R. – *Wabi Sabi Simple*, p.19

3 SILVA, Cidália – *Architecture as Expanded Field*, p.55

tempo. Trata-se de aceitar a mudança incorporada na permanência, tendo em consideração o tempo enquanto elemento fulcral e parte integrante de um projeto.

A materialização da incompletude reflete-se na inexistência de um resultado final, sendo o aspeto formal uma condição transitória, que acompanha a inevitável passagem do tempo. A aceitação e previsão da passagem por diferentes fases é uma consequência natural, sendo a intenção de alcançar um resultado final um propósito que vai contra a ideia de incompletude.

O pensamento que se guia segundo a ideia de incompletude não se cinge apenas à arquitetura. Está presente na maior e na mais pequena escala do meio físico que habitamos, sendo compreendido enquanto um conceito transescalar, arquitetónico e temporal. Ser transescalar implica ser transversal a várias escalas, ou seja, não é apenas uma ideia que está presente em diferentes escalas, mas é uma ideia que reúne numa única escala, todas as outras.

Wabi-sabi

Wabi-sabi describes a traditional Japanese aesthetic sensibility based on an appreciation of the transient beauty of the physical world.

(Juniper, 2003)

A filosofia do *wabi-sabi*, apelidada pelo autor Andrew Juniper como a “Arte da Impermanência”, consiste numa das principais bases da cultura e tradição japonesa. O tema do *wabi-sabi* serve de mote à criação do conceito da incompletude, pois consiste numa filosofia de vida transescalar, encontrando-se presente na arquitetura, na paisagem, até ao simples objeto da vida diária.

Encontrando a sua expressão máxima na cerimónia-do-chá japonesa, o *wabi-sabi* é um ideal estético⁴ e uma filosofia de vida nascida e moldada pelos ideais Zen⁵ - os monges praticantes do movimento Zen procuravam a iluminação através do desprender de todas as noções preconcebidas, relativamente à vida e à realidade; por isso, a arte do *wabi-sabi* encarna as vidas dos monges que viveram segundo os preceitos da simplicidade, humildade, restrição e melancolia, mas define-se, sobretudo, pelo elemento da impermanência, na procura por uma beleza que apenas se encontra nos pequenos detalhes da natureza. *It is an expression of the beauty that lies in the brief transition between the coming and going of life.*⁶

Wabi-sabi descobre a beleza no que é imperfeito, nos fluxos que dão forma à existência humana e que se alteram com a passagem do tempo. O ideal estético tem sempre presente a questão da mortalidade e como tal, interessa-se pela beleza da impermanência e do inacabado, que não é definitiva nem artificial. Sugerindo qualidades como a imperfeição e a assimetria, os seus princípios diferem imensamente do pensamento ocidental que se encontra ainda preso aos ideais helénicos, através de uma obsessão pela simetria e perfeição.

Tendo a razão como subordinada da percepção, os valores e princípios estéticos do *wabi-sabi* inspiram diversas artes japonesas, como o arranjo de flores e o *No theater*, que olham para a natureza como fonte de inspiração. O *wabi-sabi*, enquanto filosofia de vida, não apresenta qualquer fórmula ou metodologia, pois consiste numa prática, que apenas pretende um olhar e uma abordagem pessoal sobre a realidade envolvente.

⁴ Ao longo do ensaio, o termo estético refere-se a um ponto de vista que faz uma reflexão sobre a arte, a cultura e a natureza; recorrendo a um conjunto de valores e princípios, é possível fazer uma crítica ou tomar uma decisão relativamente ao ato criativo e à apreciação da beleza.

⁵ O movimento Zen tem as suas origens na Índia mas foi na China, no século VI, que se desenvolveu e difundiu, chegando ao Japão no século XII; os ideais Zen procuram a iluminação através do distanciar de qualquer conceção intelectual, tendo como prática a libertação das ideias e noções preconcebidas que afetam o ser humano, para poder de facto ver a realidade, sem interferências interiores e exteriores.

⁶ JUNIPER – *Wabi-Sabi*, p.ix

Prática transdisciplinar

Do estudo do *wabi-sabi* foi possível compreender uma filosofia de vida transescalar, que cruza as muitas formas do meio habitável. A compreensão da sua abordagem face ao ato de criação enriquece o conceito de incompletude, ao propor a aceitação da passagem do tempo sobre o mundo físico, beneficiando e enriquecendo desta.

O conceito de incompletude encontra-se, assim, num pensamento que não se cinge a uma única área de trabalho. Desta forma, o ensaio aborda e analisa a problemática da incompletude através de dois campos disciplinares distintos – a arquitetura e o *clothing* para fundamentar e explicitar a pertinência desta aproximação sob a forma de diferentes projetos.

A noção de incompletude permite cruzar disciplinas aparentemente díspares na sua conceção projetual; manifestando-se de formas distintas sobre a arquitetura e sobre o *clothing*, a incompletude é explorada segundo um olhar arquitetónico, que pretende produzir conhecimento relevante no âmbito da disciplina da arquitetura e do design de vestuário.

O carácter transversal da incompletude vem suportar o argumento que defende a arquitetura enquanto disciplina abrangente, não condicionada a uma área de trabalho fechada sobre si mesma. Como tal, introduz-se no conceito de “Architecture as Expanded Field”, de Cidália Silva, que explicita a ambivalência da disciplina: *Architecture as expanded field embraces this moving across the mediums of other disciplines. In doing so it questions its closed autonomy, and learns with the ‘others’ as a way of reinventing itself.*⁷

A arquitetura, enquanto um campo expandido que se move entre diferentes disciplinas, deixa de estar condicionada a uma determinada escala ou programa, para se tornar numa prática abrangente: *practice is not defined in relation to a given medium,..., but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium,..., might be used.*⁸

Também Jane Rendell discute, na sua obra “Art and Architecture: a Place Between” (2010), a relação entre arte e arquitetura, declarando-a como *an ongoing attraction to one another.*⁹ A curiosidade mútua é resultado de uma certa complementaridade, que resulta da relação de ambas as disciplinas com a denominada “função”: ao contrário da arquitetura, a arte não é funcional segundo uma vertente tradicional, mas

7 SILVA – *Architecture as Expanded Field*, p.60

8 KRAUSS, Rosalind – *Sculpture as Expanded Field*, p.42

9 RENDELL, Jane – *Art and Architecture: a Place Between*, p.3

pode ser considerada funcional na medida em que providencia ferramentas de auto-reflexão, pensamento crítico e mudança social: *art offers a place and occasion for new kinds of relationship 'to function' between people.*¹⁰ A atração referida pode ser compreendida como uma admiração mútua pelas respectivas qualidades individuais, sendo que os artistas valorizam a arquitetura pela sua função social, enquanto que os arquitetos admiram a arte pela sua irrestrita criatividade. Esta atração é explorada pela autora e tem como mote a compreensão das práticas que se encontram entre as duas disciplinas. Trata-se de uma chamada de atenção para os processos que operam entre a arte e a arquitetura, que se movem entre a crítica e o espaço: *I suggest a new term, 'critical spatial practice', which allows us to describe work that transgresses the limits of art and architecture and engages with both the social and the aesthetic, the public and the private.*¹¹

Rendell sugere que, para desenvolver uma prática crítica, a arquitetura deve olhar para a arte, e movimentar-se para fora dos tradicionais limites que a condicionam, para entrar num campo entre disciplinas. Sendo que a arte desfruta de uma situação privilegiada, que a separa de preocupações de foro social e económico, a arte pode oferecer à arquitetura uma oportunidade para a ação e reflexão crítica - *We need to understand artworks as products of specific processes, of production and reception, that operate within a further expanded and interdisciplinary field.*¹²

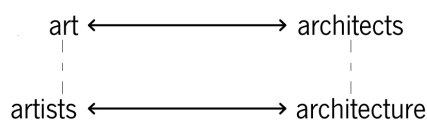


Figura 1: Esquema *art – architecture*.

A partir da figura 1, pretende-se ilustrar o argumento de Jane Rendell e reforçar a ideia de que, devido à "fusão" dos territórios da arte e da arquitetura, o papel do arquiteto deixa de estar condicionado a um trabalho preestabelecido, para poder contribuir, de forma pertinente e em colaboração com outras áreas criativas, na elaboração de intervenções que não se cingem ao convencional projeto de arquitetura.

Tendo como referência o conceito de "Architecture as Expanded Field", de Cidália Silva, e o termo "critical spatial practice", de Jane Rendell, o ensaio propõe a noção de prática transdisciplinar, enquanto uma abordagem que funde conhecimentos com áreas disciplinares distintas daquela em que se insere.¹³ A prática transdisciplinar implica uma dissolvência dos limites que a encerram e restringem a uma esfera de trabalho tradicional; pressupõe uma prática que não concretiza apenas colaborações

¹⁰ RENDELL – *Art and Architecture*, p.3-4

¹¹ RENDELL – *Art and Architecture*, p.6

¹² RENDELL – *Art and Architecture*, p.43

¹³ O ensaio propõe a noção de prática transdisciplinar, mas é possível encontrar, ao longo do ensaio, referências à prática interdisciplinar, por meio de citação de diferentes autores. Tais referências não pretendem ser incongruentes face à proposta do ensaio, mas complementar a sua compreensão; com base em vários autores, é explicitado o potencial da arquitetura e do design de vestuário para se expandirem para além do seu campo de intervenção tradicional.

com diferentes disciplinas, mas que se funde, passando pela criação de um projeto que resulta da articulação e comunhão mútua de conhecimento, no âmbito de um único projeto.

É de acordo com a noção de prática transdisciplinar que o ensaio se configura; partindo de uma abordagem crítica e arquitetônica, o ensaio pretende elaborar uma narrativa que contribui para a construção de conhecimento relevante na área da arquitetura, mas também na área disciplinar do design de vestuário. A fusão das duas disciplinas, a partir da incompletude, pretende expandir o campo da arquitetura, mas também o do *clothing*, promovendo a dissolução dos limites que encerram o design de vestuário a uma prática isolada, e demonstrando a pertinência da abordagem e pensamento de foro arquitetônico num diferente contexto de criação projetual.

Clothing

Na sequência da exposição da prática transdisciplinar, o ensaio apresenta o seu campo de estudo que, dissolvendo os limites que condicionam a investigação a um campo de estudo tradicional, pretende contribuir para a construção de conhecimento pertinente no contexto arquitetónico e no design de vestuário.

Desta forma, o design de vestuário dá forma à disciplina com a qual a abordagem arquitetónica se funde; o *clothing* conforma o campo de estudo da investigação, sendo o termo uma redefinição sugerida pelo ensaio. O ensaio propõe um repensar do termo *clothing*,¹⁴ pois considera encontrar-se implícito ao termo, um trabalho processual de procura e exploração de uma temática, e também a ideia de ação, que advém da presença do sufixo *-ing*. A investigação passa pela redefinição do termo, tendo como mote a definição de um campo de estudo caracterizado por um processo criativo que se desenvolve e evolui de forma contínua, ao longo do tempo.

A pertinência relativa ao uso do termo, nesta investigação, encontra-se na clareza do seu significado original: segundo “Cambridges Dictionaries Online”, a palavra *clothing* (nome) refere-se a *clothes, especially of a type made to protect the wearer against heat, water or machinery*.¹⁵ O seu significado mais essencial reside na ideia de proteção, de cobertura e revestimento, sendo que o ato de vestir remete para uma necessidade primária. A redefinição do termo compreende que *clothing* vai para além do vestir por necessidade, tendo como base um propósito que se contrapõe à ideia de moda, pela sua volatilidade, mas que se encontra num carácter de permanência.

14 O ensaio não considera o termo em português com o intuito de manter clara a redefinição do termo que é proposta. A tradução para português, mais aproximada e fiel, do termo *clothing* é o verbo vestir..

15 Definição consultada no “Cambridge Dictionaries Online”, em Março de 2012. Disponível em <http://dictionary.cambridge.org/>

Clothing, clothes and fashion

Com o intuito de esclarecer a redefinição do termo *clothing*, torna-se necessário e relevante proceder a uma contextualização do termo, partindo da explicação do seu significado corrente e da sua aplicação num domínio académico. Trata-se de esclarecer as intenções que fundamentam a sua reinterpretação e para tal, recorre-se ao vocabulário que se encontra associado ao termo *clothing* e que, segundo o ensaio, caracteriza a disciplina do design de vestuário – *clothes* e *fashion* (vestuário e moda).

Clothing, clothes e *fashion* conformam o campo lexical em análise, que é estudado com o intuito de esclarecer as intenções que fundamentam o repensar do primeiro termo. O termo *fashion* é relativo ao gosto, sendo a sua existência condicionada a uma metamorfose constante. A sua presença varia de acordo com a sociedade em que se insere e com os respetivos fatores sócio-económicos; trata-se de um estado tendencioso, na medida em que não se cinge a uma única resolução, depreende-se como um fenómeno social, não material: *fashion does provide extra added values to clothing, but the additional elements exist only in people's imaginations and beliefs. Fashion is not visual clothing but is the invisible elements included in clothing.*¹⁶ O termo *clothes* refere-se ao material cru, ao objeto de propriedades exclusivamente funcionais; trata-se do material base sobre o qual a moda se apodera. Enquanto o termo *clothing*, consiste numa ação, num processo de criação que procura um caráter de permanência.

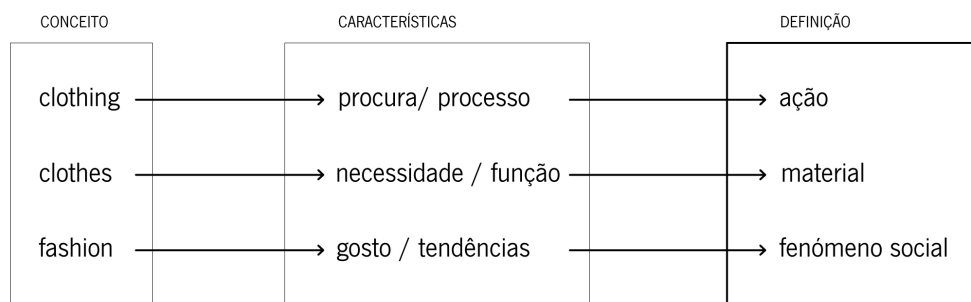


Figura 2: Esquema design de vestuário: *clothing, clothes and fashion* – características e definição.

Através da figura 2 apresenta-se uma síntese relativa à interpretação dos três termos em questão. Apesar da generalizada e comum equiparação entre conceitos, defende-se uma clara distinção entre eles, não se tratando de sinónimos, mas de termos que possuem uma definição e características distintas e específicas.

Para a elaboração do raciocínio que parte do enredo *clothing, clothes* e *fashion*, tem-se como obra de referência “Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies”

¹⁶ KAWAMURA, Yuniya – *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*, p.4

de Yuniya Kawamura (2005). A obra trata os conceitos *fashion* e *clothing* enquanto entidades que diferem de conteúdo e que implicam estudos distintos. Considera, também, uma recolha de opiniões e definições relativamente ao que o que a moda representa enquanto área de estudo académico. Esta área só recentemente conseguiu atingir um estatuto credível entre as ciências sociais, assistindo-se a um crescimento da investigação teórica sobre o tema; como Lipovetsky refere na sua obra “The Empire of Fashion” (2002), a moda é compreendida como um tema marginal, que não merece a preocupação ou dedicação dos intelectuais, dada como *unproblematic and undeserving of investigations*.¹⁷ Os entraves que se encontram perante a investigação sobre o tema estão também associados a uma corrente simplificação do mesmo, muitas vezes recluso de uma análise sócio-histórica limitadora, que conduz a explicações redutoras e não consistentes - como refere Elizabeth Wilson na sua explicação sobre a complexidade do conceito.¹⁸

*Fashion is a concept that separates itself from other words which are often used as synonyms of fashion, such as clothing, garments and apparel. Those words refer to tangible objects while fashion is an intangible object. Trying to define a particular item of clothing as fashion is futile because fashion is not a material product but a symbolic product which has no content substance by/ in itself.*¹⁹

Fashion, clothes e clothing correspondem a noções independentes, na sua definição teórica, sendo que a sua aplicação prática implica uma relação de interdependência das várias entidades, dando forma a dois complexos sistemas de relações, compreendidos por Kawamura como *fashion system* e *clothing system: the production process of fashion must be clearly distinguished from that of clothing because clothing does not immediately convert into fashion*.²⁰ Trata-se de dois sistemas distintos pelo facto de diferirem tanto de abordagem como de produção. O *fashion system* é considerado um fenómeno de foro social, um sistema institucionalizado que envolve um conjunto de atividades coletivas (organizações, produtores, eventos e práticas) que visam a continuação permanente do fenómeno – trata-se de produzir, com o intuito de fomentar a difusão cultural do mesmo e de operar a conversão de *clothing into fashion*, através do acrescentado valor simbólico ao suporte físico. Por sua vez, o *clothing system* é reconhecido como uma instituição de vertente mais operacional, que trata a forma como as peças se elaboram e como devem ser utilizadas num contexto social. As convenções relativamente ao vestir podem ser entendidas como a materialização do *clothing system*, na medida em que são elas que estabelecem as regras sobre as quais as sociedades se guiam: por exemplo, a forma de vestir ocidental e oriental

17 LIPOVETSKY, Gilles – *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy (New French thought)*, p.3-4

18 WILSON, Elizabeth – *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, p.10

19 KAWAMURA – *Fashion-ology*, p.2

20 KAWAMURA – *Fashion-ology*, p.39

difere imensamente, consequência das díspares convenções, reflexas do ambiente socio-económico em questão. Apesar dos dois sistemas se referirem a formas de produzir que diferem tanto de conteúdo como de resultado, ambos partilham o facto de a sua produção só ser possível segundo um trabalho coletivo que conta com a participação de inúmeras entidades, que se reúnem com o intuito de produzir peças de vestuário ou de perpetuar a crença na moda.²¹

Para além da identificação dos dois sistemas, Yuniya Kawamura explica a distinção de conteúdo dos termos *fashion* e *clothing*, sendo que *fashion* se refere ao imaterial, a um fenómeno social e o *clothing* representa o material, a base física e concreta sobre a qual a moda se apodera. Sobre a perspetiva da investigação, a teoria de Kawamura não é completamente adoptada. A definição de *fashion* é apreendida, seguindo os mesmo parâmetros, mas a definição do termo *clothing*, sugerida pelo ensaio, fundamenta-se segundo uma abordagem diferente da tradicional percepção do termo.²²

Kawamura atribui ao termo *clothing* o significado de material cru e objeto tangível, sendo essa a definição que o ensaio compreende do termo *clothes* (um nome que não esconde relativismos relativamente ao seu significado); enquanto que *clothing* levanta questões relativas a um processo, a uma ação: *fashion as a belief is manifested through clothing*²³ *clothes*.

O ensaio propõe a introdução de uma terceira noção no campo teórico e prático do design de vestuário, através do repensar do termo *clothing*. A investigação sobre o tema é motivada pela vontade de demonstrar uma diferente perspetiva do ato de vestir, refutando a sua considerada volatilidade. O léxico, correntemente usado no meio artístico, tem apenas em consideração duas realidades distintas: *fashion* e *clothes*. A introdução de uma terceira, propõe uma reflexão sobre os propósitos do design de vestuário atual, *because definitions and meanings of fashion have multiplied. Fashion discourse has spread to various academic disciplines and has become overtly interdisciplinary*.²⁴

21 KAWAMURA – *Fashion-ology*, p.39-55

22 A necessidade de adaptação, relativamente ao discurso dos autores de referência, visa a conservação da integridade do conteúdo original do material de apoio e a elaboração de um discurso coerente, que vai de encontro ao que a investigação defende.

23 KAWAMURA – *Fashion-ology*, p.1

24 KAWAMURA – *Fashion-ology*, p.37

Criar o “novo”

Dando seguimento à proposta do ensaio, que introduz uma nova noção no campo teórico e prático do design de vestuário, levanta-se a questão do criar o “novo”, que surge da necessidade de explorar qual o mote de criação do conceito *clothing*.

O *clothing* é compreendido como um processo de procura pela exploração de uma ideia que pretende permanecer. Desta forma, questiona-se o que significa criar algo “novo”, contrariando uma existência efêmera ou um comportamento de inércia. As reais implicações do tempo sobre o meio físico são consideradas, com o objectivo de contribuir para o processo de criação de um projeto que visa alcançar um carácter de permanência.

A incorporação do tempo, em qualquer projeto, leva a um questionar do que é, e de como criar o “novo”. O tempo, ao manifestar-se sobre o meio físico levanta questões de foro distinto, no campo do design de vestuário e no campo da arquitetura. Relativamente ao design de vestuário é recorrente o tema da sua existência efêmera, do seu carácter passageiro e temperamental, sendo que no campo da arquitetura é abordada a questão da degradação e do seu elevado carácter de permanência que dificulta a adaptação a eventuais necessidades de mudança. O facto de a disciplina arquitetónica estar regularmente associada a um nível de permanência maior em comparação com o *clothing* torna-se uma contradição; apesar de o factor mudança ser uma constante, existe uma permanência a ser lida, em ambos os casos. A ideia da permanência encontra-se latente no texto “A Conversation with Jaques Herzog”, onde é referido:

*Using the familiar to make something new reveals the importance of foundational forms...A coat can have many styles, but there is always an underlying cut to the fabric that locates all coats in the same category. These forms provides a base upon which the temporal nature of fashion can attach and detach.*²⁵

No âmbito da redefinição do termo *clothing* é abordada a questão do criar o “novo”, tendo como referência material teórico tradicionalmente empregue na área da arquitetura. O intuito é o de construir uma narrativa que aborda o tema do “novo” e da permanência sobre uma perspetiva passível de ser aplicada em diferentes campos de trabalho, situações e contextos.

²⁵ KIPNIS, Jeffrey – A Conversation with Jacques Herzog. In WEINTHAL, Lois – *Toward a New Interior – An Anthology of Interior Design Theory*, p. 113

O tema do “novo” e da permanência é discutido por Michel Courajoud na conferência “À propos de quatre projets”, apresentada no âmbito das conferências “Paysage”, organizadas pelo Pavillon de l’Arsenal, em Junho de 2007. Courajoud realça a importância da continuidade entre tempo e lugar, defendendo que a procura do “novo” não deve interferir com a intemporalidade do projeto.²⁶ Courajoud cria o “novo”, não segundo uma rutura, mas tendo em consideração a história, o contexto e a evolução do lugar onde intervém, ou seja, sobre uma base de permanência.

A uma diferente escala e programa, também o *clothing* pretende explorar a criação do “novo”, através de um projeto que incorpora o tempo, como forma de alcançar um carácter de permanência e de se tornar intemporal. Trata-se de um processo de procura pela materialização de uma ideia, que é desenvolvido sobre uma base de continuidade, sobre o que foi realizado no passado. O processo criativo subjacente ao *clothing* encontra-se num trabalho de pesquisa cujo sentido de inovação difere daquele que é procurado pelo *fashion system* e que o ensaio introduz segundo a noção de obra-processo. A obra-processo consiste no trabalho processual de procura pela representação de uma ideia, segundo um carácter de permanência.

A obra-processo do *clothing* responde às questões frequentemente colocadas, aquando a discussão do enredo moda, tendências e intemporalidade. A resposta encontra-se na contraposição do *clothing* face ao *fashion system*, gerido por interesses comerciais e caracterizado por um consumismo rápido. O *clothing* atua numa esfera paralela, gerindo-se segundo um diferente conjunto de ideais que atuam num *framework* distante do convencional. A forma como o *clothing* se distancia do sistema classicamente devoto ao “bom gosto” é resultado de um vocabulário e pensamento independente, que se encontra em constante processo de renovação.

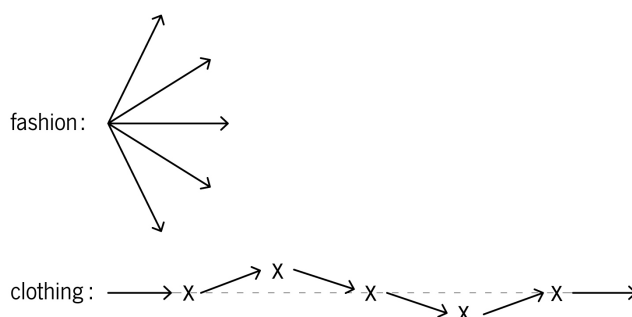


Figura 3: Esquema criar o “novo” – *clothing* e *fashion*.

Através da figura 3, pretende-se ilustrar o mote de criação que se encontra inerente ao *clothing*, contrapondo-o ao do *fashion system*. O *clothing* pode ser representado por uma linha contínua que se move segundo diferentes direções, apresentando quebras - cria o “novo” através da exploração de novos temas, ferramentas ou conceitos, mas tem em consideração uma base de permanência que é concretizada através da sua

²⁶ COURAJOUD, Michel - À Propos de Quatre Projets... (2007). Disponível em: <http://www.pavillon-arsenal.com/videosenligne/collection-6-109.php>

obra-processo. A obra-processo do *clothing* reflete sobre o que foi realizado anteriormente, dando forma a um processo de aprendizagem que vai acumulando ao longo do tempo referências, culturas, história e acontecimentos, como uma base de dados.

O *fashion system* é compreendido como um processo de constante rutura, que se move segundo várias e diferentes direções. *In fashion, the future is six months*²⁷ é uma afirmação que retrata de forma simples o funcionamento do *fashion system*, na medida em que explica o olhar da indústria sobre o futuro, e o passado. O imediato, a partir do qual se regem, leva a um reconhecimento passageiro das criações bianuais dos designers, levando à conseqüente desvalorização e esquecimento das mesmas. O *fashion system* consiste assim, num fenómeno sequioso de novidade e de informação, que cria o “novo” sem uma base de permanência.

Com base na figura 3, o ensaio explicita as intenções que conduziram ao repensar do termo *clothing*, no âmbito de uma prática transdisciplinar. A abordagem de foro arquitetónico praticada pelo ensaio, tornou possível definir um campo de estudo na área do design de vestuário, que incorpora o tempo, enquanto parte integrante de um projeto. O *clothing* surge como o campo de estudo do ensaio e pretende destacar, com a sua abordagem, um criar o “novo” que se afasta do funcionamento volátil do *fashion system*, para se materializar segundo um carácter de permanência.

Redefinição do termo:

Clothing (ação): põe em prática um trabalho processual de procura pela materialização de uma temática; permite a definição de um campo de estudo, ao reunir um conjunto de artistas cujo trabalho é caracterizado pela noção de obra-processo. Reflete um carácter de permanência e resulta de um processo que cria de acordo com ideais próprios, não sucumbindo ao rumo tendencioso do *fashion system*.

²⁷ Karl Lagerfeld em comunicação à imprensa, em Junho de 2012, após o desfile *haute couture* da casa Chanel, da qual é o diretor criativo. Disponível em <http://www.style.com/fashionshows/review/F2012CTR-CHANEL>

Incompletude no *clothing*

Parte-se da característica do tempo em foco, a incompletude, para estabelecer o fio condutor da investigação. Dando forma a um conceito transescalar, a incompletude resulta numa área de estudo alargada, a diferentes escalas, em diferentes programas e objetos, encontrando-se o trabalho focado no *clothing*, enquanto campo de estudo da investigação. Mais do que uma questão de dimensão, trata-se de uma coexistência de escalas num só objeto.

Como já se encontra explicitado, o *clothing* é definido por uma abordagem projetual que visa alcançar um carácter de permanência; trata-se de um campo de estudo que se guia segundo a noção de obra-processo e incorpora o tempo nos seus projetos. Pode-se considerar que diferentes abordagens permitem ao *clothing* alcançar o seu propósito, sendo a incompletude uma delas.

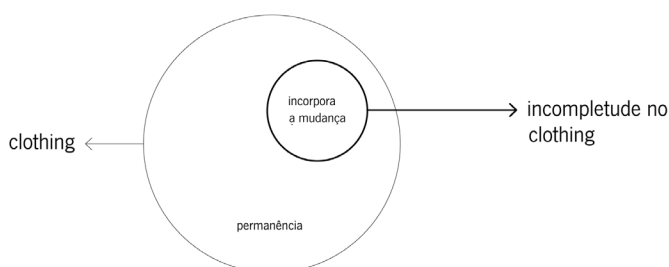


Figura 4: Esquema incompletude no *clothing*

Com base na figura 4, ilustra-se a interseção da incompletude com o campo de estudo, através da qual se explicita o foco do ensaio – a incompletude no *clothing*. O conceito temporal da incompletude permite ao *clothing* alcançar a permanência pretendida, ao propor a materialização de um projeto que incorpora a mudança. Desta forma, a incompletude no *clothing* torna possível a concretização da sua abordagem.

A incompletude no *clothing* permite delimitar um conjunto de casos de estudo concretos. Devido à especificidade da abordagem, reúne-se um conjunto de obras que incorporam o tempo nos seus projetos, através da incompletude. Apelidados de “casos de estudo da incompletude”,²⁸ os quatro designers de vestuário distinguem-se pelo seu trabalho processual de criação, que tem como propósito a materialização do *clothing*, não segundo uma existência efêmera, mas segundo uma ideia que permanece, devido ao incorporar da mudança nos seus projetos.

Os casos de estudo da incompletude apresentam quatro diferentes perspetivas exploratórias da mudança na permanência, com o objetivo de criar um “novo” intemporal.

²⁸ Os casos de estudo da incompletude são compostos por um conjunto de quatro designers de vestuário, encontrando-se devidamente explicitados no capítulo III: Os casos de estudo da incompletude.

São quatro obras-processo incompletas que, resultado de diferentes motivações, não procuram alcançar um resultado final mas um processo de criação construtivo e de evolução.

Desta forma, os “casos de estudo da incompletude” materializam uma obra-processo que nunca pode ser dada por terminada. A obra-processo, no âmbito da incompletude, encontra-se presente nas temáticas abordadas pelos casos de estudo, ao longo do seu percurso profissional, mas também se encontra numa peça individual, que carrega a procura e o conhecimento acumulado, resultado da exploração intensiva de uma temática e da procura pela materialização de uma ideia.

As temáticas exploradas vão evoluindo segundo uma base de permanência, na medida em que são trabalhadas exaustivamente e não se esgotam. A obra-processo dos casos de estudo, demonstra um sentido de evolução e de aprendizagem, que não desvaloriza ou elimina o que foi realizado anteriormente. A incompletude no *clothing* procura criar o “novo” sobre uma linha de permanência que, para além de conferir ao projeto um carácter intemporal, não encontra um prazo de validade. Pode concluir-se que incorpora a mudança, na permanência, contrapondo-se ao contexto volátil do *fashion system*.

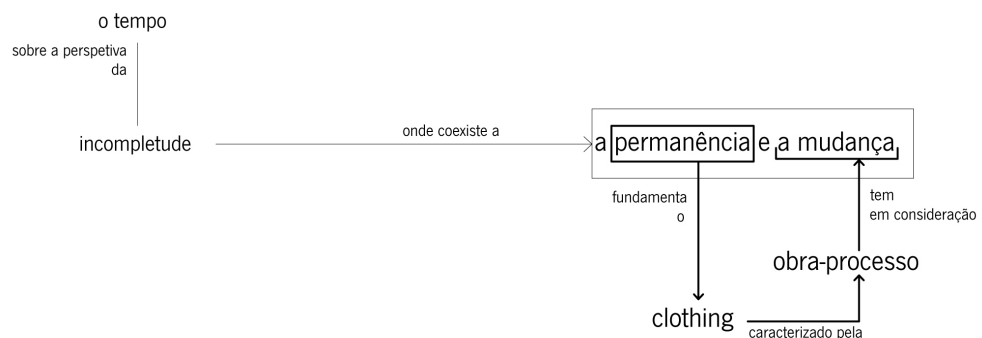


Figura 5: Esquema incompletude no *clothing* e a antinomia do tempo.

O esquema apresentado na figura 5, ilustra a incompletude no *clothing*, através da sua relação com a antinomia do tempo. A coexistência da permanência e mudança num projeto, independentemente da sua escala ou programa, é essencial para materializar o conceito de incompletude. No *clothing*, a concretização da antinomia do tempo fundamenta o seu objetivo de permanência deste e incorpora a mudança através da sua obra-processo sempre incompleta.

O tema da incompletude, enquanto catalisador de processos de transformação, torna possível a adaptação do *clothing* à inevitável e natural passagem do tempo. Trata-se de aceitar a mudança incorporada na permanência, tendo em consideração o tempo enquanto elemento fulcral e parte integrante de um projeto.

A obra-processo representa uma abordagem projetual que se pode encontrar no campo teórico e prático do design de vestuário, mas também na arquitetura; não se

encontrando condicionada a uma disciplina, trata-se de uma prática transdisciplinar que lida com o incorporar do tempo no ato de projetar, indo de encontro à ideia de incompletude. Encontrando-se sob a forma de um edifício ou do *clothing*, a obra-processo incompleta tem o processo criativo e de confecção como o ponto de partida do projeto, e não a sua plena realização ou acabamento. As peças “finais” encontram-se incompletas, sendo que o processo de realização deverá continuar à medida que as peças são “vivas”.

Kimono

Na continuação da apresentação da incompletude no *clothing*, introduz-se o traje tradicional japonês, o kimono, enquanto um primeiro e concreto exemplo da materialização da incompletude. O kimono consiste num projeto de referência para a compreensão da incompletude no *clothing*, e da sua obra-processo incompleta. O seu carácter de “permanência em mudança” permitiu ao traje nacional atravessar décadas da história japonesa, sendo hoje um marco da sua cultura, mas acima de tudo uma fonte de conhecimento, que abriga memórias e sabedoria.

O kimono dá forma ao traje tradicional japonês, originado e reconhecido como tal durante o período Heian, a última divisão da história clássica japonesa (794-1185). O kimono, desde então, não foi alvo de grandes alterações a nível formal. A sua essência mantém-se intacta, mas é possível encontrar inúmeras variações do seu design, que acompanham diferentes contextos, festividades e cerimónias. Hoje, o kimono encontra-se em desuso numa grande parte do Japão devido às influências ocidentais que invadiram o país, após os seus dois séculos de isolamento (1639-1868). Mas a tradição do kimono é preservada por aqueles que continuam a ensinar o seu método de confeção e continuam a transmitir a sua sabedoria, ao longo das gerações.

*I would like to propose the kimono, that set of flat surfaces that so gratefully enfolds one, as a possible answer to achieving a more gracious and magnanimous spirit.*²⁹

O kimono japonês, que tem como tradução “*clothing*”, significa “algo para vestir”.³⁰ Sendo adaptável a qualquer estatura, idêntico para homem ou mulher, criança ou adulto, o kimono é elaborado a partir doze metros de tecido, com trinta e oito centímetros de largura, sendo cortado em seis peças para depois serem costuradas, de acordo com uma filosofia de flexibilidade. Com o kimono não existe o certo ou o errado, o tecido interior pode passar a ser exterior, sendo invertido conforme qualquer desejo momentâneo, sendo também comum ser tingido inúmeras vezes. A obra-processo incompleta de um kimono encontra-se também nas suas costuras que, ao serem desfeitas, permitem voltar à inicial tira de tecido, dando lugar a um novo kimono, a uma nova vida. A facilidade com que se renova e se transforma, vai de encontro à tradição japonesa de não desperdício e de aproveitamento. O kimono é o símbolo japonês de versatilidade e gosto, um dos melhores representantes da estética japonesa do *wabi-sabi* e da incompletude no *clothing*, na sua viagem pelo tempo que nunca se dá por terminada.

²⁹ ITO, Sacico – *The Kimono: History and Style*, p.4

³⁰ ITO – *The Kimono*, p.8



122
Figura 6: A passagem do estado *flat* do kimono, para a sua forma tridimensional.

O ato de criar peças de vestuário consiste, essencialmente, na forma como se relaciona o tecido, uma superfície plana, em torno da figura tridimensional que é o corpo humano. O método de confecção varia imensamente do Oriente para o Ocidente. Na Europa, as peças de vestuário são elaboradas ao conferir uma forma tridimensional ao tecido, trabalhando e ajustando-o ao corpo, sendo a peça perfeita aquela que “assenta como uma luva”; através de uma confecção sofisticada, o corpo é idealizado a um estereótipo que prima pela simetria. No Japão, nunca foi esse o objetivo do kimono que, composto por uma variedade de layers, nunca irá (nem deverá) servir de forma imaculada.

O kimono, quando não se encontra sobre o corpo humano, encontra-se *flat* (plano), devido à sua configuração a partir de longas tiras de tecido, não sendo possível ler a sua tridimensionalidade. É na passagem do *flat* para o tridimensional, que o kimono se concretiza. A noção de *flatness*, é muito natural no design japonês, devido à procura por novas relações entre o *clothing* e o corpo humano. Uma técnica que não pretende exibir o corpo, mas envolve-lo.

Não é errado assumir que, na mente de cada japonês reside a cultura do kimono e como tal, torna-se natural aos designers nativos continuar a ter como referência o traje tradicional e não os princípios de confecção europeus. O design japonês continua a demonstrar uma abordagem universal do *clothing*, quebrando barreiras de género, corpo ou idade; desta forma, torna-se natural a alusão ao kimono, através do forte carácter assimétrico das suas peças, na concedida liberdade de movimentos e no acomodar de formas muitas vezes compreendidas, pelo Ocidente, como folgadas e disformes.

O *clothing* japonês continua a trabalhar com peças *flat* que, ao envolverem o corpo humano, criam um espaço de symbiose legítimo - o espaço sobranete entre o tecido e o corpo humano, apelidado de *ma*. Este é mais do que um simples vazio: *it is a rich space that possesses incalculable energy.*³¹

A permanência do kimono deve-se à sua capacidade de mudança, de transformação. Difundindo a sua sabedoria ao longo das gerações, o kimono encontra-se hoje presente no *clothing* japonês, enquanto um projeto que há muito vem a ser desenvolvido e não aparenta ter um fim próximo. Tendo como referência o kimono, torna-se possível compreender a adaptação à passagem do tempo procurada pela incompletude: uma adaptação que, sobre raízes e referências, acolhe a transiência do que é físico, sobre uma base de pensamento que permanece.

31 FUKAI, Akiko – *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*, p.16

Os casos de estudo da incompletude

Os casos de estudo da incompletude reúnem um conjunto de obras-processo que, através desta, incorporam o tempo nos seus projetos. O *clothing*, elaborado com o intuito de prevalecer, não sendo resultado de um interesse passageiro, é explicitado a partir da obra de quatro designers de vestuário: Hussein Chalayan, Yohji Yamamoto, Issey Miyake e Rei Kawakubo, cuja obra é intemporal e pertinente, independentemente da sua “data de nascimento”.

Os casos de estudo permitem demonstrar, através de obras-processo concretas, os pressupostos que fundamentam o repensar do termo *clothing*, mas também o que se compreende por materialização da incompletude.

A pertinência dos quatro casos de estudo encontra-se na abordagem singular ao *clothing*, realizada no âmbito de uma prática transdisciplinar. O *clothing* é trabalhado enquanto um veículo de expressão criativa, desfazendo os limites que encerram o design de vestuário, para se fundir com diferentes áreas disciplinares.

A incompletude concretizada através do *clothing* dos casos de estudo, apresenta uma realidade diferente daquela que caracteriza o *fashion system*. Distanciando-se das prioridades da indústria, os quatro designers abordam, através do *clothing*, conteúdos pertinentes em diferentes campos académicos, para além do design de vestuário. A sua obra transmite uma sabedoria reflexa de um forte sentimento de tradição e de respeito pela sua herança cultural, permitindo a criação do “novo” a partir de uma base de permanência, onde coexiste a mudança.

There is an expression in Japanese that says that someone who makes things of poor quality is in fact worse than a thief, because he doesn't make things that will last or provide true satisfaction. A thief at least redistributes the wealth of a society.³²

32 JUNIPER – *Wabi-Sabi*, p.13.



Figura 7: Apresentação da coleção *Sakoku* (Primavera Verão 2011).

Hussein Chalayan

Hussein Chalayan é o artista de origens turcas cuja obra, desenvolvida ao longo das duas últimas décadas, o tornou num dos casos de estudo da incompletude. A sua abordagem ao design e a forma como cria o “novo” é, para além de relevante, pertinente no contexto do corrente ensaio, na compreensão da incompletude no *clothing* e da noção de obra-processo.

Chalayan dedica-se ao design de vestuário, sendo a sua obra de difícil caracterização, na medida em que se torna incongruente atribuir definições ao seu trabalho. Nascido no Chipre dos anos 70 viveu a sua infância entre Nicosia e Londres, o que proporcionou o contacto com duas culturas em muito distintas. As experiências vividas entre dois contextos culturais e sociais quase opostos ainda hoje têm influência na forma como cria as suas narrativas, e nas temáticas que aborda nas suas coleções bianuais, desde 1993 (ano da sua formação na Central Saint Martins, em Londres).

A obra de Chalayan, que engloba coleções de design de moda (bianuais), filmes e instalações, dá forma a um exemplo concreto e real de uma prática transdisciplinar, que se funde entre muitas áreas para além do design de vestuário: *I work in a cross-disciplinary way with people in other fields who contribute to what I am doing. I am interested in forms generally, not just clothing but in other things too.*³³ A sua colaboração com a prática arquitetónica é uma recorrente; em muitas das suas coleções foi possível a exploração de resultados inovadores devido à utilização de ferramentas distintas das convencionais, como na sua coleção *Before Minus Now* (Primavera Verão 2000).³⁴

Hussein Chalayan não relaciona a sua obra com os cânones icónicos do *fashion system* ou com a noção de design clássico e tradicional.³⁵ Não vê o seu trabalho apenas como uma expressão do tempo em que vivemos, mas a criação de objetos intemporais, recusando-se a limitar a sua obra a interpretações *fashion-oriented* ou a atribuí-los a uma era específica. Aceita os processos de criação que se encontram implícitos ao design de vestuário, mas não os tem como ponto de partida: *My work is about ideas, really. My starting point isn't always the woman. It's the idea.*³⁶ Chalayan olha para o *clothing* como um veículo para poder explorar os seus conceitos e nar-

33 Hussein Chalayan citado por QUINN, Bradley – *The Fashion of Architecture*, p.122

34 A colaboração de Hussein Chalayan com a prática arquitetónica, em *Before Minus Now* (Primavera Verão 2000), encontra-se devidamente explicitada no capítulo V.III: *Bodily Architecture*.

35 Em entrevista com Emily Kling, em 1994, Hussein Chalayan expressou a sua posição relativamente ao meio em que se insere: *I am not against it or for it, I accept it as a condition*. Citado por KLING, Emily – *Rituals Renewed*. In VIOLETTE, Robert – *Hussein Chalayan*, p.11

36 Hussein Chalayan em entrevista com IRVINE, Susan – “Deconstructing Hussein”. *The Telegraph*, 5 Dezembro 2001. Citado por QUINN – *The Fashion of Architecture*, p.121



Figura 8: Peça de *Temporal Meditations* (Primavera Verão 2004) e o seu respetivo detalhe.

rativas, trabalhando entre disciplinas; através da sua abordagem, realiza uma prática transdisciplinar, segundo o *clothing*.

Desde o início da sua carreira, a apresentação das suas coleções ganha, muitas vezes, o carácter de performance. A narrativa que preenche o processo criativo de Chalayan é revelada (indiretamente) ao público através das suas peças, da cenografia e coreografia da apresentação. A apresentação de uma coleção é um evento extremamente ritualizado que não é cumprido por Chalayan, o seu tempo de apresentação é sempre um momento descontextualizado face ao meio em que se insere, devido às questões controversas e “desconfortáveis” que levanta com o seu trabalho. Mais do que um desafio pessoal, a obra de Chalayan testa a audiência, privando-a do *framework* tradicional e obrigando-a a fazer uma interpretação do que está a assistir: *Each garment was designed to present a challenge to conventional fashion thinking*.³⁷ Chalayan descreve o seu objetivo como a criação de uma ponte entre diferentes realidades e disciplinas.³⁸

Os temas explorados por Hussein Chalayan nunca são apresentadas de forma explícita. A apresentação das coleções, muitas vezes ambigua, dá a oportunidade de criar interpretações individuais e pessoais. *Chalayan has long claimed that the primary use of narrative in his work functions to ensure that his own interest is sustained and that the clothes speak for themselves*.³⁹ As ideias e histórias que envolvem as suas coleções são a razão pela qual a sua obra despoleta mais do que um simples interesse passageiro, sendo as narrativas que conferem profundidade ao seu design.

A coleção *Sakoku* (Primavera Verão, 2011), cuja tradução do japonês significa “país trancado”, refere-se aos dois séculos de isolamento do Japão – *Sakoku* é o nome da política de relações internacionais japonesa que, entre 1639 até 1868, estabeleceu ser proibido a entrada de qualquer estrangeiro e a saída de qualquer nativo, sob pena de morte. Chalayan explora os aspetos surreais da cultura japonesa, focando-se no desencontro do espírito com o corpo. A atenção ao detalhe revela como os seus pensamentos são transferidos para as peças; como a prevalência da sombra, enquanto uma referência extremamente importante para a cultura japonesa, se encontra presente na escolha da cor e textura dos tecidos e na própria apresentação da coleção (figura 7). É através de pequenas particularidades que é possível ler a sua narrativa.

Também em *Temporal Meditations* (Primavera Verão 2004) num aparente estampado primaveril ilustra-se a zona costeira do Chipre dos anos 50, invadida por uma arquitetura de *resort*, onde decorre um dos períodos mais turbulentos e violentos da história da ilha - as históricas batalhas travadas entre Otomanos e Venezianos chamam a

37 QUINN – *The Fashion of Architecture*, p.123

38 KLING, Emily – *Rituals Renewed*. In VIOLETTE – *Hussein Chalayan*, p.15

39 FRANKEL, Susannah – *Border Crossing*. In VIOLETTE – *Hussein Chalayan*, p.16



Figura 9: Apresentação de *Medea* (Primavera Verão 2002).

atenção para o contínuo estado de guerra do Chipre (figura 8). O *clothing* é o meio através do qual Chalayan apresenta a sua reflexão e crítica sobre a evolução da sua ilha nativa; ao cruzar relatos do passado com a arquitetura do presente, as peças podem ser compreendidas como: *an archaeological talisman, which morphs slivers of past and present, ultimately and perhaps paradoxically becoming a frozen fragment of its own archeological quest*.⁴⁰ As históricas batalhas, conhecidas pela sua extrema violência, são retratadas num cenário atual, num dos muitos hotéis que vieram desfigurar a zona costeira do Chipre, sucumbida à construção hoteleira. A apresentação de *Temporal Meditations* teve como plano de fundo uma imagem onde um avião se encontra pronto a deslocar, fazendo alusão à questão da migração, à necessidade de “escape”. É nesta meditação sobre a passagem do tempo, materializada através do *clothing*, que se retratada a transformação de um lugar, a sua permanência enquanto nação e o impacto das suas mudanças, sobre os seus nativos.

Como pode ser compreendido a partir de *Sakoku* e de *Temporal Meditations*, o tema do *disembodiment*, do desencontro do espírito com o corpo, é tema recorrente na obra de Hussein Chalayan. O seu trabalho encontra-se infiltrado pela sua história e por experiências vividas. Ao crescer, a sua constante deslocação entre Londres e o Chipre, a conseqüente separação da sua família e o testemunhar de uma guerra, despoletaram uma série de questões que o fizeram desenvolver um espírito crítico sobre a realidade que o rodeia. As experiências que o formaram enquanto pessoa são responsáveis pelo seu fascínio pela aerodinâmica, as ansiedades sobre o tema da guerra e religião, a incessante procura pelas suas raízes, o interesse por mapas e linhas de fronteira, o medo da situação de refugiado e a sensação de estar sozinho. É esta realidade, o gerador que leva Chalayan a “refletir sobre a vida”, de uma forma tão diferente de todos os outros.⁴¹

A narrativa construída por Hussein Chalayan constitui uma prática transdisciplinar, na medida em que materializa sobre um único veículo, os seus interesses, as suas preocupações e críticas relativas à realidade que conhece. Engloba numa única plataforma de trabalho, uma multiplicidade de áreas disciplinares, de conhecimentos e reflexões que se encontram alheias ao vocabulário convencional do design de vestuário, potenciando a pertinência e relevância dos seus projetos.

Através da arte, da arquitetura, da filosofia, etnografia, literatura e da música, Chalayan dá forma às suas questões, aos temas que o inquietam, tendo o *clothing* como veículo para a sua materialização. Tal como a sua história serve de mote ao seu processo criativo, Hussein explora em *Medea* (Primavera Verão 2002) a memória do *clothing*, através de um desgaste, de uma sobreposição que pretende simbolizar

40 Hussein Chalayan citado por GOLBIN, Pamela Acynoptic Guide to Hussein Chalayan's Mainline Collections 1993 - 2011. In VIOLETTE - *Hussein Chalayan*, p.270

41 MOWER, Sarah – Looking Back on Hussein Chalayan. In VIOLETTE – *Hussein Chalayan*, p.40

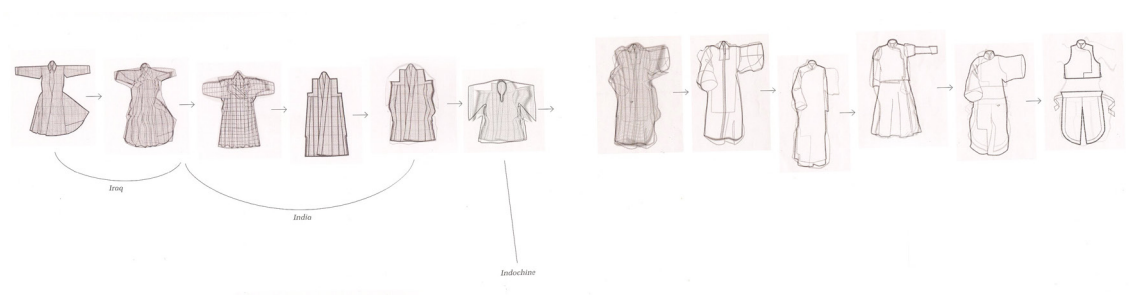


Figura 10: Apresentação de *Geotropics* (Primavera Verão 1999) e seu respetivo processo de trabalho.

o seu percurso ao longo do tempo: *The garment is a ghost of all the multiple lives it may have had. Nothing is shiny and new; everything has a history.*⁴² A incompletude de *Medea* encontra-se na materialização de um “*clothing* em mudança”; as peças pretendem, através do seu carácter de permanência, acolher as mudanças que derivam da passagem do tempo.

Também em *Geotropics* (Primavera Verão 1999), através de um filme animado por computador, foi reunido um extenso leque de trajes nacionais de diferentes épocas e regiões, ao longo da Rota da Seda, nos seus 2000 anos de existência e de ligação da China ao Ocidente. *The film was a journey through time and space, morphing garments from one another.*⁴³ O *clothing* enquanto um veículo que expressa situações de “permanência em mudança”, sejam elas relativas ao carácter de transformação da própria peça ou à leitura das mudanças de um lugar, de um traje ou de um percurso. Em *Geotropics*, o *clothing* reflete sobre a permanência de um percurso e a transformação dos seus trajes, que derivam do seu longo período de existência. A problemática da passagem do tempo é o tema que estabelece o fio condutor entre as coleções de Chalayan, através de *clothing* que se pretende adaptar ou refletir sobre a sua passagem.

Pode-se compreender a partir do estudo das suas temáticas que a incompletude se encontra representada sobre diferentes formas, ao longo de toda a obra de Hussein Chalayan, sendo uma delas o seu processo criativo. A exploração intensa de uma ideia, encontra-se de alguma forma registada na exploração da próxima, nunca sendo dada por terminada. A obra-processo incompleta de Chalayan preserva a evolução dos seus pensamentos, do seu processo de criação. A forma como desenha permite que a incerteza esteja presente nos seus projetos. Os traços do que foi desenhado anteriormente são projetados para o seguinte, como se as próprias peças desenvolvessem algum tipo de memória – o *clothing* de Chalayan faz parte de um processo de criação contínuo, dando forma a uma permanência, que incorpora a mudança.

*I've worked very hard for a long time now and I manage to keep renewing myself. At the end of the day, it's a bit like reading. You read yourself, you read to learn. And I learn a lot from my processes.*⁴⁴

O processo criativo de Hussein Chalayan, enquanto uma representação da incompletude, levanta questões que remetem para o carácter transitório do meio físico, neste caso do *clothing*. Assim, a obra de Chalayan é compreendida como o resultado de uma discussão das antinomias do tempo - a permanência e a mudança, onde a questão da impermanência, encontrando-se implícita nas narrativas do designer, assume

42 Hussein Chalayan, nas suas notas sobre a apresentação de *Medea*, Primavera Verão 2002. EVANS, Caroline – No Man's Land. In WEINTHAL – *Toward a New Interior*, p.138

43 GOLBIN, – A Synoptic Guide *Geotropics*. In VIOLETTE – *Hussein Chalayan*, p.271

44 Hussein Chalayan citado por FRANKEL, Susannah – *Border Crossing*. In VIOLETTE - *Hussein Chalayan*, p.28



Figura 11: Apresentação de *Afterwords* (Outono Inverno 2000). *Afterwords* é descrito pelo designer como o criar de meios para transportar posses mais facilmente, no momento do ataque. A performance que decorreu no período de vinte minutos, acompanhada por um coro feminino búlgaro, decorreu numa sala-de-estar, onde quatro cadeiras, uma mesa de café, uma prateleira com objetos domésticos e um ecrã de televisão recriam um ambiente familiar. A família que se encontra sentada na sala desaparece, para dar lugar a quatro modelos que transformam as coberturas das cadeiras em vestidos, e as estruturas das cadeiras em malas de viagem. No final, uma última modelo retira o centro da mesa de café, coloca-se no seu interior e como um telescópio, a mesa transforma-se numa saia, presa à sua cintura. *Afterwords* encontra-se muito mais próxima de uma peça de teatro, onde segue uma narrativa, ainda que sendo indireta e jogando com a expectativa. A narrativa é a do refugiado, tendo como referência os membros da sua família, cipriotas turcos, que foram forçados a abandonar as suas casas em 1960, Chalayan imagina cenários onde as pessoas podem fugir com as suas posses para um lugar seguro, onde voltam a estabelecer uma sensação de segurança e familiaridade, através das peças. No final, a sala toda branca, foi deixada vazia e sem vida.

diferentes comportamentos através dos quais as peças se alteram e se manifestam face à passagem do tempo. Em *Afterwords* (Outono Inverno 2000), uma das mais reconhecidas e relevantes obras de Hussein Chalayan, lê-se um *clothing* que transita, que se encontra em mudança, que se adapta e evolui. A performance confirma que “escape” é a palavra associada por Chalayan à viagem, sob a forma de um escape imaginativo ou o escape de uma perseguição, sendo o *clothing* a refletir todos os percursos efetuados. Chalayan expõe a sensação de exclusão sentida quando se encontrava, durante a sua infância, em contextos desconhecidos, explorando-a através de peças de vestuário que pretendem a criação de uma identidade portátil. É nesse sentido, de contrariar a sensação de exclusão, que Chalayan cria *clothing* contendo o mundo em movimento.

A impermanência encontra-se na aceitação do carácter passageiro e momentâneo de todas as coisas. Hussein Chalayan apresenta, a partir da sua obra, a certeza de que nada é definitivo mas tudo é provisório, criando de acordo com essa mesma filosofia. A incompletude no *clothing* de Chalayan vai além da alteração das peças, para integrar a impermanência que rodeia a vida diária na sua obra-processo. Como tal, o artista turco expõe esse sentimento através de peças e apresentações que transitam entre o passado, presente e futuro.

Sarah Mower:

But here's the thing, Hussein: I always wondered, whether, with all your interests, intellectual capabilities, your mind for everything from engineering to abstract music – and your ability to make things – haven't you gone wrong somewhere? Shouldn't you have been an architect, interior designer, theatre or movie director, scientist or philosopher, instead of someone who has to make a living out of selling clothes?

Hussein Chalayan:

Well I think that would've been boring. The point is that I'm applying that all to clothing and that is what makes the work, I think, more interesting. The way I look at fashion, I treat it as a world science.⁴⁵

⁴⁵ MOWER, Sarah – Looking Back on Hussein Chalayan. In VIOLETTE - *Hussein Chalayan*, p.48



Figura 12: Peça de uma das primeiras coleções de Yohji Yamamoto (Primeira Verão 1983), fotografado por Hirishi Sugimoto.

Yohji Yamamoto

Sucedendo a obra de Hussein Chalayan, surge Yohji Yamamoto, um designer japonês que trabalha o *clothing* enquanto um veículo para a exploração das suas dúvidas relativas à existência humana, ao ato de criação e ao impacto da passagem do tempo sobre o mundo físico. A incompletude de Yamamoto encontra-se no facto de nunca ver o seu trabalho como algo acabado, pois tem como mote a questão da memória do *clothing*, enquanto uma permanência que pode ser lida na sua mudança.

*Man is destined to live with questions about the nature of human existence and the meanings of life. He carries with him, to the end, these questions for which there are no answers.*⁴⁶

Yohji Yamamoto explica na sua obra “My Dear Bomb” (2011) que, para a elaboração de qualquer projeto criativo, é essencial refletir sobre as questões mais fundamentais da existência humana. Independentemente da área artística, Yamamoto defende que o ato de criar envolve uma introspeção; sendo que, a criatividade não irá fluir de qualquer manipulação intelectual e não é legítima quando desenvolvida sobre um conceito retirado de qualquer outro lugar.⁴⁷ A introspeção implica que o ser humano, em qualquer ponto da sua existência, questione a natureza das “coisas”, mesmo não encontrando qualquer resposta esclarecedora. É esse sentimento de ausência, a sensação de algo está a faltar, que motivou Yamamoto a explorar estas mesmas questões através da sua obra-processo, dando forma a uma prática transdisciplinar que se expande para o campo da filosofia e da poesia, tendo como mote uma introspeção pessoal.

Licenciado em direito, pela Keio University em 1966 e formado, posteriormente, pela Bunka Fashion College de Tokyo (1969), Yohji Yamamoto, nascido em 1943, é o mais poético dos designers japoneses que, no início da década de 80, invadiram Paris e apresentaram a estética revolucionária do design oriental. Acompanhado por Rei Kawakubo, Yamamoto desfigurou e reconstruiu a noção de *clothing*, ao questionar os valores estabelecidos no ocidente, que promoviam a simetria, o feminino e a mulher como objecto sexual. As críticas apelidaram-nos de *avant-garde*, pelas roupas “sem forma” e a predominância dos tons escuros. A sociedade europeia reagiu com surpresa e desconfiança à desconstrução explícita dos seus valores sólidos, desafiando a relação entre memória e modernidade, entre o permanente e o efêmero. O seu trabalho, enquanto um resultado do pensamento e filosofia japonesa, prima por uma

⁴⁶ YAMAMOTO, Yohji – *Yohji Yamamoto: My Dear Bomb*, p.57

⁴⁷ YAMAMOTO – *Yohji Yamamoto*, p.61



Figura 13: Peças da coleção de Yohji Yamamoto (Primavera Verão 1983). Yohji Yamamoto citado por Susannah Frankel referindo-se a esta mesma coleção: *If one has only one piece of clothing in life, it becomes patched together, exposed to the sun and rain, frayed from the course of daily life, I wanted to create clothing with the same kind of unconscious beauty and natural appeal.*

consistente carga conceptual que tem como base o princípios do *wabi-sabi* e do *ma*.

A estética de *wabi-sabi* e do conceito *ma*, presentes na cultura e tradição japonesa, são trabalhadas por Yamamoto, através do *clothing*, refletindo-se na sua sensibilidade para com a transiência do mundo físico, proporcionando a criação de uma obra-processo incompleta. De acordo com a cultura japonesa, que encontra beleza no que é natural e no que é imperfeito, Yamamoto não estabelece ideais de perfeição, pois concentra os seus esforços na construção daquilo que é belo pela sua autenticidade e pelo seu estado inacabado. O designer japonês explica o seu desagrado pela ideia de perfeição e por aqueles que gastam as suas energias a criar algo sem defeitos,⁴⁸ defende que o resultado em si não é o mais importante, valorizando a dinâmica, os pensamentos e a discussão que dão forma ao seu processo de criação, no contexto de uma prática transdisciplinar. Yamamoto argumenta que muito superior a quem procura a perfeição, encontram-se aqueles que vivem em concordância com a realidade do seu dia-a-dia; exemplifica o seu ponto de vista a partir da prática de seleção das pérolas, que prima por aquelas que são perfeitas, excluindo aquelas que aparentam ter defeitos: *I dislike pearls as well. The shells are cracked open, the pearls are sorted according to their shapes, and the asymmetrical ones are discarded - the practice strikes me as unseemly.*⁴⁹

Assim, torna-se coerente para Yohji Yamamoto rejeitar o adorno, considerando-o desnecessário e acessório, devido ao seu carácter de inércia perante a passagem do tempo. A exibição de decoração choca com a estética do *wabi-sabi*, porque desvia o foco daquilo que de facto é relevante e que foi criado com o intuito de permanecer. O *clothing* de Yamamoto, fiel à estética do *wabi-sabi* e inserido no campo de estudo da incompletude, cria projetos que se encontram sujeitos a processos de transformação, derivados da sua capacidade de adaptação à passagem do tempo.

*It is meaningless to construct something and place it as an ornament. Things must be alive, they must be vibrant and in motion.*⁵⁰ Yamamoto não tem qualquer desejo ou intenção de produzir a peça perfeita; o verdadeiro desafio encontra-se na tentativa de conceber algo que se mova, que incorpore a mudança na permanência. A negação da perfeição é revelada, também, através da forte assimetria que domina o desenho de Yamamoto; ao optar por não esconder as apelidadas imperfeições do corpo humano, elas são apresentadas “positivamente” na assimetria das peças. A assimetria surge como sendo algo inerente à condição do ser humano.

48 *I think perfection is ugly. Somewhere in the things human make, I want to see scars, failure, disorder, distortion. If I can feel those things in works by others, then I like them. Perfection is kind of order, like overall harmony and so on... They are things someone forces onto a thing. A free human does not desire such things.* Yohji Yamamoto citado por FRANKEL, Susannah – *Future Beauty*, p.181

49 YAMAMOTO – *Yohji Yamamoto*, p.54

50 YAMAMOTO – *Yohji Yamamoto*, p.87

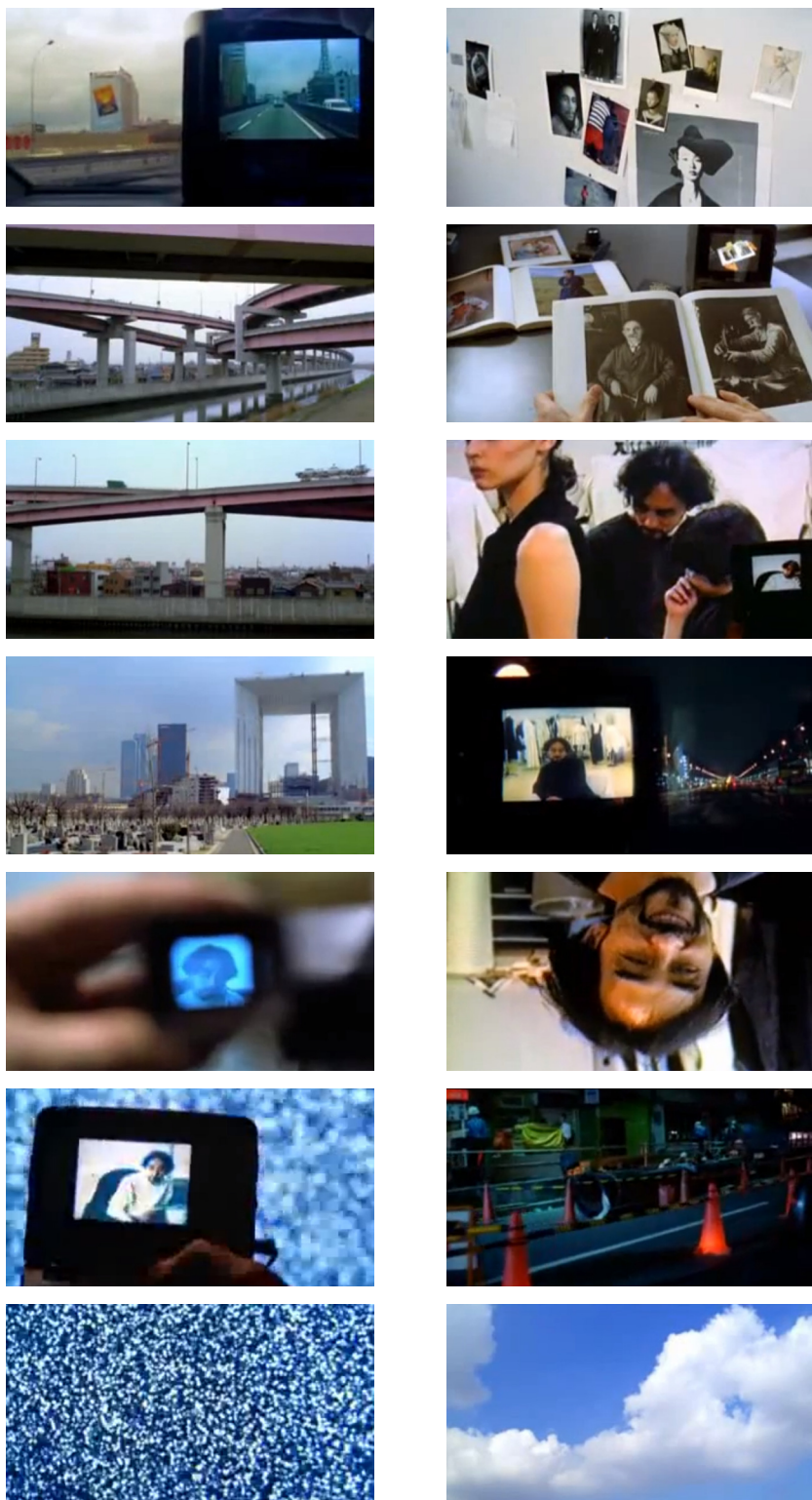


Figura 14: Frames de "A Notebook on Clothes and Cities" (1989), de Wim Wenders. A sequência dos frames ilustram o cruzar do *clothing* e da cidade, mote do processo criativo de Yohji Yamamoto.

O *clothing* de Yohji Yamamoto não é sobre o fabrico de objetos destinados ao adorno pessoal, pelo contrário, é um veículo de expressão filosófico e estético. Yamamoto há muito que procura uma sensibilidade adaptável, baseada numa “permanência em mudança”, como um lenço que, enquanto acessório, tem a possibilidade de se expandir para dar forma a uma peça de vestuário. Porque tal como o ser humano vive e envelhece, também o tecido vive e envelhece. Yamamoto vê, no tecido envelhecido, o seu verdadeiro valor. Mas, devido ao funcionamento do *fashion system* e à necessidade de apresentar coleções bianualmente, não é possível conceber *clothing* a partir de tecido que tenha vivido outras vidas. É devido a essa extrema sensação de incapacidade que Yamamoto diz: *I would like to design time itself. Discovering a solution to this design paradox, is the single point on which I stake my life.*⁵¹

O desejo de Yamamoto de “projetar tempo” manifesta-se através do carácter de “permanência em mudança” conferido ao *clothing*, que o permite adaptar-se à passagem à passagem do tempo. A incompletude encontra-se nas suas formas inacabadas, que pretendem evoluir de acordo com a participação do seu utilizador. Yamamoto concede liberdade aos projetos para “viver” de forma descomprometida, para serem transformados. Deste modo, o *clothing* criado por Yamamoto não se encontra dependente de quaisquer condições predeterminadas, relativamente ao seu uso ou função futura; a incompletude descobre-se na forma inacabada que concretiza uma base de permanência, que incorpora a mudança.

A abordagem de Yamamoto é possível devido a um olhar que é feito sobre o passado, e na sensibilidade face a eventuais necessidades e desejos futuros. Questões relativas à passagem do tempo são discutidas no argumento do filme “A Notebook on Clothes and Cities” (1989), de Wim Wenders, em colaboração com Yohji Yamamoto. Em formato de documentário, a intemporalidade do obra-processo de Yamamoto é colocada segundo a questão da memória, devido à experiência de Wenders com o *clothing* criado pelo designer japonês. Ao adquirir peças de Yamamoto, debatia-se com o questão do novo e do velho, na medida em que o *clothing* lhe trazia lembranças e memórias antigas. *What secret had he discovered, this Yamamoto? A shape, a cut, a fabric?*⁵² O segredo não se esconde na execução das peças, mas numa visão que cria *clothing* capaz de transcender o momento presente. A referida memória do *clothing*, por Wim Wenders, decorre da reflexão de Yamamoto sobre o tempo, permitindo-o criar uma obra-processo que não se encontra associada a uma era específica.

*Yamamoto's ability to create clothing that transcends time and fashion,..., possessing an inherent, reproducible utility and identity.*⁵³

51 YAMAMOTO – *Yohji Yamamoto*, p.57

52 WENDERS, Wim – *Notebook on Cities and Clothes* (1989).

53 WEINTHAL, Lois – Introduction: Notebook on Clothes and Cities. In WEINTHAL – *Toward a New Interior*, p.102



Figura 15: Exposição *Dança Macabra* (2012) de Christian Boltanski, apresentada em Guimarães, na Fábrica Asa no período de 22 de Junho a 9 de Setembro de 2012.

A questão da memória, segundo o ensaio, deriva da intemporalidade dos projetos que, por não se encontrarem destinados a um único propósito, por se encontrarem inacabados, são capazes de viver para além de qualquer predeterminação. A incompletude encontra-se na liberdade conferida aos projetos para viverem em concordância com a passagem do tempo, enriquecendo-se face à sua passagem. A questão da memória do *clothing* é também trabalhada por Christian Boltanski, ao promover a apropriação de peças de vestuário, conferindo-lhes uma nova vida. Em *Dança Macabra* (2012), é apresentada a “roupa de alguém”, objetos que remetem para pessoas ausentes e que são reanimados a partir de uma “dança” mecânica, ao fazer circular as peças por todo o espaço de exposição. Dança Macabra confere movimentos a peças que se encontravam esquecidas e inanimadas, devido à ausência de quem um dia as usou. Também em *Dispersion* (1995), apresentada em Paris e Nova Iorque: sacos com peças de roupa encontravam-se disponíveis para as pessoas, permitindo às peças renascem e ganharem uma nova vida. A abordagem de Boltanski torna-se pertinente pela forma como pretende, através das suas intervenções, proporcionar novas oportunidades a objetos esquecidos pelo tempo.

*In time it will be stretched into a garment, and there it takes on a life of its own. It begins to sing. It sings of indiscretions from the night before, it sings of the morning's sunlight filtered through the trees.*⁵⁴

Yamamoto defende que o propósito do seu processo de criação só é encontrado quando as suas peças são apropriadas e usadas, não se tratando de objetos de adoração, mas de projetos que incitam a um exercício de criatividade por parte do utilizador.⁵⁵ A uma certa altura, a peça abandonará o propósito inicial a partir do qual foi criado; e é com esta intenção em mente, que o *clothing* criado pelo designer não encontra correspondências em estereótipos, encontrando-se livre para as mais distintas interpretações. Desta forma, a crítica aplica muitas vezes o termo ambíguo, como forma de caracterizar a obra do designer japonês, pela sua recusa em conferir explicações relativas ao seu trabalho, ou de lhes atribuir definições. A ambiguidade é uma reação às explicações simples, claras e imediatas. Yamamoto explica que o mundo em que vivemos é tudo menos transparente nas suas respostas, as conclusões simples não nos são concedidas e como tal, é segundo esta filosofia de aceitação, do carácter transiente do mundo físico e da própria existência humana, que o designer japonês vive e cria a sua obra.⁵⁶

54 YAMAMOTO – *Yohji Yamamoto*, p.69

55 *Clothing is, ultimately, made to be worn. It is complete only at the instant it is donned by a living human being, a person experiencing the love and the sadness of each second in time. Only at the moment it is donned does the clothing fulfill its destiny.* YAMAMOTO – *Yohji Yamamoto*, p.68

56 *Existing in this world are individuals who dedicate their sleazy energies to the creation of something without flaw. Far grander than these, however are those humans who grapple each day with the realities present to them. (...) Why the ambiguity? It is because they have an aversion to the plain, clear expression. To them, the world of humans is without any transparent answers or simple conclusions.* YAMAMOTO – *Yohji Yamamoto*, p.119-120

A ambiguidade da obra de Yamamoto pode ser considerada como um reflexo do seu estado inacabado, não permitindo visualizar uma definição clara da mesma. O inacabado pode ser compreendido como uma característica da incompletude, na medida em que, surgindo a partir de uma componente física, vai além das suas propriedades físicas (não se cingindo apenas às falhas nas peças ou à sensação de que não foram terminadas), para ser uma filosofia de vida; uma ideia transescalar, que surge da coexistência da permanência e da mudança, através da qual se questiona a passagem do tempo sobre o mundo físico. O inacabado é sobretudo sobre saber olhar o passado, e conceber algo que tenha a capacidade de se alterar e transformar no futuro, consoante as necessidades inerentes à passagem do tempo.

Yamamoto não se vê no direito de estabelecer a finalização de uma peça, de a considerar completa, porque ela nunca estará. Isso reflete-se na sua relutância em lhe atribuir definições pois, encontrando-se em “movimento”, as definições iriam condicionar a sua existência a um determinado objetivo ou propósito.

Por vezes, o *clothing* emerge e ganha vida própria, transcendendo a sua imagem original. É esse o maior prazer de Yamamoto e o objetivo da incompletude, experienciar o processo através do qual uma peça ganha uma vida inesperada, deixando que a ideia do primeiro esquisso não fosse nada mais do que um vislumbre do seu potencial.

I bought a shirt and jacket.

Usually, when I look at my new clothes in the mirror I get excited over what I see as a new skin, but it was different with this shirt and jacket.

Though they are new, it felt as if I had been wearing them for years.⁵⁷

⁵⁷ WENDERS, Wim – *Notebook on Clothes and Cities* (1989)

Issey Miyake

Issey Miyake é o designer japonês que, em conjunto com Rei Kawakubo e Yohji Yamamoto, apresentou a sua obra ao Ocidente na década de 80, levando ao questionar das intenções que fundamentam o design de vestuário. A sua obra-processo, enquanto uma forma de incompletude, contribui para o ensaio devido ao seu pensamento profundamente marcado pelos princípios do *wabi-sabi* e pela tradição japonesa.

Issey Miyake é um designer japonês, original de Hiroshima (1938), cujo percurso profissional se encontra marcado pelo grande impacto da bomba atômica, no dia 6 de Agosto de 1945. Com sete anos, o desastre veio alterar o rumo da sua família e alertá-lo para a fragilidade da existência humana. Apesar do tema não ser explorado de forma explícita ao longo da sua obra, o impacto que sofreu, no início da sua vida, conferiu-lhe uma abordagem singular que procura, sempre, os aspetos mais positivos da sua existência.

*Miyake's creativity exists not in detachment from the shadows of Japanese history, but in an inescapable response to such experience. His career responds exactly to the recovery of the nation, and it is there in Japan, ..., that his own sense of definition is established.*⁵⁸

Formado em design gráfico, pela Tama Art University de Tóquio, em 1965, partiu em direção a Paris, para frequentar a *École de la Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*, onde se especializou na área de design de vestuário. Começou por trabalhar para grandes casas da *haute couture* de Paris, para depois prosseguir uma carreira independente, que se distanciava do forte tradicionalismo parisiense, que anteriormente o rodeava. Em 1970, Miyake volta para Tóquio e funda o seu atelier de design (Miyake Design Studio), onde pôde começar a concretizar o seu objetivo – a criação de peças de vestuário universais, capazes de se adaptar a diferentes estilos de vida e culturas, diferentes faixas etárias e constituições físicas.

Como missão, Issey Miyake tem o destacar das dimensões sociais inerentes ao *clothing*.⁵⁹ As suas peças, devido à facilidade com que se adaptam a diferentes identidades e contextos sociais, resultam de uma abordagem que não as pretende determinar a um género ou a uma cultura em específico. Através de peças flexíveis no seu design e sem grande necessidade de manutenção, Miyake procura uma permanência ao serviço da liberdade de movimentos e de expressão, conformando assim uma forma de incompletude. As peças de Miyake remetem para o que é indeterminado, na

⁵⁸ HOLBORN, Mark – Issey Miyake. Citado por FRANKEL; FUKAI; VINKEN – *Future Beauty*, p.145

⁵⁹ EDELKOOT, Li – Wearing a Miyake is like Wearing an Experience. In KITAMURA, Midori - *Pleats Please: Issey Miyake*, p.22



Figura 16: Exposição *King and Queen* (Primavera Verão 1999), resultado da colaboração entre Issey Miyake e o designer têxtil Dai Fujiwara.

medida em que não possuem uma “trajetória” predefinida, podendo o seu utilizador apropriá-la conforme a sua vontade ou necessidade.

No contexto do ensaio, a obra de Issey Miyake, que se encontra marcada pelo pioneiro trabalho de pesquisa e exploração ao nível dos materiais, é compreendida pela noção de obra-processo. A matéria prima das suas peças, o tecido, não é tratada como mais uma das ferramentas disponíveis, mas como a base, a partir da qual dá início ao seu processo criativo. No princípio da década de 70, Miyake começa a criar peças de vestuário que surgem com o fabrico dos seus próprios tecidos; ao poder controlar as suas propriedades e a forma como se comportam, os tecidos tornam-se definidores da sua obra, o seu ponto de partida. A pesquisa de Miyake sobre a confecção têxtil, serve uma abordagem que potencia o seu talento enquanto “escultor”.

A criação de tecidos é uma habilidade partilhada pelos designers japoneses. A capacidade de criar texturas originais, através de práticas não convencionais de confecção, aliadas às singulares e tradicionais técnicas de modelagem japonesas, permitem a criação de resultados formais completamente novos. Começando pelo desenho do fio que dá forma ao tecido, encontram-se profundamente envolvidos em praticamente todos os processos de execução da peça; conformando assim, um exemplo de prática transdisciplinar que é perceptível na obra de Issey Miyake, onde a forma e o material são inseparáveis.⁶⁰

A obra de Issey Miyake foi fundada de acordo com a filosofia de criação de *clothing* a partir de uma única peça de tecido. Apelidada pelo designer de *A Piece of Cloth*, a temática, que teve início em 1976, explora não só a relação do corpo e do *clothing*, mas fundamentalmente o espaço que se encontra entre eles – o espaço *ma* que, sob diferentes formas, é o tema central da obra de Miyake. Tendo como referência o kimono, a filosofia cresceu, reinterpretando continuamente certos aspetos do traje tradicional japonês e dando forma a novas tipologias da prática. *A Piece of Cloth* apresenta-se assim, como a temática subjacente à obra de Issey Miyake, compreendida pelo ensaio como uma obra-processo incompleta, que incorpora a permanência resultante da contínua e persistente exploração do tema, por parte do designer.

Miyake enquanto um estudioso devoto da cultura japonesa e do seu traje tradicional, o kimono, elabora peças que, apesar de serem confeccionadas através de recentes tecnologias, continuam a responder aos pressupostos base do traje japonês. A essência do traje tradicional, que se reduz a uma extrema simplicidade, foi e continua a ser propícia à sua criatividade; com base nesta abordagem, é possível ler uma permanência que, fundamentando-se nos pressupostos do kimono, se encontra em renovação, devido à reinterpretação que o designer faz dos mesmos.

60 FUKAI – *Future Beauty*, p.18



Figura 17: Processo de criação das peças *Pleats Please*.

Baseando-se nesta mesma ideia de continuidade e de permanência, Miyake acabou com a prática de continuamente lançar novas coleções, cada uma cancelando as anteriores e com a procura incessante pela criação de algo “novo”. A obra-processo incompleta de Miyake faz com que tudo faça parte de um único processo em constante renovação, onde a ideia explorada num trabalho, continua no seguinte. *By claiming the right to long, stable creative cycles, he invented a new vocabulary for the discipline of fashion.*⁶¹

Pleats Please (plissados, por favor) é uma das tipologias de *A Piece of Cloth*, fundada em 1993 e cujo começo, enquanto trabalho de investigação, teve início em 1988. Surgida do longo fascínio de Miyake pela criação da sua matéria prima, o tecido, *Pleats Please* é uma linha independente, que se dedica, em exclusivo, à criação de peças que pretendem ser “universais”: *To me, design must get into real life. Otherwise, it's just couture, it's just extravaganza.*⁶²

Quando Issey Miyake e a sua equipa deram início à investigação sobre plissados, as fábricas japonesas de tecelagem encontravam-se em declínio. Desta forma, deram início a uma prática transdisciplinar que permitiu, para além de assegurar a produção, contribuir para a reversão do declínio da indústria e promover o desenvolvimento das fábricas de tecelagem japonesas. A partir da fusão das suas áreas disciplinares, o Miyake Design Studio começou a desenvolver os seus próprios materiais, dando início a um dinâmico processo criativo que continua, até ao momento presente, a trabalhar em colaboração com uma empresa de fibras. É dado um novo passo na área do design, onde se alerta para a relevância e benefícios de uma prática transdisciplinar.

Segundo Li Edelkoort, a prega, enquanto unidade de medida de *Pleats Please*, reúne múltiplas conotações, entre elas: *an architecture of becoming that is searching for a multiplicity of variations and possibilities while maintaining continuity.*⁶³ O plissado dá forma a um conceito de espaço e tempo, cuja interpretação não é linear, devido às suas raízes culturais que lhe conferem livre interpretação; entre elas, a muito clara referência ao origami, a arte secular japonesa de manusear papel e as formas fundamentais de trabalhar o tecido, da Grécia e Roma antiga.⁶⁴ Como é referido por Edelkoort, o dobrar e o desdobrar não deve ser visto apenas como um sistema de tensão e relaxamento, mas como uma fonte de conhecimento, que resulta da fusão de disciplinas distintas - *A sort of basic ingredient with brains, these pieces of creative textiles do seem to have a mind of their own.*⁶⁵ *Pleats Please*, originalmente concebido para acompanhar as coreografias de William Forsythe, concretiza-se através de

61 SAILLARD, Olivier – For Issey Miyake. In KITAMURA - *Pleats Please*, p.49

62 Issey Miyake em entrevista com FRANKEL, Susannah – “Between the Pleats”. *Guardian Weekend Magazine* (19 Julho de 1997). Citado por FRANKEL - *Future Beauty*, p.146

63 EDELKOORT, Li – Wearing a Miyake is like Wearing an Experience. In KITAMURA – *Pleats Please*, p.21

64 O trabalho dos tecidos da Grécia e Roma antiga baseia-se no envolvimento do corpo humano numa única peça de tecido, ganhando volumetria através das “dobras” que lhe eram conferidas.

65 EDELKOORT, Li – Wearing a Miyake is like Wearing an Experience. In KITAMURA – *Pleats Please*, p.26

© ISSEY MIYAKE

これが愛か
足が棒だ。

PLEATS
PLEASE
ISSEY MIYAKE

I WALKED UNTIL I COULD NO LONGER WALK
AND THERE IT WAS: LOVE. ©Ichihara Hiroko

NEW YORK 128 Wooster Street, New York, NY 10013 Tel: 212.226.3600 Inbica ISSEY MIYAKE 119 Hudson Street, New York, NY 10013 Tel: 212.226.0100
LONDON 20 Brook Street, London W1K 5DE Tel: 020.7495.2306
PARIS 201 Boulevard Saint Germain, 75007 Paris Tel: 01.45.48.10.44 3 Bis Rue des Rosiers, 75004 Paris Tel: 01.40.29.99.66
TOKYO Place Minami-Aoyama 3-13-21 Minami-Aoyama, Minato-ku, Tokyo Tel: 03.5772.7750

© ISSEY MIYAKE

愛を
思い知れ。

PLEATS
PLEASE
ISSEY MIYAKE

GET A GRIP ON HOW MUCH I LOVE YOU. ©Ichihara Hiroko

NEW YORK 128 Wooster Street, New York, NY 10013 Tel: 212.226.3600 Inbica ISSEY MIYAKE 119 Hudson Street, New York, NY 10013 Tel: 212.226.0100
LONDON 20 Brook Street, London W1K 5DE Tel: 020.7495.2306
PARIS 201 Boulevard Saint Germain, 75007 Paris Tel: 01.45.48.10.44 3 Bis Rue des Rosiers, 75004 Paris Tel: 01.40.29.99.66
TOKYO Place Minami-Aoyama 3-13-21 Minami-Aoyama, Minato-ku, Tokyo Tel: 03.5772.7750

© ISSEY MIYAKE

愛は速攻。

PLEATS
PLEASE
ISSEY MIYAKE

WHEN LOVE STRIKES, GO FOR IT. ©Ichihara Hiroko

NEW YORK 128 Wooster Street, New York, NY 10013 Tel: 212.226.3600 Inbica ISSEY MIYAKE 119 Hudson Street, New York, NY 10013 Tel: 212.226.0100
LONDON 20 Brook Street, London W1K 5DE Tel: 020.7495.2306
PARIS 201 Boulevard Saint Germain, 75007 Paris Tel: 01.45.48.10.44 3 Bis Rue des Rosiers, 75004 Paris Tel: 01.40.29.99.66
TOKYO Place Minami-Aoyama 3-13-21 Minami-Aoyama, Minato-ku, Tokyo Tel: 03.5772.7750

© ISSEY MIYAKE

愛して
モナムール。

PLEATS
PLEASE
ISSEY MIYAKE

LOVE ME, MON AMOUR. ©Ichihara Hiroko

TOKYO Place Minami-Aoyama 3-13-21 Minami-Aoyama, Minato-ku, Tokyo Tel: 03.5772.7750
NEW YORK 128 Wooster Street, New York, NY 10013 Tel: 212.226.3600 Inbica ISSEY MIYAKE 119 Hudson Street, New York, NY 10013 Tel: 212.226.0100
LONDON 20 Brook Street, London W1K 5DE Tel: 020.7495.2306

Figura 18: Anúncios publicitários do designer gráfico Kan Akita para *Pleats Please*, desenvolvidos entre 2004 e 2005.

processos de transformação que, manifestando-se na superfície do tecido, resultam da incorporação da mudança, numa base de permanência.

Devido ao sistema de tratamento térmico desenvolvido, os plissados transformadores das peças, são permanentes. Miyake, desde o início do seu percurso, que se encontra numa missão de criação de peças de extrema qualidade, que possibilitem uma verdadeira e longa satisfação. *Pleats Please* é como um tecido inteligente, cuja permanência é capaz de reter a sua forma; um produto intemporal, devido à sua extrema adaptabilidade. O carácter de flexibilidade de *Pleats Please* encontra-se na liberdade que é conferida aos que a vestem, na sua indeterminação que proporciona inúmeras possibilidades criativas, como uma tela em branco.

A incompletude de Issey Miyake encontra-se na indeterminação das suas peças; no desenvolvimento de *clothing* que, pela sua simplicidade, não pretendem impor uma vontade como o determinar de um uso, um contexto ou uma cultura. Pelo contrário, as peças têm uma capacidade de adaptação, que é determinada pela sua indeterminação.

Nevertheless, even if they are products, they must bestow freedom on those who wear them. It is our job as designers to work with manufacturers to create clothes from materials in such a way that those who wear them have the freedom of expression and its resulting joy. For me, that is the legacy of PLEATS PLEASE.⁶⁶

⁶⁶ MIYAKE, Issey – The Work of Pleats Please. In KITAMURA – *Pleats Please*, p.46



Figura 19: *Lace Sweater*, Rei Kawakubo (1982). Rei Kawakubo subverte, de forma recorrente, a banalidade dos efeitos mecânicos sobre o *clothing*: *I like it when something is off, not perfect...* A designação da peça *lace sweater* (que tem como tradução, camisola de renda), denota a ironia presente na sua obra, ao atribuir uma designação e um material convencional, a uma peça que não segue quaisquer pressupostos do design de vestuário tradicional ou dos cânones sociais e culturais do início da década de 80.

Rei Kawakubo

Rei Kawakubo é uma artista japonesa, cuja extensa obra materializa o conceito de incompletude, através da sua imperfeição. A sua abordagem sobre o *clothing* dá forma ao que é considerado pelo ensaio como uma obra-processo incompleta que nasce dos seus próprios defeitos e falhas, não pretendendo responder a quaisquer convenções de foro social ou comercial.

A essência de Rei Kawakubo (e da sua obra) pode ser compreendida através da sua peça icónica de 1982, a *lace sweater*, onde se encontra uma metáfora visual do seu processo criativo e abordagem ao *clothing* (figura 20). *Lace sweater* é uma provocação por parte de Kawakubo. A noção de que uma peça com “defeitos” deve ser resultado de uma desfiguração acidental, ou um problema de ordem técnica, é desmentida pela designer, na sua longa exploração pelo imperfeito. A desconfiguração das máquinas é propositada, para que elas deem erro e não consigam produzir aquilo para que estão originalmente programadas - a perfeição.

*The originality of the sweater is not the disabling of the machine, but the paradox of the actual technological sophistication required to create its imperfection.*⁶⁷

Rei Kawakubo é uma designer japonesa, nascida em Tóquio em 1942, que trabalha sob o nome *Comme des Garçons* (como os rapazes). O seu trabalho enquanto designer começou em 1973, após a sua licenciatura em *history of the aesthetics*, na Keio University, onde se especializou em arte asiática e ocidental. Em 1981, apresentou o seu trabalho, pela primeira vez, a uma audiência internacional, na semana de moda de Paris, onde conseguiu, com a sua coleção, destabilizar as convenções da sociedade ocidental e adquirir o apelido de *anti-fashion*.

O aspeto mais radical da obra de Kawakubo encontra-se no corte e modelagem das peças, que desfazem os dados adquiridos da confeção e do design de vestuário. Desde a sua primeira coleção, até ao momento presente, Kawakubo segue essa mesma abordagem, como é referido por Cathy Horyn, para o NY Times, *her collections are a master class in tradition, delivered backwards*.⁶⁸ A obra-processo incompleta, para além de refletir uma rebeldia face ao preestabelecido, encontra-se na procura de Kawakubo pelo imperfeito e inacabado. As suas referências à tradição e história encontram-se subvertidas, não permitindo uma leitura fácil ou imediata; o repensar e a conseqüente transformação das bases, independentemente do tema da coleção, são uma constante.

⁶⁷ KODA, Harold – Rei Kawakubo and the Art of Fashion. In MIRO, Marsha – *ReFusing Fashion: Rei Kawakubo*, p.30

⁶⁸ Cathy Horyn – NY Times, 28 de Janeiro de 2003. Citada por MIRO – *ReFusing Fashion*, p.129



Figura 20: Apresentação da coleção de *Comme des Garçons* (Primavera Verão 2013).

Rei Kawakubo não obteve qualquer formação ao nível de design ou confecção de vestuário, o que a libertou para um processo criativo que não encontra restrições e que não pretende responder a qualquer metodologia predefinida, apenas à sua intuição enquanto mente criativa. Qualquer coleção ou peça *Comme des Garçons*, resulta de um processo de criação que reúne experiências, ideias e conhecimentos, sendo a natureza do design sempre nova: *my design process never starts or finishes... I am always hoping to find something through the mere act of living my daily life..., and (I) do not have an exact starting point for any collection..., there is no end to the search for something new.*⁶⁹

A procura pelo “novo” é, provavelmente, uma das principais motivações de Kawakubo. Ao evitar a repetição, a equipa *Comme des Garçons* encontra-se numa procura constante pelo que nunca foi realizado anteriormente; mas, não se guiando por tendências ou vontades do *fashion system*, não descarta o que foi realizado no passado. Nunca as novas ideias são melhores que as anteriores. As coleções não se anulam mutuamente, mas complementam-se, contribuindo para o fortalecer da visão criativa de Kawakubo, que tem como objetivo *to comprise a unified project.*⁷⁰

*What is new in this fashion is that the old is not excluded and denied but is made into the material of the clothes... These clothes are marked: their materiality is mortality. The traces of use, the time of their making, the history of clothing are inscribed into the creations: they absorb time, decline, age into themselves.*⁷¹

A forma como, *Comme des Garçons*, cria o “novo” pode ser vista como confusa e talvez incongruente, devido ao carácter desafiador da suas propostas, face aos adquiridos standards de beleza. Introduzindo uma linguagem visual ampla, a subversão dos materiais é um exemplo: o enobrecer de materiais pobres e a desvalorização de materiais ricos é consequência do pensamento japonês do *wabi-sabi*, que transforma o que é simples e humilde em algo belo. Como em *Destroy* (Primavera Verão 1982), a apresentação que, em Paris, chocou abertamente com os valores do *fashion system* do início da década de 80. O trabalho bidimensional (reminescência do kimono), a predominância da paleta preta e as peças propositadamente destruídas, chocaram com a clássica estética francesa e receberam críticas como “*Hiroshima’s revenge*”. Na mais recente coleção de *Comme des Garçons* (Primavera Verão 2013), foi apresentado mais um trabalho extremamente coeso, onde a inovação é conseguida, através da reutilização das suas ferramentas - o carácter escultórico, que abriga o valioso espaço *ma*, é materializado de forma a não interferir com a viabilidade das peças; a

69 Rei Kawakubo citada por HORYN, Cathy – *Like Mona Lisa, Ever so Veiled*. Disponível em: http://www.nytimes.com/2012/05/31/fashion/rei-kawakubo-of-comme-des-garcons-veiled-like-mona-lisa.html?_r=0

70 KODA – Rei Kawakubo and the Art of Fashion. In MIRO – *ReFusing Fashion*, p.19

71 VINKEN, Barbara – Fashion: art of dying, art of living. Citado por LOSCIALPO, Flavia - *Fashion and Philosophical Deconstruction: a Fashion In-deconstruction*, p.13



Figura 21: Peça da coleção *Comme des Garçons* (Outono Inverno 1983-84), fotografada por Naoya Hatakeyama em 2009. Imagem realizadas no âmbito de captar a passagem do estado *flat* para a sua forma tridimensional. Como referido por Rei Kawakubo: *A garment is not a finite solution, but allows for an input from the wearer, who plays a part in shaping the final form. What Kawakubo offers is a democratic version of high fashion.*

desconstrução da peça convencional, onde um casaco não tem que ter duas mangas, mas várias; a profunda assimetria de todas as peças, que confirmam a constante fuga à perfeição. Separadas por três décadas, as duas coleções revelam a solidez da abordagem de Kawakubo que, ao longo do seu longo percurso, continua a reinventar o significado do *clothing* e a caracterizar a noção de incompletude, através da sua imperfeição.

*The art of fashion resides in this elastic zone between the pragmatic requirements of dress and the accommodation of forms and concepts beyond those requisite needs. That is where Kawakubo operates and creates art.*⁷²

O corte rigoroso e preciso das peças vem contradizer qualquer suposição de leviandade face ao design de *Comme des Garçons*. Mas são as “pontas soltas”, ou quaisquer intrusões nas peças, que encorajam o utilizador a improvisar e a adaptá-la à sua vontade – Kawakubo fornece o suporte que aguarda a intervenção dos seus participantes. Segundo Judith Thurman, os múltiplos *open endings* são uma tática que pretende libertar a mulher das convenções e do omnipresente narrador masculino.⁷³ O *clothing* criado por Rei Kawakubo nunca é estático, encontrando-se em contínuo movimento; quando as suas peças passam do designer para o utilizador, elas movem para uma nova fase da sua existência, onde são interpretadas e ajustadas ao estilo de vida de quem as veste.⁷⁴ A obra-processo incompleta de Kawakubo nunca dá as peças por terminadas e nunca atribui definições à sua obra, fornecendo a base a partir da qual a identidade se constrói.

*Often in each collection, there are three or so seeds of things that come together accidentally to form what appears to everyone else as a final product, but for me it is never ending.*⁷⁵

O vocabulário do *clothing* é como uma ferramenta conceptual que trata questões do corpo, de identidade, género e sexualidade. Em “ReFusing Fashion: Rei Kawakubo”, uma exposição organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Detroit (10 de Fevereiro a 14 de Abril, 2008), foi possível reunir material testemunho do seu design inovador, dos seus singulares processos de fabrico e das suas muitas colaborações, num contexto transdisciplinar. A pertinência da exibição encontra-se na revelada fluidez com que Kawakubo se move entre disciplinas. Quando, no fim dos anos 60, Rei Kawakubo começou a desenhar, a designer não se encontrava sozinha na necessidade de trabalhar fora dos limites de uma única área: *many traditionally distinct forms of artistic practice were then getting entangled, losing definition, and generally*

72 KODA – Rei Kawakubo and the Art of Fashion. In MIRO – *ReFusing Fashion*, p.35

73 THURMAN, Judith – The Misfit. In MIRO – *ReFusing Fashion*, p.58

74 QUINN – *The Fashion of Architecture*, p.68

75 Rei Kawakubo citada por HORYN, Cathy – *Like Mona Lisa, Ever so Veiled*. Disponível em: http://www.nytimes.com/2012/05/31/fashion/rei-kawakubo-of-comme-des-garcons-veiled-like-mona-lisa.html?_r=0

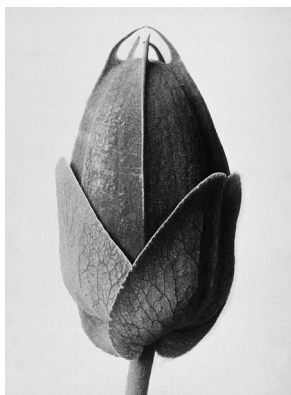
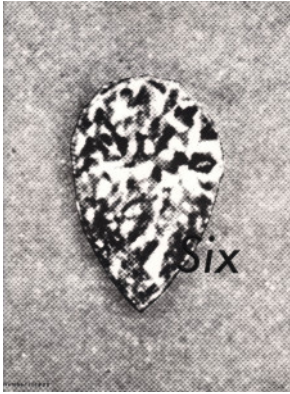


Figura 22: Excertos de páginas da revista *Six*, publicada entre 1988-91.

*being quite promiscuous with one another.*⁷⁶ Encontrando-se a trabalhar num campo expandido, Rei Kawakubo foi, e ainda é, uma das figuras que, de um conjunto de profissionais, se dedicaram a moldar a produção através da fusão de um diverso conjunto de intervenientes. A troca de informação entre parceiros improváveis permitiu a criação de formas inesperadas, mas sobretudo de formas emergentes, inacabadas e imperfeitas. *She could never have been just a maker of clothes because the clothes need a partner, or multiple partners to play with.*⁷⁷

A publicação *Six*, começada em 1988 por Rei Kawakubo, deu forma a um laboratório de ideias experimental, ideias que se manifestavam segundo os mais diferentes veículos: *clothing*, mobiliário, arquitetura, fotografia e poesia. Apesar de acompanhar o lançamento das coleções bianuais *Comme des Garçons*, *Six* nunca pretendeu ser um meio publicitário, mas uma plataforma de ideias e colaborações artísticas, associadas à cultura do Surrealismo.⁷⁸ *Six*, enquanto laboratório criativo e transdisciplinar, permitiu a Kawakubo aumentar o seu vocabulário, fora do limitado dicionário do *fashion system*. Como é descrito pelo poeta Pierra Reverdy, *the joy of discovering oneself confronted with something new*.

Movida por um pensamento transdisciplinar, a publicação *Six* integrou o Surrealismo como parte dos seus procedimentos, tal como Kawakubo integrou a forma de pensar em fragmentos (surrealista) no seu trabalho. A estética de Kawakubo encontra também referências na obra de Juni'chiro Tanizaki, "In Praise of Shadows" de 1933, onde a sombra é reconhecida como uma das essências da estética japonesa: *Why should this propensity to seek beauty in darkness be so strong only in the Orientals?* Tanizaki pensa encontrar-se na necessidade inata dos orientais de procurar satisfação em qualquer ambiente em que se encontrem, ao realizarem-se com a realidade como ela é; e como tal, a escuridão não é causa de descontentamento. *If light is scarce then light is scarce; we will immerse ourselves in the darkness and there discover its own particular beauty.*⁷⁹

O interesse pela sombra é exemplo do pensamento japonês que encontra beleza nas falhas, na assimetria e no defeito. Também a incompletude, fundamentando-se na filosofia do *wabi-sabi*, é caracterizada pelo que é imperfeito. A imperfeição, enquanto uma ideia que domina a obra de Kawakubo, pressupõe um projeto em mudança, que não se pretende conformar a uma única ou perfeita resolução, para se poder adaptar à passagem do tempo. O *clothing* imperfeito de Kawakubo remete para a noção incompletude, pois conforma uma forma onde permanência e mudança coexistem.

76 LAVIN, Sylvia – *Pas Comme des Architectes: on Becoming Rei Kawakubo*. In *MIRO – ReFusing Fashion*, p.39

77 LAVIN – *Pas Comme des Architectes*. In *MIRO - ReFusing Fashion*, p.50

78 Surrealismo é o movimento surgido em Paris, entre 1920 e 1922, que rapidamente encontrou vida fora de França, alcançando uma longevidade maior do que qualquer outro movimento avant-garde da Europa; as suas ideias, pensamentos e procedimentos rapidamente passaram para o cinema, a fotografia, poesia, belas artes como também para a psicologia ou a filosofia. A publicação *Six* publicou trabalhos do fotógrafo André Kertész, da designer Eileen Gray e Jean Cocteau, entre outros.

79 TANIZAKI, Juni'chiro – *In Praise of Shadows*, p.30-31

These examples of Japanese fashion indicate how Japanese traditions are discontinuously continuing.⁸⁰

O léxico da incompletude

Com base na análise da obra-processo incompleta de cada caso de estudo, foi possível compreender as características da incompletude. Sendo a incompletude um conceito que não se limita a uma escala ou a uma área disciplinar, e estando o ensaio a estudá-lo segundo *clothing*, é a partir da obra de Chalayan, Yamamoto, Miyake e Kawakubo que se pode conceber o léxico da incompletude.

Através de cada caso de estudo foi possível identificar os quatro grandes temas que caracterizam um estado de incompletude, através da abordagem singular de cada designer face ao *clothing*. Hussein Chalayan, que concebe a sua obra segundo uma extrema sensibilidade face ao carácter transitório de todas as coisas, remete para a impermanência. A obra inacabada de Yohji Yamamoto é resultado da ambiguidade das suas peças e coleções, que não pretendem ser dadas como terminadas. A indeterminação do *clothing* de Issey Miyake não é consequência de uma dúvida face ao seu propósito, mas de um foco, que pretende criar uma obra flexível que se adapta a várias contextos sociais e culturais. Também Rei Kawakubo, ao encontrar beleza nos defeitos e nas falhas, caracteriza a incompletude a partir da sua obra imperfeita.

A impermanência, o inacabado, o indeterminado e o imperfeito são, no seu conjunto, o que define um estado de incompletude e como tal, o léxico encontra-se presente em todos os casos de estudo. Cada característica remete para um tema por si só, mas é na coexistência dos quatros que é possível identificar uma obra incompleta.

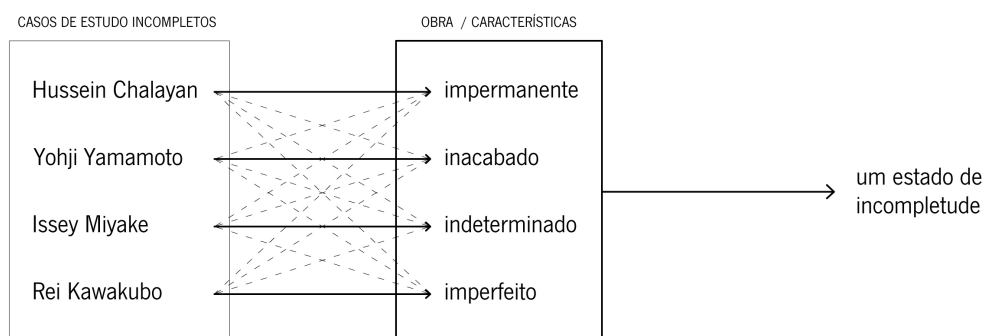


Figura 23: Esquema casos de estudo e léxico da incompletude.

Um léxico que é transversal a todos os casos de estudo da incompletude, encontrando-se materializado em todos eles, como se pretende explicar a partir da figura 25. Apesar de cada obra se encontrar associada a uma das características, o léxico encontra-se presente, no seu conjunto, na obra de Chalayan, Yamamoto, Miyake e Kawakubo, dando forma à incompletude.

A incompletude, enquanto um conceito transescalar, identifica a partir do *clothing* as suas características. Através de um campo de estudo que não a arquitetura, pretende-se explicitar a transversalidade do pensamento da incompletude, cruzando duas disciplinas distintas. Para tal, parte-se para um aprofundar do léxico da incompletude, sustentando-o a partir de referências de arquitetura - projetos construídos, ao nível do edificado e da paisagem e conceitos teóricos tradicionalmente empregues no campo arquitetónico.

Começando por uma reflexão sobre a antinomia do tempo, o presente capítulo dedica-se ao aprofundar de cada característica da incompletude, recorrendo a referências inseridas no campo de trabalho convencional da arquitetura; as referências surgem enquanto exemplos da incompletude, permitindo ilustrar o conceito e justificar a sua presença num contexto diferente do *clothing*. A leitura da incompletude no *clothing*, seguindo-se da incompletude na arquitetura, permite chegar a conclusões relativas à sua componente prática e projetual.

Permanência e Mudança

O léxico da incompletude constrói-se pelo que é impermanente, inacabado, indeterminado e imperfeito. As características da incompletude, identificadas a partir da obras dos casos de estudo, resultam das diferentes relações entre a permanência e a mudança. O léxico da incompletude pretende proporcionar a base a partir da qual um projeto, independentemente da sua escala, se pode adaptar à inevitável passagem do tempo, sem perder o seu significado original.

A permanência e a mudança, enquanto a antinomia do tempo identificada por J. T. Fraser,⁸¹ é o pressuposto base a partir do qual surge o conceito de incompletude. A partir de cada caso de estudo foi possível perceber quatro diferentes abordagens à coexistência da permanência e da mudança - diferentes relações de coexistência que surgem através do que é impermanente, inacabado, indeterminado e imperfeito.

A possibilidade de conceber um projeto, tendo como objetivo uma permanência que incorpora a mudança, é o foco de um projeto de criação que se guia segundo a ideia de incompletude. A capacidade do ser humano de não influenciar apenas aquilo que muda, mas de viver em concordância com o que é inevitável, é estudada por Fraser - a partir de uma análise da sociedade, constata a inconsciente necessidade do ser humano de criar e de planejar, como forma de transcender o fator da mudança, revelando o desejo de permanecer através da sua criação. *The fullness of the world appears to us as properly represented only if formal expressions can be found embodying the permanent and accommodating the changing nature of reality.*⁸²

A habilidade em reconhecer e aceitar a mudança, segundo um desejo de permanência, é apresentada por Fraser, a partir de três diretrizes. A primeira trata a preocupação com o futuro, onde se projetam expectativas; a segunda refere-se à memória do passado, que realiza a sua continuidade; por último, a consciência do presente, através da integração da expectativa e da memória.⁸³ A percepção do tempo, que integra a expectativa e a memória, é abordada segundo o léxico da incompletude, através da coexistência da permanência e da mudança, na impermanência, no inacabado, no indeterminado e no imperfeito.

81 *From the classical antinomies of time I have selected that of permanence and change as one example of the interdisciplinary nature of these famous paradoxes.* FRASER, J. T. – The Study of Time. In FRASER, J. T. – *The Voices of Time: A Cooperative Survey of Man's Views of Time As Expressed by the Sciences and by the Humanities*, p.585

82 FRASER – The Study of Time. In FRASER, J.T. – *The Voices of Time*, p.586

83 FRASER – The Study of Time. In FRASER, J.T. – *The Voices of Time*, p.586

Também John Habraken, no artigo “Questions That Will Not Go Away”,⁸⁴ reflete sobre a importância do tempo, sobre a questão da mudança ao longo do tempo, enquanto um assunto relevante e urgente no contexto arquitetônico. Referindo-se à importância de um balanço entre o que permanece e o que muda, Habraken olha para o projeto, não como um elemento intocável, mas como uma forma em transformação, em movimento. Uma atitude que entende a mudança inerente à passagem do tempo; que encara o tempo, não como o inimigo, mas como uma parte integrante do projeto.

*Good architecture, we instinctively believe, is the stone in the midst of running water. The common environment, however, is the running water and change by way of adaptation over time is essential for its continued existence.*⁸⁵

A noção de “permanência em mudança”, enquanto uma forma que se adapta à passagem do tempo e que prima por uma existência de continuidade, manifesta-se segundo processos de transformação, pertinentes na compreensão de um projeto que se guia segundo a noção de incompletude.

A ideia de processos de transformação pode ser compreendida com base na explicação de Mario Gandelsonas, sobre a cidade: a realidade da cidade enquanto um processo, um espaço de *exchange* físico e não-físico, que sempre resistiu às supressões do tempo e às suas inerentes diferenças. *The city presents to architecture an open play of differences within a potentially infinite fields of shapes.*⁸⁶ É a potencialidade da cidade para ganhar as mais infinitas formas que complementa a compreensão de incompletude, na medida em que conforma um obstáculo às tentativas de “domesticação”, a uma ordem imposta que a circunscreve a um qualquer ideal. A cidade vive dos seus processos de transformação, da sua existência em movimento que se encontra inserida numa base de permanência, permitindo reter o seu significado e essência original. O potencial de uma forma em mudança reside na sua capacidade para se adaptar, enriquecer face à passagem do tempo.

A cidade resiste a ser começada do zero, tudo se desenvolve sobre a base de permanência inerente à mesma. Como é referido por Gandelsonas, relativamente à cidade Americana, a cidade é composta por edifícios e espaços que se encontram disponíveis para a mudança, devido às suas ilimitadas capacidades de transformação; mas forma-se do seu plano urbano, que pode ser compreendido como a base sobre a qual os seus traços se inscrevem e que permanece, num contexto em mudança. Em terceiro lugar, Gandelsonas refere a participação do seus intervenientes que tornam possível *the transformation of time into space, of history into geography.*⁸⁷

84 HABRAKEN, John – *Questions That Will Not Go Away: Some Remarks on Long-Term Trends in Architecture and their Impact on Architectural Education.*

85 HABRAKEN – *Questions That Will Not Go Away*, p.15

86 GANDELSONAS, Mario – The City as the Object of Architecture. In *X-Urbanism: Architecture and the American City*, p.61

87 GANDELSONAS – The City as the Object of Architecture. In *X-Urbanism*, p.67

A cidade Americana encontra-se assim, num constante processo de transformação, onde se encontra uma base de permanência que incorpora à mudança. Desta forma, é na conciliação da antinomia do tempo, que a cidade se articula e desenvolve - ..., *the site where architecture can produce changes that inscribe permanent traces in the urban realm.*⁸⁸

É na coexistência e articulação da antinomia do tempo, presente nos processos de transformação da cidade, que se exemplifica a “permanência em mudança” pretendida pela incompletude. O tema da transformação é explorado a partir do léxico da incompletude; encontrando-se cada característica fundamentada pela sua singular relação entre permanência e mudança. O impermanente, o inacabado, o indeterminado e o imperfeito são justificados num contexto arquitetónico convencional, partindo de uma continuidade que cruza os casos de estudo da incompletude com as suas referências de arquitetura, com o intuito de chegar a conclusões relativas à concretização prática da incompletude, através do seu léxico.

88 GANDELSONAS – The City as the Object of Architecture. In *X-Urbanism*, p.67

Impermanente

The inclination toward nothingness is unrelenting and universal. Even things that have all the earmarks of substance – things that are hard, inert, solid – present nothing more than the illusion of permanence. We may wear blinders, use ruses to forget, ignore, or pretend otherwise – but all comes to nothing in the end. Everything wears down. The planets and stars, and even intangible things ... – all eventually fade into oblivion and nonexistence. (Juniper, 2003)

A impermanência refere-se à existência transitória de todas as coisas, sendo resultado de uma singular relação entre permanência e mudança, que deriva do vínculo paradoxal entre as duas palavras. Referida inicialmente no capítulo I, como forma de complementar a ideia de incompletude e de explicitar a filosofia do *wabi-sabi*, acaba por ser compreendida como uma das características da incompletude, a partir da obra impermanente de Hussein Chalayan. A aceitação do que é transiente, por parte do designer, foi explicitada através de obras que pretendem permanecer, vivendo em concordância com a incerteza da realidade.

Enquanto uma das características da incompletude, a impermanência não se pretende associar ao que é volátil e não pressupõe uma componente prática em específico, apenas implica a reflexão e aceitação da inevitável transiência do mundo físico, face à passagem do tempo. A compreensão do que é impermanente pode ser feita através da concepção da sala-de-chá que, através de uma estrutura física transiente, acolhe, até aos dias de hoje, a tradicional cerimónia-do-chá japonesa. “O Livro do Chá”, de Kakuzo Okakura que data de 1906, explica o significado da cerimónia-do-chá, a sua origem nos fundamentos Zen e como se tornou, no Japão, num escape à constante sensação de insatisfação, dominadora do ser humano.

A cerimónia-do-chá japonesa consiste numa religião de estética secular – o Cháismo. O chá, originalmente um remédio, transformou-se numa bebida enobrecida pelo Japão no século XV. É através da sala-de-chá, a *sukijya*, que se acolhem e materializam os ideais da filosofia *wabi-sabi*, onde se assiste à adoração do imperfeito. Manifestando-se através da contemplação do que é belo, a cerimónia-do-chá japonesa representa um ponto de vista relativo ao homem e à natureza, que se encontra intrínseco na cultura japonesa – traduzindo-se nas suas habitações, no vestuário, na arte, em tudo o que faz parte da vida diária dos seus praticantes.⁸⁹

⁸⁹ OKAKURA, Kakuzo – *O Livro do Chá*, p. 9-10

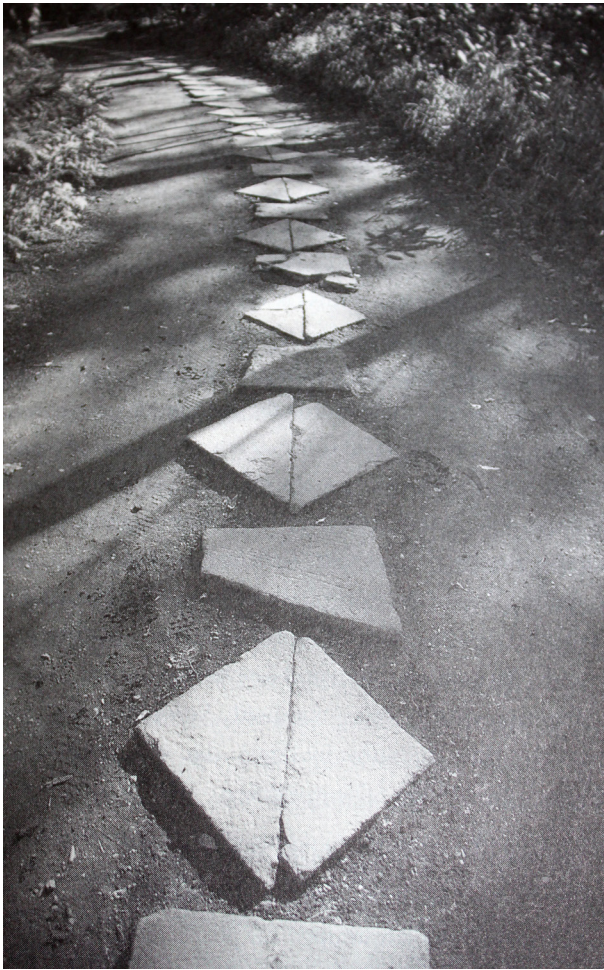


Figura 24: *Roji*- o percurso que proporciona uma primeira quebra com o mundo exterior, conduzindo à sala-de-chá.

Construída em madeira e bambu, a sala-de-chá, para além de diferir de qualquer construção ocidental, contrasta, também, com a própria arquitetura clássica japonesa; sendo resultado da emulação do mosteiro Zen.⁹⁰ A cerimónia-do-chá desenvolveu-se ao mesmo tempo que os ensinamentos Zen, fazendo com que as duas culturas ganhassem relevância, simultaneamente, por todo o Japão. Devido à crença Zen, que encontra grandiosidade nas pequenas coisas, muita importância foi dada aos pequenos detalhes da vida diária; da atenção ao detalhe, vieram as qualidades meditativas da cerimónia-do-chá.⁹¹

A cerimónia-do-chá começa com o percurso que atravessa o jardim e conduz os convidados à sala-de-chá; apelidado de *roji*, dá forma a um primeiro estado de meditação, através de uma primeira quebra com o mundo exterior.⁹² O percurso permite estabelecer um primeiro contacto com a transiência do meio físico, a partir da contínua transformação da natureza, e começar uma preparação que abandona as preocupações exteriores, para emergir na simplicidade da cerimónia: *while walking over the uneven stepping-stones, which have been designed to guide the visitor through the special features of the garden,..., all invite the spirit to abandon itself to the unrivaled beauty and natural imperfection of the fleeting world.*⁹³

Considerada uma arte *wabi-sabi*, a cerimónia-do-chá deve decorrer num ambiente íntimo e calmo, proporcionado pelas condições que a sala-de-chá reúne. A técnica de construção e os seus materiais são simples, mas a atenção ao requinte é extrema, dando forma a um lugar sóbrio, que se afasta de qualquer forma de ostentação. Existe apenas um interesse pela beleza sem adornos, que pode ser encontrada na mais simples expressão do que é humilde e simples.

*The small fragile hut is a temporary refuge for the traveler, as the body is but a temporary refuge for the soul.*⁹⁴

Sukiya tinha como significado, originalmente, Domicílio da Fantasia. Mais tarde, as várias interpretações da sala-de-chá e a alteração de vários caracteres chineses, deram forma ao Domicílio do Vazio e ao Domicílio do Assimétrico. Os três Domicílios referem-se aos três grandes temas que a sala-de-chá aborda, através da sua concepção formal e do que ela representa.⁹⁵

Segundo Kakuzo Okakura, o Domicílio da Fantasia concretiza-se sobre uma estrutura

90 O chá representa uma forma de arte e como tal, a cerimónia-do-chá deve ser conduzida por um mestre; os mestres-do-chá, estudiosos do Zenismo, procuravam introduzir as doutrinas Zen na cerimónia e na sala-de-chá. *Um mosteiro zen difere dos de outras seitas budistas na medida em que pretende ser apenas um lugar de habitação para os monges. A sua capela não é um lugar de adoração ou peregrinação, mas uma sala de estudo onde os estudantes se congregam para discutir e para a prática da meditação.* OKAKURA – *O Livro do Chá*, p. 50

91 *The intense concentration needed to perform a tea ceremony was both a discipline and a purification, for through the focusing of the mind on the microcosm of the tea-room, the rest of life's concerns would melt away.* JUNIPER – *Wabi sabi*, p.33

92 OKAKURA – *O Livro do Chá*, p. 51-52

93 JUNIPER – *Wabi sabi*, p.39

94 JUNIPER – *Wabi sabi*, p.37

95 OKAKURA – *O Livro do Chá*, p.47-48



Figura 25: Cerimônia-do-chá.

efêmera, que pretende apenas abrigar desejos e vontades passageiras; assim, não pretende permanecer para a posterioridade, pois tornar-se-ia desadequada e despropositada. Percebe-se assim, uma consciência da transiência do mundo físico, de que nada é fixo e tudo é passageiro; como tal, a percepção de que a simples sala-de-chá se encontra em transformação constante, de que é uma forma impermanente, movendo-se entre vontades, desejos e necessidades de quem a frequenta. A impermanência da sala-de-chá pode ser percebida através dos seus materiais: o uso de materiais vulgares que se traduzem por exemplo, no telhado de colmo e no suporte de bambu. A negligência é apenas aparente pois, apesar da escolha de materiais simples, a construção da sala-de-chá é resultado de um trabalho cuidado e preciso, que se concentra numa enorme atenção ao detalhe

Não se trata de devermos ignorar os requisitos da posteridade, mas sim de procurarmos fruir melhor o presente. Não se trata de devermos desrespeitar as criações do passado, mas sim de tentarmos assimilá-las na nossa consciência. A escravizante conformidade com tradições e fórmulas agrilhoa a expressão da individualidade em arquitectura.⁹⁶

O Domicílio do Vazio refere-se à falta de ornamentação, no seu sentido mais ostensivo e literal. A sala-de-chá concretiza um domicílio em mudança e para que tal seja possível encontra-se completamente vazia, disponível para acolher ornamentos de carácter excepcional, para satisfazer, de forma temporária, *alguma necessidade estética do momento*⁹⁷ - tudo é preparado com o intuito de realçar a beleza do tema principal. O contraste com a decoração ocidental é evidente, sendo ela percebida, pelos japoneses, como uma desnecessária exibição de riqueza, como se o ornamento não permitisse o foco no que é mais importante. *Não podemos escutar diferentes peças musicais ao mesmo tempo, sendo uma verdadeira compreensão do belo apenas possível através da concentração nalgum motivo central.*⁹⁸ A cerimónia-do-chá proporciona momentos de apreciação artística, que se encontram em permanente mudança pois na sala-de-chá o medo de repetição é uma presença constante.

O Domicílio do Assimétrico é como uma vertente do Domicílio do Vazio, na medida em que sugere um outro olhar sobre o esquema decorativo da sala-de-chá - um forte e assumido carácter assimétrico encontra-se presente através dos objetos de arte japoneses, surgidos da concepção de perfeição Zen que confere maior valor ao processo de procura pela beleza, do que ao seu resultado físico. É um Domicílio do Assimétrico na medida em que se consagra à adoração do Imperfeito, deixando propositadamente

⁹⁶ OKAKURA – *O Livro do Chá*, p. 55-57

⁹⁷ A necessidade estética do momento consiste na obra de arte escolhida, para satisfazer um qualquer humor estético, podendo ser uma pintura, um arranjo de flores ou uma cerâmica; elementos que representem a filosofia *wabi-sabi*, na sua sensibilidade e imperfeição. OKAKURA – *O Livro do Chá*, p. 47-48

⁹⁸ OKAKURA – *O Livro do Chá*, p. 58

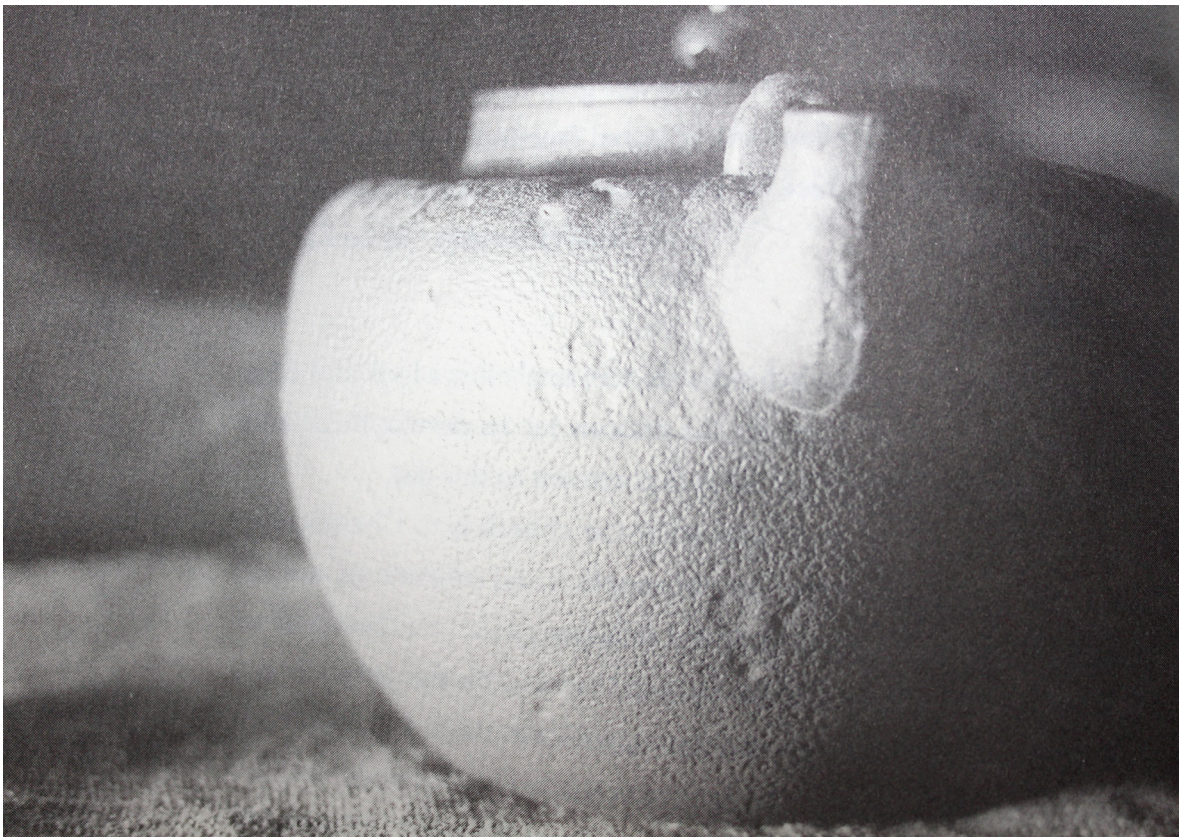


Figura 26: Utensílio da cerimónia-do-chá.

algo inacabado para que seja completado pelo jogo da imaginação.⁹⁹

Assim, pode-se considerar que a impermanência da sala-de-chá vai para além das suas componentes físicas, para se encontrar no pensamento que ela “protege” e difunde ao longo da passagem do tempo. A impermanência encontra-se no pensamento transversal à cultura japonesa, originalmente difundido pelos monges Zen, desde que eles combinaram, no século XIII, o mundo da arte e da filosofia, dando forma à filosofia do *wabi-sabi*. É a filosofia do *wabi-sabi*, materializada na cerimónia-do-chá, que conforma a impermanência segundo a qual as salas-de-chá se constroem; dando lugar ao manifestar da “permanência em mudança”, a partir da sua transiente componente física.

É a partir da singular relação entre permanência e mudança, explicada a partir da concepção da tradicional sala-de-chá japonesa, que se pode compreender o significado de impermanente, no âmbito da caracterização da incompletude. A impermanência contribui para a concepção de um projeto, que é criado no âmbito da incompletude, com a sua reflexão sobre a transiência do mundo físico, permitindo a concepção de uma forma sujeita a processos de transformação.

99 OKAKURA – *O Livro do Chá*, p. 47-48

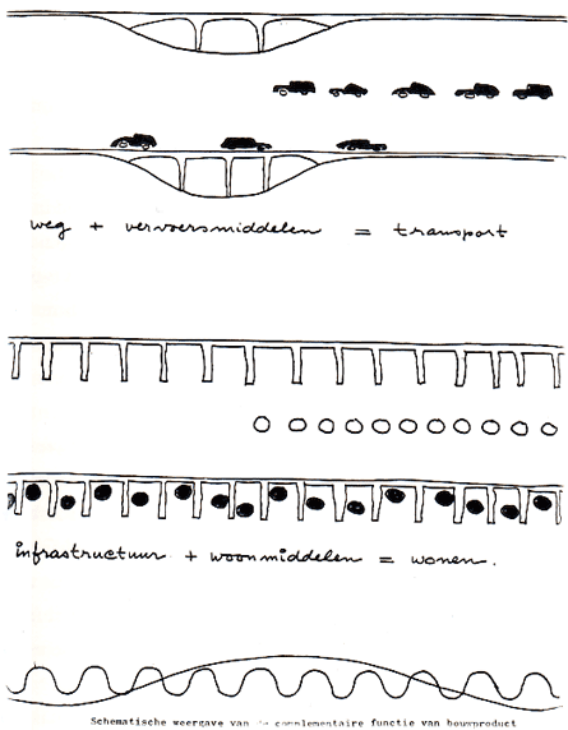


Figura 27: Esquema de John Habraken, ilustrativo da noção de *supports*.

Inacabado

All things, including the universe itself, are in a constant, never-ending state of becoming or dissolving. Often we arbitrarily designate moments, points along the way, as “finished” or “complete”. But when does something’s destiny finally come to fruition? Is the plant complete when it flowers?

(Juniper, 2003)

O inacabado refere-se a uma “permanência em mudança” que nunca encontra um final, que nunca pode ser dada por completa ou acabada. Trata-se de um contínuo processo de transformação que permite a sua adaptação à passagem do tempo; enquanto uma característica da incompletude, assimilada a partir da obra de Yohji Yamamoto, o que é inacabado proporciona uma base de permanência que, ao incorporar a mudança, incentiva à participação do seu utilizador.

A característica do inacabado, no âmbito do conceito da incompletude, encontra referências na noção de *supports*, de John Habraken. Desenvolvida com o intuito de repensar a construção dos grandes blocos habitacionais que dominaram a segunda metade do século XX, *supports* trata a problemática do desenho e da construção das habitações em massa, da produção em série, que concede pouca ou nenhuma liberdade de intervenção aos seus habitantes. Ao condicionar os habitantes a um determinado módulo, que não tem capacidades de adaptação às necessidades ou vontades individuais de cada um, dá-se uma uniformização que em nada beneficia as condições de vida dos seus habitantes. Como tal, Habraken propõe a noção de *supports*, definindo-o como: *un soporte es cualquier edificio hecho para contener un número determinado de unidades de vivienda, que puedan ser individualmente adaptadas a las necesidades cambiantes y a los deseos de los usuarios en el transcurso del tiempo.*¹⁰⁰

Um suporte, de acordo com Habraken, dá forma a um edifício capaz de conter unidades habitacionais que podem ser construídas, alteradas e destruídas, independentemente das restantes. Em comparação com uma estrutura habitacional comum, em que o esqueleto do edifício faz parte do mesmo, o suporte deve ser interpretado como uma estrutura autónoma e resistente, comparável a uma ponte ou via-rápida (figura 29).¹⁰¹ Habraken refere que um suporte não se revê numa estrutura neutra, pelo contrário, o suporte pretende providenciar pontos de partida para o desenvolvimento do seu interior.

100 HABRAKEN – *El Diseño de Soportes*, p.10

101 HABRAKEN, John; & the SAR (1960-2000) – *Housing for the Millions*, p.92

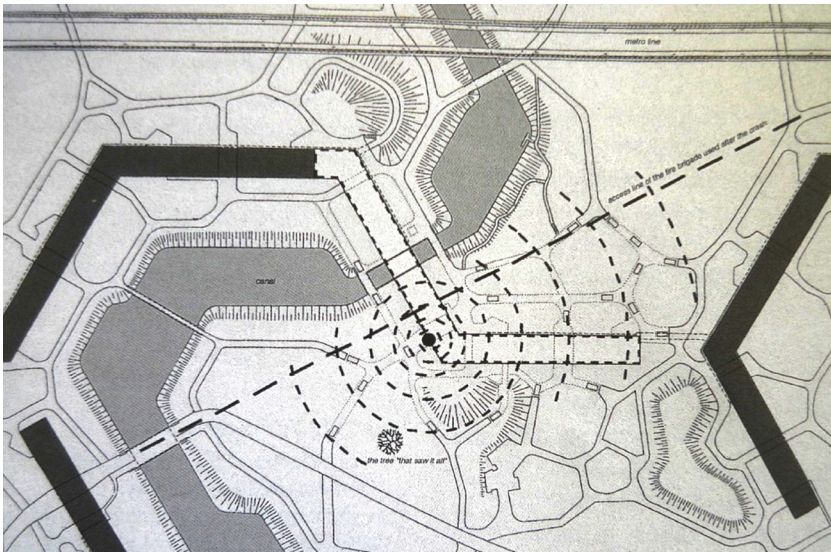
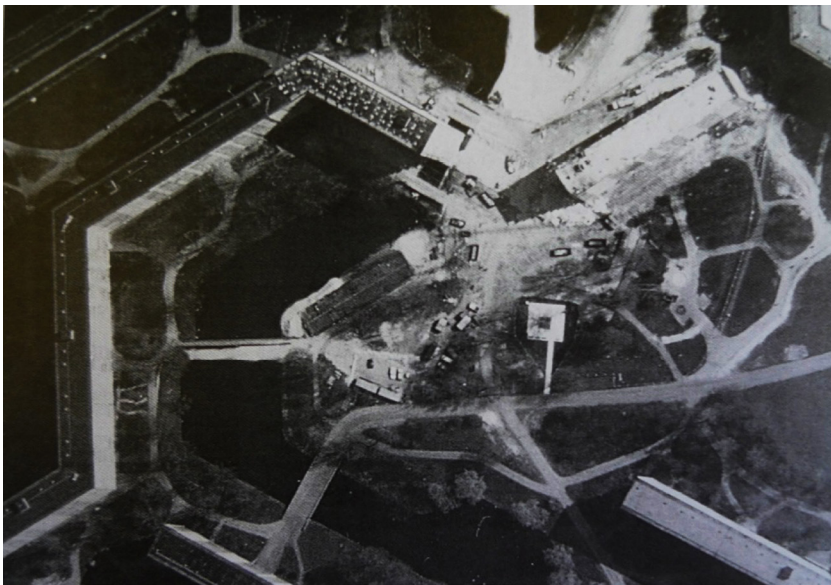


Figura 28: Vista aérea e planta esquemática do impacto da queda do avião, sobre a construção preexistente.

A noção de suporte, segundo a perspectiva da incompletude, conforma uma base de permanência onde decorre a mudança. Assim, o suporte, compreendido a partir da noção de Habraken e abordado no âmbito da incompletude, torna-se passível de se adaptar a diferentes escalas, programas e disciplinas. A incompletude, enquanto um conceito transescalar, defende a relevância da contribuição e participação dos seus eventuais utilizadores, sobre um projeto que se encontra inacabado.

Tal como Habraken refere,¹⁰² a noção de suporte tem como mote a participação dos seus habitantes, na medida em que proporciona aos utilizadores a possibilidade de se identificarem, de se reconhecerem num projeto, a partir da sua contribuição. No contexto da incompletude, a noção de suporte é passível de ser praticada a partir do inacabado, independentemente da escala do projeto. O suporte permite proporcionar um projeto inacabado, devido à dinâmica que propicia, não permitindo considerá-lo completo ou terminado: *what it needs is freedom to grow and to change.*¹⁰³

O inacabado surge da vontade de proporcionar suportes que respondem às necessidades de identificação do seu utilizador, conferindo-lhe poder de decisão. A partir do momento em que um projeto ganha vida a partir da participação do seu utilizador, o mesmo deve ser parte ativa dos seus processos de transformação.

*La simplificación del problema de diseño lleva a la eliminación del usuario del proceso de toma de decisiones.*¹⁰⁴

A incompletude consiste numa abordagem de foro projetual que não permite dar uma criação por terminada. Desta forma, surge um exemplo concreto de um projeto inacabado, onde coexiste uma “permanência em mudança”: o *Growing Monument*, em Amesterdão, dá forma a um exemplo da incompletude, através de um projeto que nunca se terminou de construir - *what may appear to be a finished building is often merely a stage in the structure's evolution.*¹⁰⁵

O *Growing Monument* (1998), de Herman Hertzberger e George Descombes, é um projeto inacabado, em Bjiilmer, Amesterdão, elaborado com base numa permanência preexistente. O projeto é consequência de um desastre de avião, que destruiu parte de dois edificios de habitação, em 1992. A elaboração do projeto surgiu da iniciativa dos residentes locais, que não pretendiam esquecer o desastre e as suas vítimas.

Desde o seu início, o projeto contou com a participação ativa de residentes e interessados, dando forma a ideias e sugestões que acabaram por ser trabalhadas por Hertzberger e Descombes. Uma das primeiras sugestões foi relativa à Árvore, uma

102 *La gente quiere reconocerse a sí misma y ser reconocida. Esta necesidad determina la elección de vestidos, muebles, coche y otras posesiones. También tiene un papel importante en la elección de vivienda. Cuando alguien tiene una casa, las «mejoras» que hace casi siempre pueden ser explicadas por su necesidad de identificación.* HABRAKEN – *El Diseño de Soportes*, p.35

103 HABRAKEN, John; & the SAR (1960-2000) – *Housing for the Millions*, p.95

104 HABRAKEN – *El Diseño de Soportes*, p.15

105 QUINN – *The Fashion of Architecture*, p.65

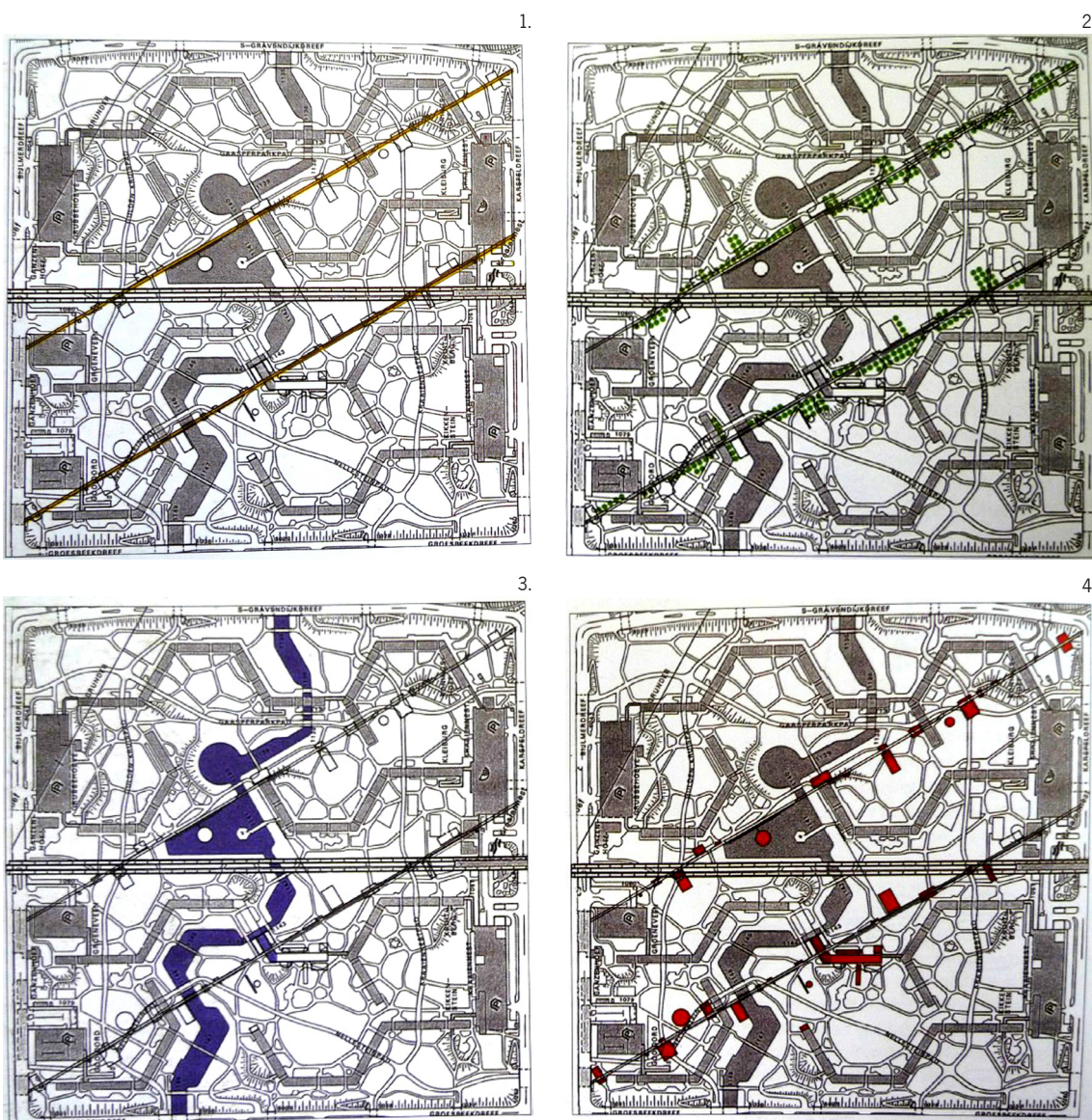


Figura 29: Plantas esquemáticas da continuidade entre o preexistente e o projeto: o novo caminho (1), vegetação (2), e o *footprint* (3 e 4), que redesenha a zona destruída através de uma extensão do canal e de um novo espaço comum exterior.

sobrevivente do desastre, que acabou por se tornar num espaço de reunião e de luto, onde as pessoas se reuniam espontaneamente após o acidente - *there was a wish to establish a place of silence where commemoration would be possible in peace and relative isolation and to designate the area around the tree as a meeting-place.*¹⁰⁶

A Árvore é considerada o ponto central do projeto, mas existem mais três grandes componentes, que estabelecem a continuidade entre o preexistente e o pós-acidente: o *footprint* redesenha a zona onde se encontravam os dois edifícios destruídos pelo acidente; as ardósias marcam interrupções na antiga rede pedonal, e o novo caminho, através de uma longa diagonal, assinala o percurso efetuado pelos bombeiros.

A Árvore, o *footprint*, as ardósias e o novo caminho estabelecem, no seu conjunto, um suporte que se encontra inacabado, proporcionando uma base de permanência que remete para a realidade antes do acidente, mas cujo objetivo é o de gerar vivências futuras. O suporte, encontrando-se na delimitação dos caminhos, na marca dos edifícios destruídos e em todos os elementos que pretendem manter a história do lugar, fornece a base a partir da qual o projeto se materializa e as pessoas podem recordar e voltar a viver.

Desde o seu estado embrionário, o “monumento em crescimento” conta com a participação de residentes e interessados, encontrando-se sujeito a processos de transformação que acompanham a contribuição dos mesmos. Assim, e apesar de o projeto, a dada altura, se encontrar realizado no seu sentido mais convencional (onde acaba a intervenção do arquiteto), ele não pode ser dado como terminado; são os participantes e a vivências que o projeto proporciona, que o fazem continuar e o tornam dinâmico:

*It is hoped that the various cultures represented in the Bijlmer will each appropriate these new spaces in their own ways, softening the frame work of the scheme in the process: planting of flowers and fruit trees, attaching wooden elements to the line of walls, adding colour.*¹⁰⁷

O *Growing Monument* torna-se numa referência para o estudo da incompletude devido ao seu processo de criação que nunca chega a terminar, na medida em que continua até ao momento presente, através de um espaço que incita intercâmbios culturais. Mas também, pela forma como o projeto faz uma leitura do lugar, através de uma continuidade entre a sua memória e a realidade. É a leitura do pré-existente que permite a “permanência em mudança” do *Growing Monument*, considerando-o um projeto-suporte.

¹⁰⁶ DESCOMBES, Georges; HERTZBERGER, Herman – *A Growing Monument: The Bijlmermonument in Amsterdam*, p.4

¹⁰⁷ DESCOMBES; HERTZBERGER – *A Growing Monument*, p.7



Figura 30: *Growing Monument*.

Habraken refere três pontos que devem ser considerados, aquando o desenhar de projeto, e que segundo a noção de incompletude, proporcionam a criação de um projeto inacabado: o contexto em que o projeto se insere; a sua evolução ao longo das gerações; as memórias e experiências que se encontram intrínsecas ao lugar e que devem ter a oportunidade de florescer no novo desenho – *which (he suggests) have a greater capacity for both permanence and change.*¹⁰⁸

Desta forma, a característica do inacabado remete para a existência de um suporte, que é capaz de incorporar a mudança e de materializar a incompletude.

108 HABRAKEN, John; MIGNUCCI, Andrés – *Experiencias 1: Soportes: Vivienda y Ciudad / Supports: Housing and City: Master Laboratorio de la Vivienda del Siglo XXI*, p.19-22

Indeterminado

What is the universe like? Things are either devolving toward, or evolving from, nothingness... While the universe destructs it also constructs. New things emerge out of nothingness. But we can't really determine by cursory observation whether something is in the evolving or devolving mode...

(Juniper, 2003)

A indeterminação integra o léxico da incompletude, pois refere-se à capacidade de adaptação de um projeto, a eventuais situações de mudança que não se encontrem predeterminadas. A predisposição para criar um projeto capaz de se adaptar à passagem do tempo, segundo a noção de incompletude, implica um desenho indeterminado, na medida em que concede liberdade ao projeto para evoluir de acordo com a vontade ou necessidade dos seus eventuais utilizadores.

Da obra de Issey Miyake foi compreendida a ideia de indeterminação, encontrando-se ela implícita à sua obra-processo incompleta. A forma como o artista japonês trabalha, não fixa resoluções funcionais ou demarca qualquer uso ou contexto aos seus projetos, concedendo flexibilidade para seguirem um qualquer percurso. A flexibilidade das peças de Miyake refletem-se a partir da sua indeterminação subentendida.

O indeterminado, segundo a noção de incompletude, encontra forma de expressão através da flexibilidade, sendo ela resultado de uma “permanência em mudança”. Flexibilidade sugere potencial para o movimento e para a mudança, mas uma flexibilidade indeterminada, no âmbito da incompletude, manifesta-se através de uma linha de permanência contínua.

A ideia de um projeto indeterminado encontra referências na obra “Flexible Housing”, de Jeremy Till e Tatjana Schneider, que se debruça sobre a problemática da flexibilidade, aplicada a um contexto habitacional. Till e Schneider definem a flexibilidade, num sentido amplo, como tendo *potential to make changes prior to occupation as well as the ability to adjust one's housing over time after occupation*.¹⁰⁹ A noção de flexibilidade, encontrando-se presente em inúmeras obras de arquitetura, sobre diferentes formas e interpretações, conforma um campo de estudo extremamente amplo, e como tal, o ensaio adota a noção de *indeterminate building*, de Jeremy Till e Tatjana Schneider.

O *indeterminate building* é aquele que é flexível, não possuindo qualquer determinação relativamente à sua futura utilização ou ocupação: *the architect, ..., here plays*

¹⁰⁹ SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – *Flexible Housing*, p.4



Figura 31: Planta da casa tradicional japonesa, de Kazuhiko e Kaoru Obayashi.

*the role of facilitator rather than determiner.*¹¹⁰ Não interferindo com a evolução do projeto, a partir do momento em que é apropriado, o autor confere poder de decisão e controlo ao seu utilizador, permitindo-o adaptar os espaços de acordo com a sua vontade ou necessidade.

Os pressupostos e intenções do *indeterminate building*, de Till e Schneider, são absorvidos pelo ensaio, para serem trabalhados segundo a perspetiva da incompletude, dando forma a uma noção que não se encontra limitada à escala do edifício. A incompletude, enquanto um conceito que cruza várias escalas, encontra representação naqueles projetos que se gerem segundo uma flexibilidade indeterminada, promovendo processos de transformação que proporcionam a sua adaptação à passagem do tempo.

*What if designers actively embrace the inevitability of change? What if they relinquish presumptions of control?*¹¹¹ Segundo a incompletude, é no aceitar da mudança que é possível conceber um projeto com potencial para permanecer. A inevitabilidade da mudança não tem que ser uma ameaça, mas uma parte integrante do projeto. Através de táticas que se gerem segundo uma certa indeterminação, é possível conservar a essência original do projeto, permitindo a concepção de uma “permanência em mudança”. Como é referido por Habraken, projetos incapazes de crescimento e mudança, tornam-se um fracasso.¹¹²

A flexibilidade indeterminada, promovida pela ideia de incompletude, vê a incerteza segundo uma perspetiva positiva, permitindo situações que não se encontram planeadas de forma prévia, mas que acomodam não apenas uma possibilidade, mas várias. Um carácter de flexibilidade, no âmbito da incompletude, deve ser passível de se adaptar à mais improvável das situações. A casa tradicional japonesa é compreendida como uma derivação desse mesmo princípio, dando forma a uma referência da incompletude, uma obra indeterminada através da sua extrema flexibilidade.

A habitação em estudo, enquanto um exemplar da tradicional habitação unifamiliar japonesa, conta com duas intervenções, datadas de 1850 e 1995, pelos arquitetos Kazuhiko e Kaoru Obayashi, respetivamente.¹¹³ Ocupada pela mesma família que lhe deu origem, a habitação presencia o decorrer das suas muitas gerações e adapta-se à evolução das suas necessidades. A sua planta responde a uma organização modular, o que facilita a reconfiguração das divisões interiores, através do sistema fusuma – paines rectangulares (feitos de madeira e revestidos pelo tradicional papel opaco) que deslizam sobre uma estrutura, permitindo funcionar como portas ou como pare-

110 SCHNEIDER; TILL – *Flexible Housing*, p.7

111 SCHNEIDER; TILL – *Flexible Housing*, p.133

112 HABRAKEN, John – Interventions: professional and user inputs. Design for adaptability, change and user participation.

Citado por SCHNEIDER; TILL – *Flexible Housing*, p.41

113 SCHNEIDER; TILL – *Flexible Housing*, p.55



Figura 32: Sistema fusuma.

des interiores; de carácter não estrutural, as paredes são leves e não permitem um isolamento acústico total.¹¹⁴ É a flexibilidade conferida pelo sistema fusuma que, na sua indeterminação, propõe a casa tradicional japonesa como um referência para o estudo da incompletude.

A casa tradicional japonesa é caracterizada pela falta de um espaço determinado para a circulação, no seu sentido convencional: as ligações (entre compartimentos) são feitas através das várias divisões, cuja designação depende do seu uso, a um dado momento do dia.¹¹⁵ O esquema de circulação da habitação japonesa encontra um paralelismo na obra de Palladio, na sua típica planta sem corredores. A circulação permeável, presente no desenho das Villas e Pallazzos de Palladio, retrata uma sociedade que não privilegiava a noção de privacidade – o movimento era visto, não com uma actividade funcional mas, como um pretexto social. A vantagem da circulação permeável é a dissolência da estrita e hierárquica categorização das divisões, motivando o seu utilizador a movimentar-se e a configurar os espaços, de acordo com a sua vontade.¹¹⁶

Na casa tradicional japonesa, a simplicidade da sua estrutura e do seu desenho permite mudanças que se executam de forma simples, consentindo a alteração das dimensões e da configuração dos compartimentos, de acordo com as necessidades dos seus habitantes; também, as peças de mobiliário são extremamente leves e portáteis. O sistema fusuma permite, através da sua flexibilidade indeterminada, criar relações entre as várias divisões da habitação promovendo uma adaptação livre de convenções. A flexibilidade da habitação encontra-se assim, completamente dependente da participação dos seus habitantes,¹¹⁷ segundo um carácter ativo, e não passivo: *'flexibility' is not a property of buildings but of spaces; and it is a property which they acquire through he uses to which they are put.*¹¹⁸

A flexibilidade indeterminada, explicitada a partir da casa tradicional japonesa, torna-se possível devido ao papel ativo desempenhado pelos seus habitantes, contribuindo para a formação de um projeto em constante mudança que beneficia da passagem do tempo. A permanência a ser lida encontra-se além do seu longo período de existência, mas descobre-se na indeterminação da sua forma. Os processos de transformação, que derivam da intervenção dos seus ocupantes, propiciam a materialização de uma “permanência em mudança”, conformando, assim, um exemplo de incompletude.

114 HILL, Jonathan – *Actions of Architecture*, p.37

115 RABENECK, Andrew; SHEPPARD, David; TOWN Peter – Housing – Flexibility/Adaptability?. Citado por HILL – *Actions of Architecture*, p.37

116 SCHNEIDER; TILL – *Flexible Housing*, p.151

117 SCHNEIDER; TILL – *Flexible Housing*, p.55

118 FORTY, Adrian – Flexibility. In FORTY, Adrian - *Words and Buildings: a Vocabulary of Modern Architecture*, p.148



Figura 33: Pintura sobre fusuma - Pine Trees, obra de Hasegawa Tohaku (1539-1610).

O indeterminado, enquanto uma característica da incompletude, reflete-se através do um carácter de flexibilidade de um projeto, capaz de gerar processos de transformação.

*To design a building with the specific intent for it to be changed in any way is to accept that building is in the first place in some way incomplete, or even imperfect.*¹¹⁹

119 SCHNEIDER; TILL – *Flexible Housing*, p.7

Imperfeito

Nothing that exists is without imperfections. When we look really closely at things we see the flaws. The sharp edge of a razor blade, when magnified, reveals microscopic pits, chips, and variegations. Every craftsman knows the limits of perfection: the imperfections glare back. And as things begin to break down and approach the primordial state, they become even less perfect, more irregular.(Juniper, 2003)

A imperfeição é a característica da incompletude compreendida a partir da obra de Rei Kawakubo. A exploração da falha e dos defeitos do ser humano, reflete o pensamento japonês que encontra beleza no que é real e simples, na autenticidade do mundo físico feito de imperfeições. Um ideal estético que pretende viver em concordância com a realidade e não perder-se na busca de algo inacessível ao ser humano.

A imperfeição reflete a incompletude, pois manifesta-se segundo uma forma que incita à mudança, através das suas muitas possibilidades de apropriação. O que é imperfeito contraria a ideia de perfeição, ao rejeitar a inércia inerente a um projeto que não muda ou evolui; a descontextualização de uma forma perfeita, face à passagem do tempo, é inevitável, na medida em que não permite qualquer alteração da mesma (o que a tornaria imperfeita). É nesse sentido que a ideia de imperfeição é adotada pela incompletude - um projeto incompleto manifesta-se segundo uma forma que nunca encontra a perfeição, pois incorpora a mudança numa base de permanência; a adaptação à passagem do tempo é possível devido às diferentes apropriações que a imperfeição da sua forma pressupõe.

Enquanto a perfeição remete para uma forma acabada e terminada, onde não existe espaço para processos de transformação, o que é imperfeito incorpora a mudança nos seus diferentes usos e permite a adaptação a eventuais necessidades, devido à polivalência da sua forma. O que é imperfeito encontra-se num projeto que possui “pontas soltas” que esperam a apropriação dos seus intervenientes, dos quais se encontra dependente. O imperfeito encontra-se naquilo que pode ser explorado, potenciando eventos, experiências ou vivências. É a partir das falhas de um projeto, dos seus defeitos e erros que incitam à mudança, que surge a noção de polivalência.

Polivalência é uma noção explorada por Herman Hertzberger, que, segundo o mesmo, se contrapõe à noção de flexibilidade.¹²⁰ A sua definição de polivalência reflete-se

¹²⁰ *Although a flexible set-up admittedly adapts itself to each change as it presents itself, it can never be the best and most suitable solution to any one problem; it can at any given moment provide any solution but the most appropriate one. Flexibility therefore represents the set of all unsuitable solutions of a problem.* HERTZBERGER, Herman – *Lessons for Students in Architecture*, p.146

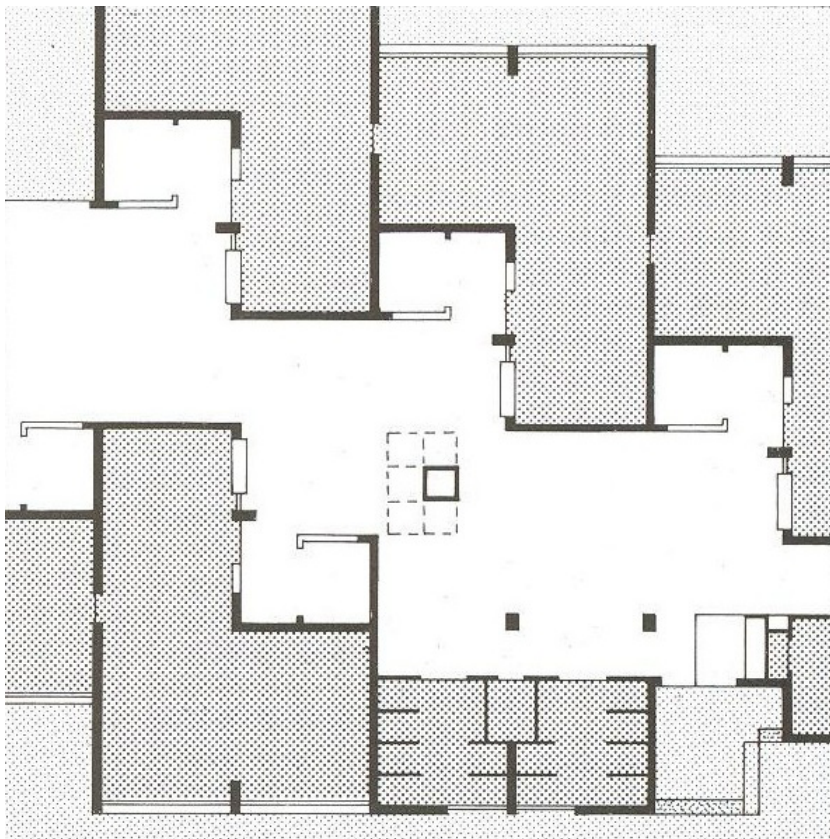


Figura 34: A intervenção de Hertzbecker na planta da escola Montessori

numa forma que, sem se alterar ou modificar, pode ser usada para diferentes propósitos, não implicando um carácter fisicamente flexível.¹²¹ No contexto do ensaio, a ideia de polivalência é propícia à noção de incompletude, pois remete para uma forma imperfeita onde se dá lugar a uma “permanência em mudança”.

Uma forma polivalente é capaz de uma variedade de usos distintos, porque não se encontra associada a um uso específico; procura uma forma arquétipa (e imperfeita), com o objetivo de se poder associar a diferentes significados. Pode, para além de absorver um programa, gerar um;¹²² permite uma interpretação individual, pois é capaz de responder não só a um objetivo, mas à sua consequente alteração - *Just like words and sentences, forms depend on how they are “read” and which images they are able to conjure up for the “reader”*.¹²³

O mote de uma forma polivalente encontra-se no seu potencial para gerar diferentes interpretações, para dar azo às mais distintas apropriações. Segundo a noção de incompletude, é a sua inerente imperfeição que promove diferentes leituras do projeto. Como exemplo, apresenta-se uma intervenção presente na escola Montessori, em Delft, da autoria de Herman Hertzberger – um pódium, no átrio da escola, que assume diferentes papéis, contribuindo para um espaço dinâmico e sempre em mudança:

*At first sight it would seem that the potential of the space would be greater if the block could be moved out of the way from time to time and, as was to be expected this was indeed a point of lengthy discussions. It is the permanence, the immobility, and the ‘being in the way’ that is the central issue, because it is indeed that inescapable presence as focal point that contains the suggestions and incentives for response. The block becomes a ‘touchstone’ and contributes to the articulation of the space in such a way that the range of possibilities of usage increases. In each situation the raised platform evokes a particular image, and since it permits a variety of interpretations, it can play a variety of different roles, but conversely also the children themselves are stimulated to take on a greater variety of roles in the space.*¹²⁴

O pódium, localizado num espaço central da escola Montessori, encontra-se “no caminho” de quem passa, não respondendo a um desenho convencional de implantação. Através da sua forma imperfeita, que se intromete numa área comum, o pódium gera as mais diferentes interpretações: um lugar de reunião ou descanso, uma zona lúdica ou de apoio às atividades coletivas, como performances ou eventos. Novos

121 HERTZBERGER– *Lessons for Students in Architecture*, p.147

122 HERTZBERGER– *Lessons for Students in Architecture*, p.146

123 HERTZBERGER, Herman – Herman Hertzberger 1959-90. Citado por HILL – *Actions of Architecture*, p.42

124 HERTZBERGER – *Lessons for Students in Architecture*, p.153



Figura 35: Diferentes apropriações do podium, no átrio da escola Montessori.

usos surgem com a passagem do tempo, deixando sempre espaço para diferentes interpretações.

A intervenção de Hertzberger é, segundo a noção de incompletude, uma forma polivalente devido à sua imperfeição. Apesar da natureza permanente do podium, a mudança encontra-se no seu potencial para catalisar processos de transformação, que permitem renovar os seus usos e dinamizar a zona comum, acompanhando e usufruindo da passagem do tempo - *The permanent constitutes the frame within which change can take place.*¹²⁵

A incompletude encontra-se assim, na forma que, sendo imperfeita, permite um uso polivalente da mesma.

¹²⁵ LEUPEN, Bernard – Frame and Generic Space: A study into the changeable dwelling proceeding from the permanent. Citado por SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – *Flexible Housing*, p.134-135

A matriz da incompletude

O aprofundar do léxico da incompletude levou à exploração de cada uma das suas características, permitindo perceber de que forma é que elas se manifestam sobre um meio físico, que não o do *clothing*. As problemáticas que o impermanente, o inacabado, o indeterminado e o imperfeito levantam, no campo da arquitetura, são fundamentadas a partir de referências que exemplificam a sua presença num contexto arquitetónico convencional. Desta forma, pretende-se explicitar a transversalidade do conceito da incompletude, através do cruzamento de dois campos disciplinares aparentemente distintos.

É a partir do aprofundar do léxico da incompletude, apoiado em projetos e conceitos teóricos tradicionalmente empregues no campo arquitetónico, que é possível construir uma matriz - a matriz da incompletude reúne as ferramentas de trabalho passíveis de serem aplicadas em diferentes campos de trabalho, no âmbito de um projeto que se guia segundo a noção de incompletude.

A exploração do léxico da incompletude surge da necessidade de esclarecer e clarificar as características do conceito, constituindo, sob forma de uma matriz, uma abordagem projetual transescalar – fornece as ferramentas de trabalho pertinentes num contexto arquitetónico, e que são transversais a várias escalas. Trata-se de uma matriz que é passível de ser praticada, não apenas com um pressuposto arquitetónico, à escala do edifício ou da paisagem, mas sob o domínio de diferentes disciplinas, como a do *clothing*. Propõe-se assim, uma base teórica passível de ser conduzida com o intuito de fundamentar e apoiar projetos que pretendem incorporar a incompletude, enquanto parte integrante dos mesmos, independentemente da escala e programa que é tratado.

A matriz da incompletude tem como base a incorporação do tempo, através da coexistência da permanência e da mudança. Das suas diferentes relações surge o impermanente, o inacabado e indeterminado e o imperfeito; as quatro características remetem para diferentes ferramentas complementares que, exploradas num projeto, dão forma à noção de incompletude:

A incompletude materializa-se segundo um,

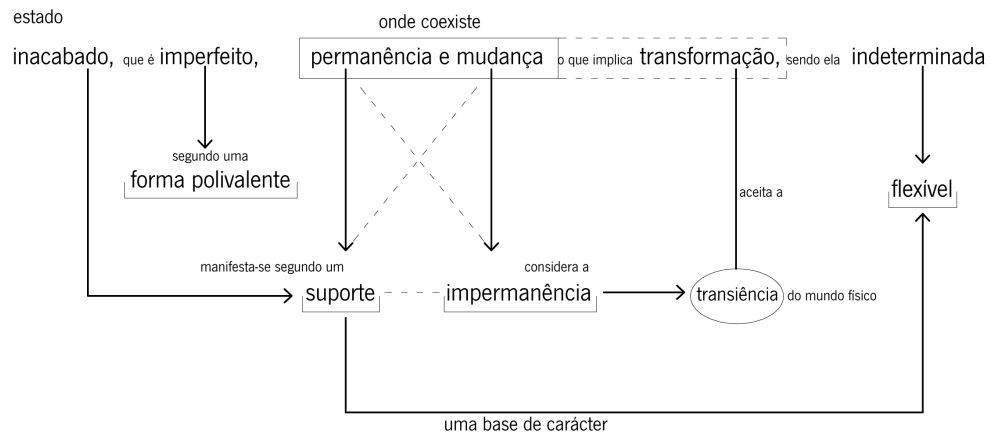


Figura 36: A matriz da incompletude.

O impermanente surge como a primeira característica da incompletude; para além de resultar de uma “permanência em mudança”, o termo é compreendido como uma derivação da antinomia do tempo. Não gerando uma ferramenta, a impermanência considera a conceção de um projeto que pretende permanecer, vivendo em concordância com a incerteza da realidade. A sala-de-chá surge como um exemplo de incompletude e como um espaço de concretização da filosofia wabi-sabi, onde a sua impermanência parte de uma reflexão e aceitação da transiência do mundo físico.

Por sua vez, o inacabado reflete-se sobre um projeto que, no âmbito da incompletude, nunca pode ser dado por terminado. Manifestando-se segundo um suporte, o inacabado pressupõe um contínuo processo de transformação que permite a adaptação do projeto à passagem do tempo. Desta forma, o inacabado tem como ferramenta um suporte, baseando-se no conceito de supports de John Habraken.

A característica do indeterminado proporciona a adaptação de um projeto a eventuais situações de mudança que não se encontrem predefinidas. A indeterminação de um projeto que se guia segundo a noção de incompletude, reflete-se através do seu carácter de flexibilidade. Desta forma, o indeterminado tem como ferramenta a flexibilidade, baseando-se no indeterminate building de Jeremy Till e Tatjana Schneider, e encontrando-se exemplificada a partir da casa tradicional japonesa.

Por último, a imperfeição pressupõe o incorporar da mudança numa base de permanência, através dos diferentes usos que a polivalência da sua forma permite. A incompletude encontra-se numa forma que, não sendo fisicamente flexível, propicia diferentes formas de apropriação, permitindo adaptar-se à passagem do tempo. Enquanto característica da incompletude, o imperfeito vê-se numa forma polivalente, exemplificada a partir da intervenção de Hertzberger, no átrio da escola Montessori.

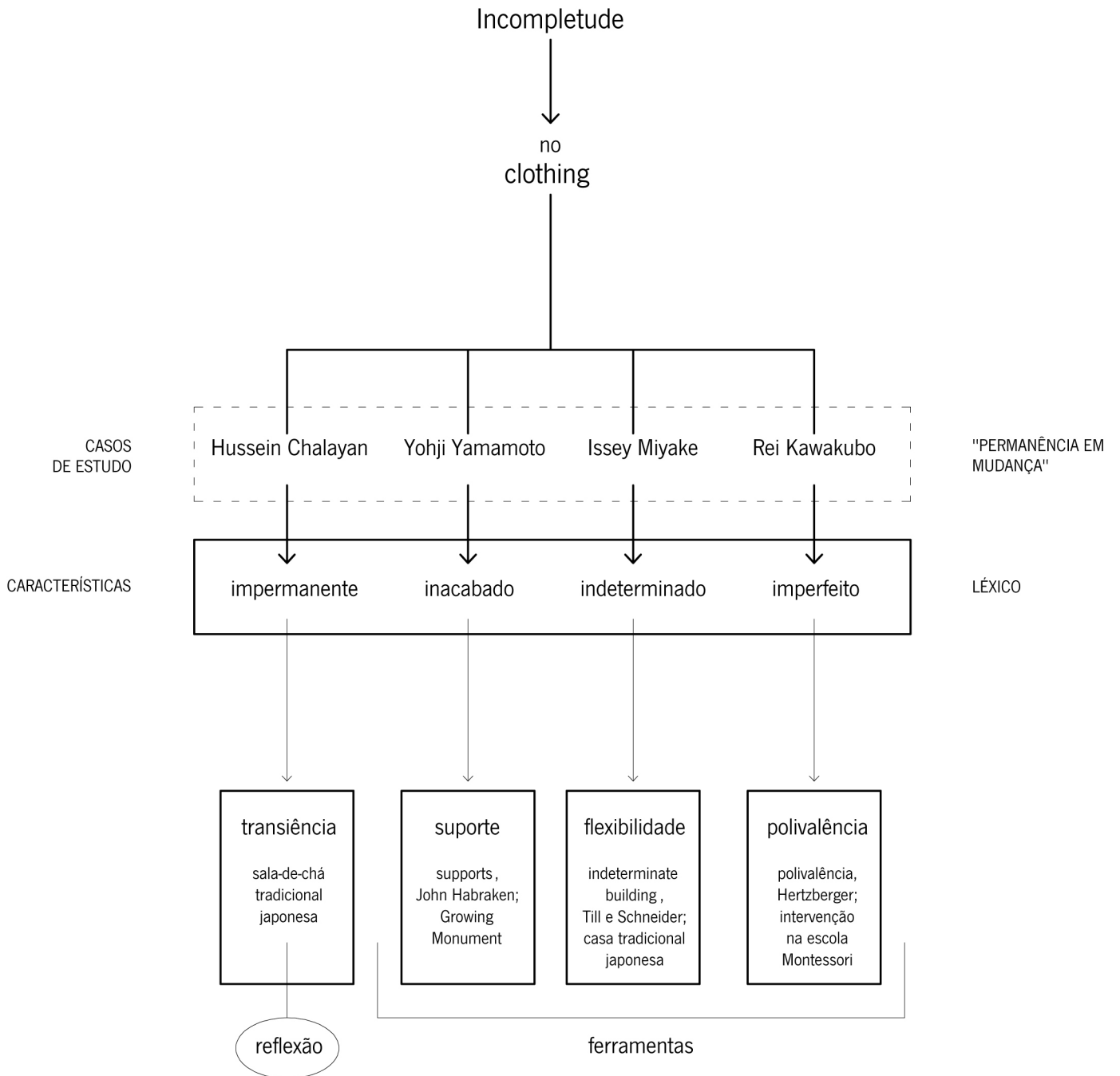


Figura 37: A reflexão e ferramentas da incompletude.

Desta forma, o aprofundar do léxico da incompletude permitiu chegar a um conjunto de ferramentas relativas à sua aplicação prática: a noção de suporte, a flexibilidade e a polivalência. Os requisitos para a materialização da incompletude encontram-se assim visíveis e passíveis de serem explorados sobre um projeto.

A defesa de uma matriz que é dada como sendo transescalar e que não se cinge a uma aplicação prática exclusivamente arquitetônica, propõe o questionar do papel da disciplina na sociedade atual através da dissolvência dos limites que definem o seu espaço de operação tradicional. A matriz da incompletude assume-se como o argumento-prova do ensaio, pois reúne, na sua simples proposta, as premissas conclusivas que resultam do trabalho de investigação.



AA Visiting School 2011/12
www.aaschool.ac.uk/visiting-school

The AA Visiting School is a worldwide network of design workshops and other programmes organised by the Architectural Association School of Architecture.
To obtain further information or register for any of the programmes listed please go to www.aaschool.ac.uk/visiting-school or contact the Visiting School Director, Christopher Pierce, visiting-school@aa-school.ac.uk

Post-McQueen Embryos

Paris, France

WWW.AASCHOOL.AC.UK/PARIS2



19-30 MARCH 2012

LES ARTS DÉCORATIFS

Figura 38: Cartaz do workshop *Post-McQueen Embryos*, da Architectural Association School of Architecture.

A materialização da incompletude, segundo o *clothing*

“A incompletude no cruzamento da arquitetura e do *clothing*” descreve e fundamenta o trabalho de experimentação relativo à criação de um projeto que se guia segundo a noção de incompletude. A matriz da incompletude, ao reunir as ferramentas de trabalho passíveis de serem aplicadas a um projeto que se pretende adaptar à passagem do tempo, encontra neste capítulo a oportunidade de se ensaiar, segundo o *clothing*:

A materialização da incompletude consiste num trabalho experimental que concretiza a ideia central da investigação. A oportunidade de ensaiar a materialização de um estado de incompletude surgiu com a participação no workshop *Post-McQueen Embryos*, realizado pela AA School Paris,¹²⁶ durante o período de 19 a 30 de Março de 2012, nas Arts Décoratifs, e que surge na sua 3ª edição como um laboratório de pesquisa que explora o cruzamento entre o *clothing* e a arquitetura.

¹²⁶ AA School Paris constitui uma *Visiting School* da *Architectural Association School of Architecture*, sediada em Londres. A *Visiting School*, que decorre bianualmente em Paris, explora, no decorrer das suas edições, a prática emergente que resulta da contribuição de duas áreas artísticas distintas, o *clothing* e a arquitetura.



Figura 39: Exposição *Savage Beauty* - retrospectiva da obra de Alexander McQueen, realizada no Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque de 4 de Maio a 7 de Agosto de 2011

Workshop AA

Leccionado por arquitectos e frequentado por estudantes da disciplina, o laboratório faz uma reflexão sobre o *mode d'emploi* da arquitetura, através de uma tentativa de erradicar as limitações e normas que condicionam o design de moda actual: *the workshop seeks to challenge much more than just clothing design*.¹²⁷

A problemática explorada pela terceira edição do workshop encontra-se segundo o tema *Post-McQueen*, a partir do qual se levantam questões relativas à *haute couture* - no momento presente, *Post-McQueen*, sofre-se as consequências da perda daquele que devolveu à *couture* do início do século, uma autenticidade que se tinha esgotado no auge dos anos 90.

Alexander McQueen (1969-2010) surge como uma figura preponderante para a compreensão das premissas que o workshop levanta. McQueen foi um designer de moda e *couturier* britânico que constitui uma referência devido à sua singular *approach to design* que não se limitou à produção convencional de peças de vestuário. A sua forma de trabalhar explorou ao máximo a criação enquanto forma de arte, dando lugar a uma plataforma que cria para além das limitações físicas relativas ao design de moda tradicional. A base conceptual e ideológica que deu corpo ao seu trabalho, está assente sobre questões sociais, raciais, religiosas e sexuais que são pertinentes no contexto da sociedade actual. A obra de McQueen torna-se relevante pelo facto de consistir numa das figuras mais experimentais e inovadoras na área do design e da confecção do século XXI, não estando condicionado às convenções e às pressões comerciais que procuram a comercialização fácil (e imediata) do produto.

A sua atitude perante o público e a indústria, fez de Alexander McQueen um artista de referência na área da *haute couture*, não só pelo facto de não se limitar a criações de foro comercial, mas também por permitir que a liberdade de expressão e a criatividade fossem as guias que definiam o rumo da sua obra. Alexander McQueen consiste na última figura de referência no mundo da *haute couture*, até ao momento presente.

¹²⁷ Jorge Ayala, arquiteto nascido no México, é o fundador e diretor da AA School Paris. AYALA, Jorge - sinopse do workshop *Post-McQueen Embryos*.

Haute (Cul)ture

Surgindo no seguimento do raciocínio *Post-McQueen*, *Haute (cul)ture* é o tema levantado por Isaie Bloch¹²⁸ que, inserido no contexto do workshop, pretende dar lugar a uma reflexão crítica sobre a situação da *haute couture* atual.

A *haute couture* conforma uma plataforma independente, que não responde às mesmas condicionantes do comum meio comercial. A *haute couture* representa a criação exclusiva e feita à medida, onde as técnicas refinadas e materiais de alta qualidade dão forma a peças que se devem diferenciar pela atenção minuciosa ao detalhe. Sediada em Paris, *La Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris* é a entidade encarregue de proteger a sua integridade, zelando pela sua exclusividade através de um conjunto de regras imposto às casas parisienses, como forma de condicionar a acreditação do estatuto de *haute couture*, às respetivas coleções bianuais.

A institucionalização da criação exclusiva e feita à medida, acontece em Paris, em 1868, e vem dar forma ao primeiro *fashion system*, segundo o estudo empírico de Yuniya Kawamura.¹²⁹ Compreender a indústria em causa, requer salientar que o seu bom funcionamento assenta não só na produção de peças visivelmente agradáveis, mas na necessidade de inovação ao nível estilístico. Inevitavelmente associadas a uma elite, as casas parisienses da *haute couture* expandiram o seu espectro comercial, com a chegada do produto *prêt-à-porter*,¹³⁰ na década de 50; como consequência, rentabilizaram o seu negócio, através da produção de peças economicamente mais acessíveis, tornando-se mais apelativas às grandes massas.

O fenómeno *prêt-à-porter* beneficiou o mercado da *haute couture*, pois libertou-o ao nível criativo, começando a exploração de uma nova forma de arte. A *couture* renasceu como um espaço de exploração, sob a forma de uma plataforma criativa, onde a liberdade ao nível do design e dos materiais permitiram a criação de peças de arte que ganhavam forma em torno do corpo humano.

O nível inédito de experimentação e criatividade atingido durante a década de 90, na área da *haute couture*, acabou por desvanecer; num contexto actual, a *haute couture* distingue-se do *prêt-à-porter* apenas pelos materiais refinados e técnicas minuciosas, mas não pelo design. As limitações impostas à *haute couture* e as pressões de foro comercial atuais, não permitem o extravasar do convencional durante a fase de criação, levando à perda da sua essência original, que conformava um laboratório criativo

¹²⁸ Isaie Bloch, arquiteto belga, desempenhou a função de tutor durante o workshop *Post-McQueen Embryos*.

¹²⁹ KAWAMURA, Yuniya – *The Japanese Revolution in Paris Fashion*

¹³⁰ O termo francês *prêt-à-porter* refere-se ao produto que pretende atingir as massas; o seu design extremamente simples é consequência da produção em grandes quantidades.

sem barreiras. A problemática foca-se no facto da *haute couture* atual já não ser a plataforma experimental pela qual era reconhecida, nem *up-to-date* com as técnicas do design atual.

Haute (Cul)ture sugere uma redefinição dos valores da *haute couture*. As limitações impostas, pela *La Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris*, às casas parisienses, mantêm-se intactas, estando assentes nos mesmos pressupostos desde à cinquenta anos, sem terem em consideração a passagem do tempo e a exponencial evolução do *fashion system*. O workshop pretende catalisar, através de uma pesquisa que se debruça sobre as plataformas digitais e físicas, uma reformulação dos valores que lhe são inerentes: *There is not a craft which lost its original knowledge due to technical progress. Instead, they all evolved, enlarged their skills and possibilities, nourishing contemporary standards and strive towards future improvement.*¹³¹

Através de uma abordagem de foro arquitetónico, o laboratório pretende a elaboração de peças de vestuário que são reflexas de uma abordagem experimental que cria sem as restrições da *haute couture* atual. Tirando partido de métodos não convencionais relativamente ao design e à produção, pretende-se marcar a diferença face ao estabelecido *creative behaviour and sculptural techniques in couture.*¹³²

131 BLOCH, Isaie – Haute (Cul)ture. In AA SCHOOL PARIS – *Post-McQueen Embryos: Research Laboratory*, p.5

132 AYALA, Jorge - comunicação pessoal, 29 de Março de 2012, durante o workshop *Post-McQueen Embryos*.



Figura 40: Coleção *haute couture* de Iris van Herpen, em colaboração com Isaie Bloch, apresentada na semana de moda de Paris (Outono Inverno 2012).

Bodily Architecture

No contexto do workshop, a arquitetura surge sobre a forma de um catalisador que incentiva a elaboração de peças que não se cingem às comuns limitações das técnicas tradicionais. O método tradicional relativo ao design e confecção de peças de vestuário permanece o mesmo, fora as evoluções inerentes à produção em massa; o trabalho em busto, a construção dos moldes, o manuseamento dos tecidos e um pensamento fundamentalmente em 2D restringe o design a um resultado que não se consegue distanciar das suas prévias abordagens. O catalisador não surge da imposição de um novo método, mas de uma abordagem que proporciona a experimentação de novas ferramentas de trabalho e de pensamento.

O workshop assume-se como um laboratório de investigação que pretende intervir de forma experimental sobre um tema pouco explorado e fundamentado, no contexto arquitetónico. A sua execução apoia-se sobre técnicas de design atuais, que fazem parte do método de trabalho da arquitetura. *Bodily Architecture* é uma noção apresentada e defendida pelo laboratório de investigação, referindo-se à arquitetura *as a device*, como uma ferramenta de trabalho e de pensamento que permite uma nova abordagem relativamente ao design e confecção de peças de vestuário, tendo a medida humana como ponto de partida. Desta forma, pode-se considerar que é inserida no campo de estudo do ensaio, o *clothing*, que a noção de *bodily architecture* se materializa. A noção de *Bodily Architecture* conforma uma prática transdisciplinar, fundindo conhecimentos, com o intuito de exponenciar o potencial e a pertinência dos projetos desenvolvidos durante o workshop.

A concretização desta abordagem transdisciplinar, encontra-se presente no trabalho desenvolvido por Isaie Bloch em colaboração com Iris van Herpen,¹³³ na produção de uma micro coleção apresentada durante a edição de Inverno da Semana de Moda de Paris, de 2011 e 2012. As peças que resultam da parceria Isaie e Iris conformam um exemplo físico que deriva da aplicação de conhecimento arquitetónico na produção de *haute couture* - vestidos escultóricos, formalizados a partir da técnica *3D print*. Bloch defende a contribuição do papel do arquiteto na área do design de vestuário, sendo que através da aplicação prática de conhecimento arquitetónico, permite-se a libertação dos métodos tradicionais que condicionam o design do produto, partindo para uma abordagem que faz o papel de amplificador de novas possibilidades.¹³⁴

¹³³ Iris van Herpen (1984) é uma designer de vestuário holandesa; começou a sua carreira no atelier de Alexander McQueen e encontra-se, no momento presente, a trabalhar em nome individual. Dedicou-se à criação de *haute couture*, segundo uma abordagem singular onde coexiste o trabalho manual e a inovação tecnológica mais recente.

¹³⁴ BLOCH, Isaie - comunicação pessoal, 30 de Março de 2012, durante o workshop *Post-McQueen Embryos*.



Figura 41: Apresentação da coleção Before Minus Now (Primevera Verão 2000).

Como se encontra explicitado no capítulo III.I, também Hussein Chalayan, através da sua obra, concretiza uma prática transdisciplinar, sendo a colaboração com a disciplina arquitetônica, uma recorrente. Com o intuito de alcançar resultados inovadores, que surgem da fusão de conhecimentos com uma disciplina que não a do design de vestuário, em *Before Minus Now* (Primavera Verão 2000), Chalayan criou *clothing* em conjunto com um gabinete de arquitetura, sediado em Londres (b consultants). A coleção apresenta um conjunto de peças onde se encontram representadas imagens abstratas, geradas por um programa de computador usado na prática arquitetônica convencional, que facilita a construção de perspectivas tridimensionais (figura 43). Os desenhos “impressos” sobre o *clothing*, dão forma a uma imagem renderizada, criada através de uma plataforma digital, onde se encontra a representação de um lugar virtual. No seguimento do tema da viagem, trabalhado ao longo de toda a obra de Chalayan, os “lugares” estilizados recriam um espaço imaginário, um escape à realidade: *The rendering's geometric dimensions suppress the depiction of real space and create a reality independent of the shapes and textures found in the organic world.*¹³⁵

Na sequência do raciocínio de Isaie Bloch e da abordagem de Hussein Chalayan, o ensaio pretende reforçar a ideia de que a aplicação de pensamento e conhecimento arquitetônico vai para além da técnica e das respetivas possibilidades. Sendo legítima a utilização de novas técnicas como forma de alcançar resultados inovadores, a potencialidade da abordagem de foro arquitetônico não se cinge à técnica, para ser, essencialmente, uma questão de interpretação da problemática e de pertinência do uso das ferramentas disponíveis, ou seja, de pensamento. Compreende-se a inovação enquanto uma capacidade de utilizar instrumentos de trabalho, sendo eles novos ou não; não se fundamentando numa relação de dependência instrumento/ resultado, mas de uma questão de pertinência referente à sua utilização, como forma de materializar uma ideia. *What-we-know as architects* incita a uma abordagem *freeform* relativa ao design, proporcionando a execução de um trabalho processual não tradicional, segundo uma variedade de abordagens que, no contexto do workshop, *são resultado da interpretação individual de cada estudante, relativamente ao enunciado do projeto*. O potencial da prática arquitetônica, segundo uma abordagem projetual que não se encontra condicionada a uma escala ou programa, é explicitada por Hussein Chalayan, quando diz:

*One thing to keep in mind, is that when fashion looks modular and structured, people automatically call it architectural when it isn't. It takes a lot of structuring to make a dress truly architectural. Architecture can be designed in a fluid and unstructured way that doesn't look architectural, but it still is architecture.*¹³⁶

135 QUINN – *The Fashion of Architecture*, p.122-123

136 Hussein Chalayan citado por QUINN – *The Fashion of Architecture*, p.122

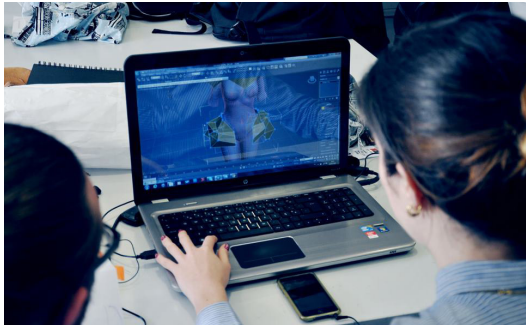


Figura 42: Processo de trabalho individual

Processo de trabalho

A AA School Paris propõe, através do workshop bianual, dois laboratórios de pesquisa que procuram, na sua coexistência e fusão, contribuir para a conformação do projeto desenvolvido por cada aluno. Durante 10 dias intensivos, o programa debruça-se sobre um laboratório digital e um laboratório físico: *The Computational Investigations Lab* e *The Physical Investigations Lab*.

The Computational Investigations Lab surge como a primeira ferramenta de pesquisa na qual se pretende, através de uma investigação sobre os meios digitais, o estudo de estratégias relativas ao design, tendo como base o corpo humano. O trabalho em 3D, através do programa 3D Max, vem contrariar o usual trabalho em 2D que é comum no design de vestuário; a liberdade ao nível formal que a plataforma incentiva, permitiu chegar a um desenho rigoroso que visa uma execução para além do convencional. O projecto, em formato digital, é resultado de uma série de experimentações que refletem a procura pela fusão do desenho formal, desenvolvido em 3D, com a base conceptual desenvolvida por cada estudante, resultando da interpretação do enunciado do exercício.

A consolidação do conceito, através de um desenho tridimensional, não se dá por terminada, encontrando-se sujeita a alterações aquando a passagem para o laboratório físico: *The Physical Investigations Lab*. Cada trabalho individual requer um processo de trabalho distinto; graças ao carácter experimental que os laboratórios visam, não existe um método predefinido, mas sim um processo de trabalho que cada indivíduo cria de acordo com a evolução do seu projeto, tendo como ponto de partida as ferramentas base que são disponibilizadas a partir dos laboratórios.

O segundo laboratório incentiva a ideia de performance e a continuação do desenvolvimento da narrativa que começa por suportar os modelos digitais e acompanha, consequentemente, os modelos físicos: *Physical prototyping will become an important instrument to the understanding of processual design – its improvement from the outset and along all phases of development.*¹³⁷ A fase evolutiva dos projetos é reflexo do carácter experimental que rege o programa, o seu desenvolvimento e evolução é essencial para compreensão das suas respectivas possibilidades e limitações.

A utilização de materiais e estratégias não convencionais, relativamente às técnicas tradicionais de confeção de vestuário, são recorrentes na fase de formalização dos projectos, como por exemplo: a utilização de materiais rígidos, como plástico e cartão, e o uso do corte a laser. Apesar da defesa, já explícita, de uma nova abordagem rela-

¹³⁷ AYALA, Jorge – AA School in Paris. In AA SCHOOL PARIS – *Post-McQueen Embryos: Research Laboratory*, p.4

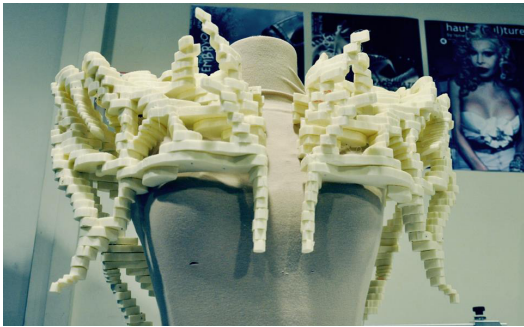
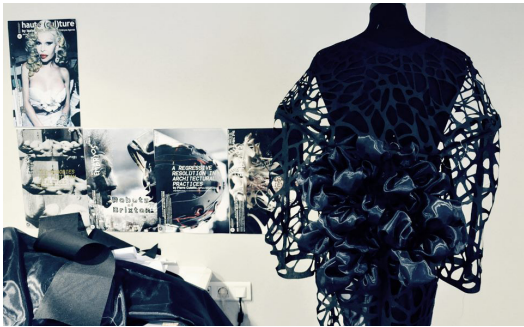
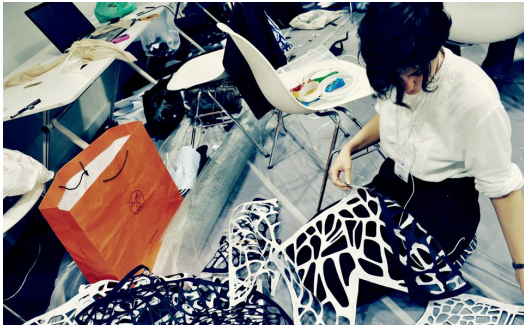


Figura 43: Diferentes abordagens ao enunciado do workshop, por outros alunos.

tivamente à formalização e materialização dos projetos, assistiu-se, em determinados trabalhos, a uma coexistência do método tradicional de concepção de vestuário com a abordagem não convencional defendida pelo workshop. A coexistência dos dois processos fortalece a ideia de experimentação, proporcionando novos instrumentos de trabalho, no contexto criativo do design não comercial, entendido como *haute couture* - *It is all about defining a new approach of design, through architecture.*¹³⁸

Como forma de complementar os suportes físicos e digitais, desenvolvidos durante o workshop, e de tornar claras as intenções que se encontram subentendidas nos mesmos, o ensaio recorreu posteriormente à ilustração com o intuito de transmitir de forma clara as componentes do projeto, a sua materialidade e a sua capacidade de transformação.

138 AYALA - comunicação pessoal, 29 de Março de 2012, durante o workshop *Post-McQueen Embryos*.

Projeto incompleto

A abordagem inicial ao projecto surgiu da vontade de construir *clothing* segundo um método e raciocínio arquitetónico. A sua aplicação a um contexto não convencional, vai além de uma simples redução de escala, para ser uma questão de ideia e pensamento, que é transescalar.

O trabalho realizado no workshop surge como uma tentativa de materialização da incompletude, através de um projeto que se encontra inacabado. Não se pretende impor como uma representação fidedigna ou impositiva do que é compreendido por incompletude, mas como uma tentativa de representação da mesma, através de uma abordagem experimental.

Referir o estado incompleto de algo, remete para uma reflexão sobre a passagem do tempo e a forma como, neste caso, o *clothing* responde à sua passagem. Ao prever a transformação de uma peça, faz-se considerações em relação ao futuro, mas não sendo possível prever os acontecimento futuros, propõe-se uma base de permanência a partir da qual se desenvolve um projeto que se encontra inacabado. O inacabado, enquanto uma característica da incompletude, manifesta-se sobre um suporte, como se encontra explicitado na matriz da incompletude, permitindo a adaptação do projeto à passagem do tempo. A noção de suporte, que encontra referências na noção de *supports* de John Habraken, parte do presente, ao ser pensado e realizado a partir das ferramentas disponíveis, mas tem como base um olhar sobre o passado – sobre referências e projetos, que permitem transcender as necessidades do presente, para ler uma continuidade que pretende ser prolongada para o futuro.

*Change must honour what was done earlier by others and permanence must offer space for who will come later.*¹³⁹

É através da conformação de um suporte, que se procura lançar as bases a partir das quais o projeto evolui ao longo do tempo. O inacabado encontra-se na capacidade de transformação e na liberdade compositiva que se encontra inerente ao suporte, não pretendendo a elaboração de um desenho final, mas de um projeto que incentiva e que visa a sua modificação futura. O comportamento do projeto pretende ir de encontro ao princípio japonês *wabi-sabi*, que visa a aceitação do estado transiente de todas as coisas, através do seu carácter de impermanência.

Desta forma, a presença da antinomia do tempo, a permanência e a mudança, no projeto incompleto, pretende possibilitar a sua adaptação à passagem do tempo e

¹³⁹ HABRAKEN – *Questions That Will Not Go Away*, p.17

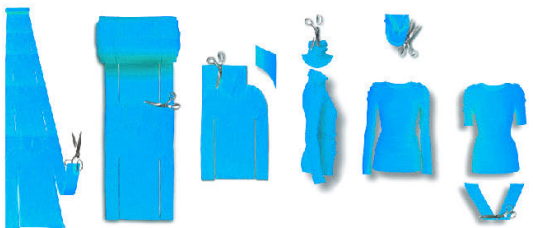


Figura 44: Esquema da tipologia A-POC, de Issey Miyake.

a materialização das características da incompletude. É através da coexistência da permanência e da mudança que se pretende explicitar a intenção que serve de mote ao projeto: *to draw a level of permanence that changes over time*.¹⁴⁰

A materialização da incompletude ensaia-se sobre um projeto que tem como base o corpo humano e que se decompõe num conjunto de layers com propriedades distintas. O projeto *clothing* encontra-se incompleto devido à presença de um “espaço” que aguarda a intervenção por parte do utilizador, na medida em que permite um desenvolvimento e uma evolução conforme a vontade e necessidade de quem a veste, tal como no Domicílio do Assimétrico (sala-de-chá japonesa), *se consagra à adoração do Imperfeito, deixando propositadamente algo inacabado para que seja completado pelo jogo da imaginação*.¹⁴¹ Não existe uma forma final, mas sucessivas passagens para diferentes estados. O conjunto reúne, na sua versatilidade, alternativas passíveis de se adaptar à passagem do tempo.

O projeto *clothing* decompõe-se em três layers distintos que assumem diferentes comportamentos; cada camada remete para uma propriedade distinta e caracterizadora da incompletude: o indeterminado, o impermanente e imperfeito. O carácter independente de cada camada, foi pensado de forma a permitir uma liberdade compositiva por parte do utilizador, através da inversão da sua ordem original.

O layer indeterminado é elaborado através de um tecido cujas propriedades elásticas permitem a adaptação às formas naturais do corpo humano, como uma segunda pele, tal como *a sala-de-chá é feita para o mestre-do-chá, não o mestre-do-chá para a sala*.¹⁴² O tecido surge num estado ilimitado e espera a intervenção de corte que vai permitir a adaptação às necessidades do seu utilizador; não existem remates nas suas extremidades, encontra-se indeterminado relativamente à sua evolução futura, como forma de dar seguimento à incompletude do projeto.

Para a elaboração de um layer indeterminado, constitui-se como referência, A-POC, uma das tipologias da obra-processo de Issey Miyake, que deriva do tema central e transversal a toda a obra do designer – *A Piece of Cloth*, surgiu nos anos 70 e continua, até hoje, a ser alvo de exploração por parte de Miyake, baseando-se na criação de peças de vestuário a partir de uma única tira de tecido, que pode ser cortado à medida do indivíduo, conforme a sua vontade. *Miyake believes in creating clothing that addresses the demands of the times*,¹⁴³ através da combinação do método tradicional de confeção e de novas ferramentas tecnológicas, que resultam da colaboração com designers textéis criativos, segundo uma prática transdisciplinar.

140 SILVA – *Architecture as Expanded Field*, p.58

141 OKAKURA – *O Livro do Chá*, p.48

142 OKAKURA – *O Livro do Chá*, p.55

143 MIYAKE DESIGN STUDIO – *Collection*. Disponível em: <http://mds.issey Miyake.com/im/en/work/>

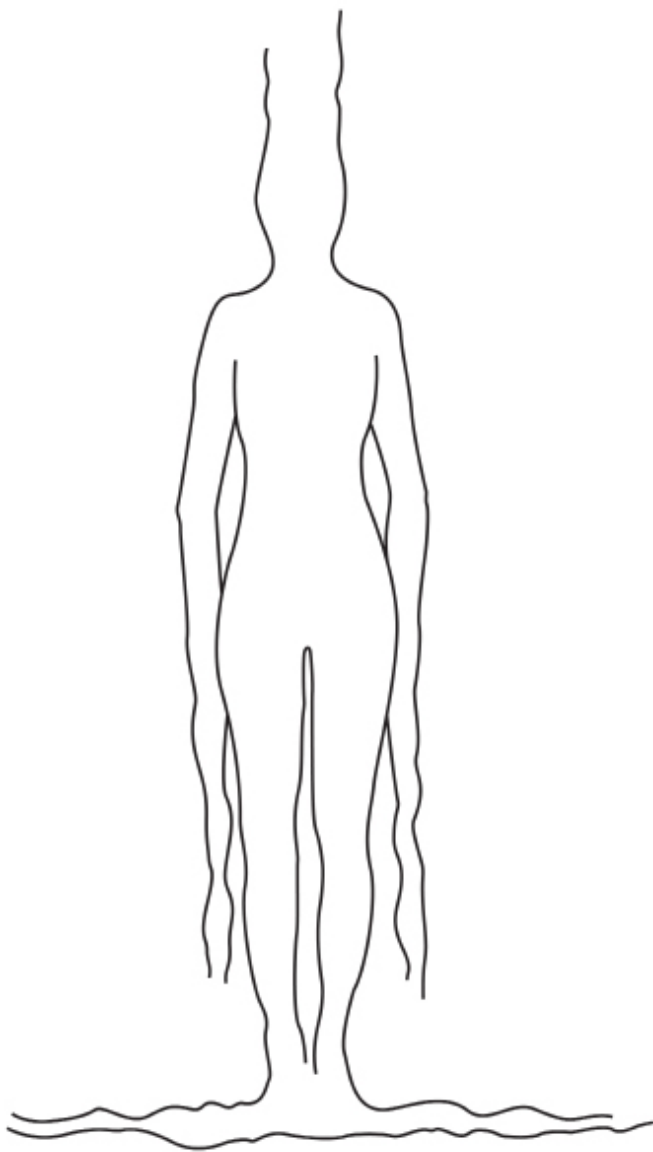


Figura 45: Ilustração do layer indeterminado.

A-POC partilha das premissas base que caracterizam *A Piece of Cloth* e consiste num projeto que não determina o resultado formal das peças, encontrando-se dependente da participação do utilizador, para poder ganhar uma forma tridimensional. Emergindo de uma extensa tira de tecido, as peças de vestuário não recorrem a costuras ou adereços; partem de um material cru, que condensa num único objeto bidimensional, projetos tridimensionais que só podem ser materializados de acordo com a vontade ou necessidade do seu utilizador:

*the garment as an event, as a metaphor between body and space, as a place of exploration, extending beyond the realm of fashion. Or how technology and the progressive fragmentation of a continuously knitted tube can create a family of garments.*¹⁴⁴

A passagem do estado *flat*, da extensa tira de tecido, para uma forma tridimensional, deve-se à presença do corpo humano, na medida em que a peça não pode ser compreendida em dissociação com o mesmo. Quando não é usada, a peça encontra-se *flat*, como acontece com a veste tradicional japonesa, o kimono, que incorpora na sua história e no processo de vestir, uma permanência, através de temas que perderam e constituem uma referência para o pensamento e design japonês.

O layer indeterminado reúne nas suas propriedades, a inevitável passagem por diferentes fases, tendo como início a passagem do estado *flat* para a sua forma tridimensional. A relação de mútua dependência, entre a peça e a presença física de quem a veste, é resultado da necessidade de movimento e dinâmica, para que se possam manifestar formas indeterminadas, consequência da intervenção do utilizador ao longo do tempo.

*Only on the wearer's body does the garment evolve into a three-dimensional form. Becoming aware of the subtle interplay between the two-dimensional and the three dimensional, and responding to the passion put into the clothes by the designer, the wearer is enticed by their intellectual playfulness.*¹⁴⁵

A indeterminação do layer encontra-se na flexibilidade das peças que, como na casa tradicional japonesa, permitem dar aso a processos de transformação, incorporados numa base de permanência. Sendo capaz de responder às eventuais vontades ou necessidades sentidas pelo utilizador, o layer indeterminado materializa uma “permanência em mudança”, pois permite alterações que derivam da sua inerente flexibilidade. Como Yamamoto refere: as suas peças são feitas metade por ele e a outra metade por quem as veste.

¹⁴⁴ RATTI, Margherita – *Pieces of Evidence: Today Clothing, Tomorrow Buildings*. Disponível em: <http://www.momogalerie.com/pieces-of-evidence-today-clothing-tomorrow-buildings/>

¹⁴⁵ FUKAI – *Future Beauty*, p.16.



Figura 46: Ilustração do layer impermeante.

Também o layer impermanente contribui para a criação de um projeto incompleto, a partir de uma forma concretizada com base na aceitação da transiência do mundo físico. A sua textura rígida e forma geometrizada, contrasta com a leveza do primeiro. As peças, que se apoiam e acompanham as formas naturais do corpo, consistem na decomposição de uma base plana, em peças de pequena dimensão, cujo sistema de encaixe permite a fácil adição ou remoção das mesmas. A materialização de uma peça de vestuário tendo como unidade-base objetos rígidos de pequena dimensão, pode ser encontrada na obra original de Paco Rabanne,¹⁴⁶ dedicada ao uso não convencional de materiais e silhuetas, fora dos cânones comuns de modelagem e de confeção.

O layer impermanente pretende viver de acordo com a transiência do mundo físico; enquanto caracterizador da incompletude, torna-se natural uma configuração que pretende permanecer, vivendo em concordância com a incerteza da realidade. A configuração do layer impermanente, que se baseia no agregar de pequenas unidades, não permite determinar uma única ou perfeita resolução, encontrando-se deste modo incompleta.

O layer em questão representa um estado de incompletude pela forma como partilha dos ideais da sala-de-chá, através de uma morfologia que incentiva à liberdade compositiva do utilizador: *na sala-de-chá cabe à imaginação de cada convidado completar para si próprio o efeito total.*¹⁴⁷ O segundo layer faz uma interpretação do Domicílio do Assimétrico, procurando pôr em prática as suas ideias base, segundo uma composição assimétrica que pretende ir contra a ideia de perfeição, geralmente associada à simetria. Sendo o Domicílio do Assimétrico um dos três Domicílios que se reúnem na sala-de-chá tradicional japonesa, a sua presença manifesta-se no diferente esquema decorativo, que se traduz na ausência de simetria nos objetos de arte japoneses e na sua respetiva organização espacial. *Na sala-de-chá o medo de repetição é uma presença constante,*¹⁴⁸ sendo a sua decoração um esforço de síntese e disposição que procura a não repetição de padrões ou cores.

A assimetria, que caracteriza o layer impermanente, é um fator fulcral na compreensão deste elemento enquanto parte de um todo, na medida em que é ele que confere a assimetria ao conjunto. A coexistência da simetria e da assimetria, na globalidade do projeto, pretende elaborar um retrato da fisionomia humana. A percepção do corpo enquanto uma realidade, com defeitos, leva a uma distanciação do ideal de beleza e perfeição que prima por uma simetria exímia. O fascínio pela simetria é algo

¹⁴⁶ Paco Rabanne (1934-) é um designer de vestuário espanhol, formado em Arquitetura pela École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, em Paris. Os seus trabalhos de design são reconhecidos pelo uso de materiais não-convencionais na produção de peças de vestuário, como o metal, o papel ou o plástico. A geometrização corrente das suas silhuetas e os singulares sistemas de encaixe, que dão forma às suas peças, conformam os pontos mais fortes e relevantes da sua obra. KAMITSIS, Lydia – *Paco Rabanne*, p.4-15

¹⁴⁷ OKAKURA – *O Livro do Chá*, p. 59

¹⁴⁸ OKAKURA – *O Livro do Chá*, p. 59

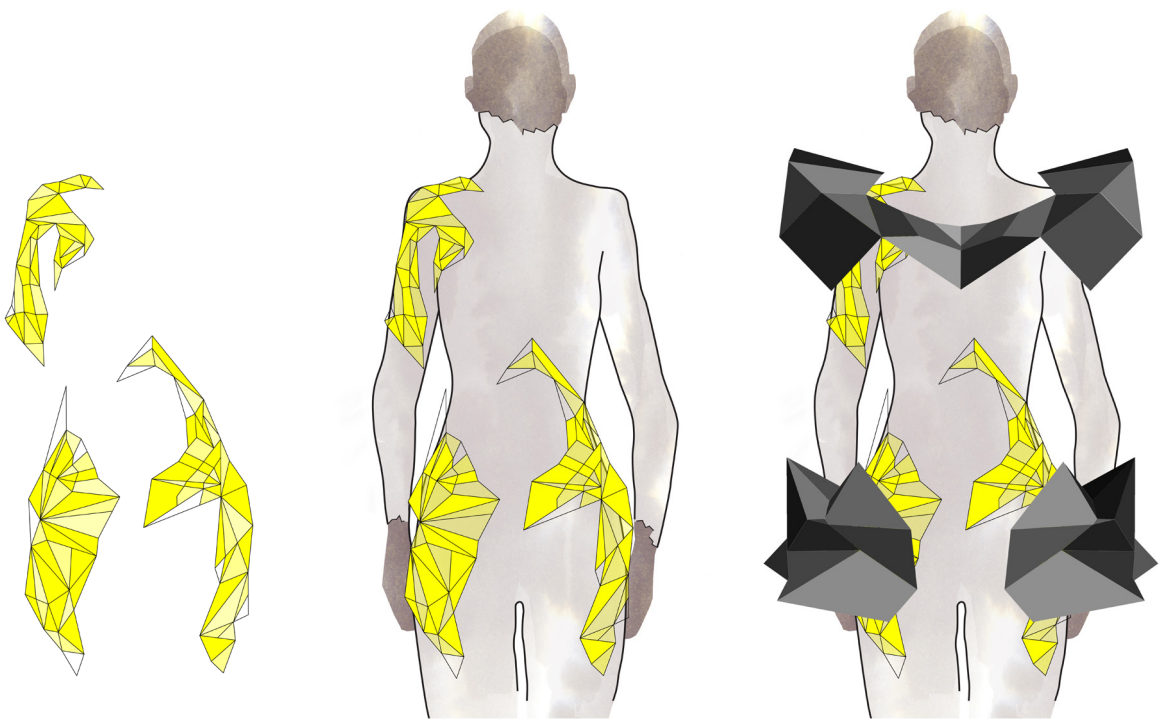


Figura 47: Ilustração do layer imperfeito.

inevitável ao ser humano, como é referido por Raff Norman, que explica, no paper “Love of Symmetry and Iconicist Desire”, a presença da assimetria no corpo humano, bilateralmente simétrico: *in human culture asymmetry and symmetry coexist in countless ways*.¹⁴⁹ Enquanto entidade isolada, percebe-se a simetria como uma noção algo ilusória que se pretende refutar, na concepção de um desenho que visa a desproporção e que refuta a monotonia; também *a arte do extremo Oriente fez por evitar o simétrico como expressão, não apenas de acabamento, mas também de repetição. A uniformidade do padrão foi igualmente considerada fatal para a frescura da imaginação*.¹⁵⁰

O layer impermanente reúne na sua configuração assimétrica, a possibilidade de se alterar, adaptando-se às mudanças que derivam da passagem do tempo. Materializando-se segundo uma forma que se encontra em transformação, o que é impermanente, no contexto da incompletude, encontra naturalmente referências na concepção da sala-de-chá japonesa, que parte da aceitação da sua transiente componente física. Pode-se concluir assim, que a permanência do layer impermanente, se encontra na constante mudança do mesmo.

Por último, o layer imperfeito surge na continuidade do raciocínio relativo ao layer impermanente, na compreensão do corpo humano enquanto uma entidade imperfeita. A sua forma sólida e estrutural, promove a exacerbação das formas naturais do corpo feminino, através do destaque de pontos relevantes da sua configuração. O layer imperfeito é elaborado de acordo com a noção de polivalência, encontrando referências na intervenção de Herman Hertzberger, na Montessori School. A concepção de uma forma imperfeita incita a uma variedade de usos distintos; apesar de não ser fisicamente flexível, a sua forma arquétipa é passível de se associar a diferentes significados, a dar azo a interpretações individuais, pois não se encontra associada a um uso em específico.

É neste sentido que as duas peças, que dão forma ao layer imperfeito, assumem proporções exageradas, de forma a criar uma distorção da silhueta feminina, questionando os ideais preconcebidos relativos à beleza da figura humana. A obra apresentada em 1997 por *Comme des Garçons*, apelidada de *Body Meets Dress, Dress Meets Body*, aborda esta mesma questão. A partir da compreensão da realidade do século XVIII e XIX, na qual as mulheres manipulavam a sua silhueta de forma a ir de encontro ao ideal de beleza corrente, o trabalho de Rei Kawakubo cria silhuetas extremas que não vão de encontro aos ideais de beleza do fim do século XX, pelo contrário. A atitude provocadora, relativamente aos ideais helénicos, é sustentada pela criação de silhuetas assimétricas e distorcidas que remetem para a cultura do

149 NORRMAN, Ralf – Love of Symmetry and Iconicist Desire. In FISCHER, Olga; NANNY, Max – *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, p.75

150 OKAKURA – *O Livro do Chá*, p. 59



Figura 48: *Scenario* (1997) - coreografia de Merce Cunningham; cenografia e *clothing* por Rei Kawakubo.

Surrealismo. A abordagem contemporânea do tema da natureza física do ser humano retratada na coleção *Body Meets Dress, Dress Meets Body*, levou à colaboração de Kawakubo com o coreógrafo Merce Cunningham, dando forma à peça *Scenario*.¹⁵¹

*O desafio e a fusão dos bailarinos encerrados nos limites de um espaço branco! Que acontecerá? O esvaziamento e as restrições de movimentos causados pelas formas e volumes dos fatos. Acontecerá algo de inesperado? Os resultados são imprevisíveis. Podemos unicamente esperar o acaso e o fortuito.*¹⁵²

O acaso e o fortuito proporcionado pela peças de Rei Kawakubo é o propósito da noção de incompletude; as peças imperfeitas propiciam eventos, experiências e vivências. A polivalência das mesmas encontra-se na sua imperfeição, pois uma forma perfeita encontra-se terminada e não encontra motivos para se transformar ou renovar.

Pode-se concluir que é a partir da coexistência dos três layers que a incompletude se materializa. A concretização de um projeto, que se guia segundo a noção de incompletude, pode ser realizada pondo em prática a matriz da incompletude. Através dos diferentes layers e dos pressupostos base que fundamentam o projeto, realiza-se uma aplicação prática da matriz da incompletude, através de um conjunto que tem como intenção dar forma a um projeto incompleto.

151 *Scenario* (1997) de Merce Cunningham; primeira performance: Brooklyn, Nova Iorque, em Outubro de 1997; música: Takehisa Kosugi; cenografia e guarda-roupa: Rei Kawakubo; dançarinos: Merce Cunningham Dance Company.

152 Nota incluída no programa da peça *Scenario*; Rei Kawakubo citada por CELANT, Germano – *Merce Cunningham*, p.291

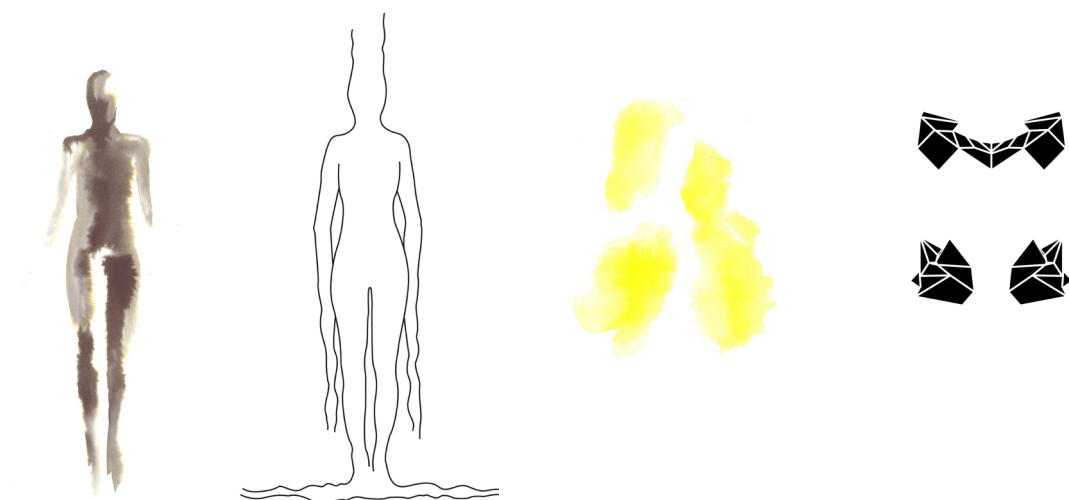


Figura 49: Ilustração dos diferentes layers que dão forma ao projeto incompleto - o layer indeterminado, o layer impermente e o layer imperfeito.

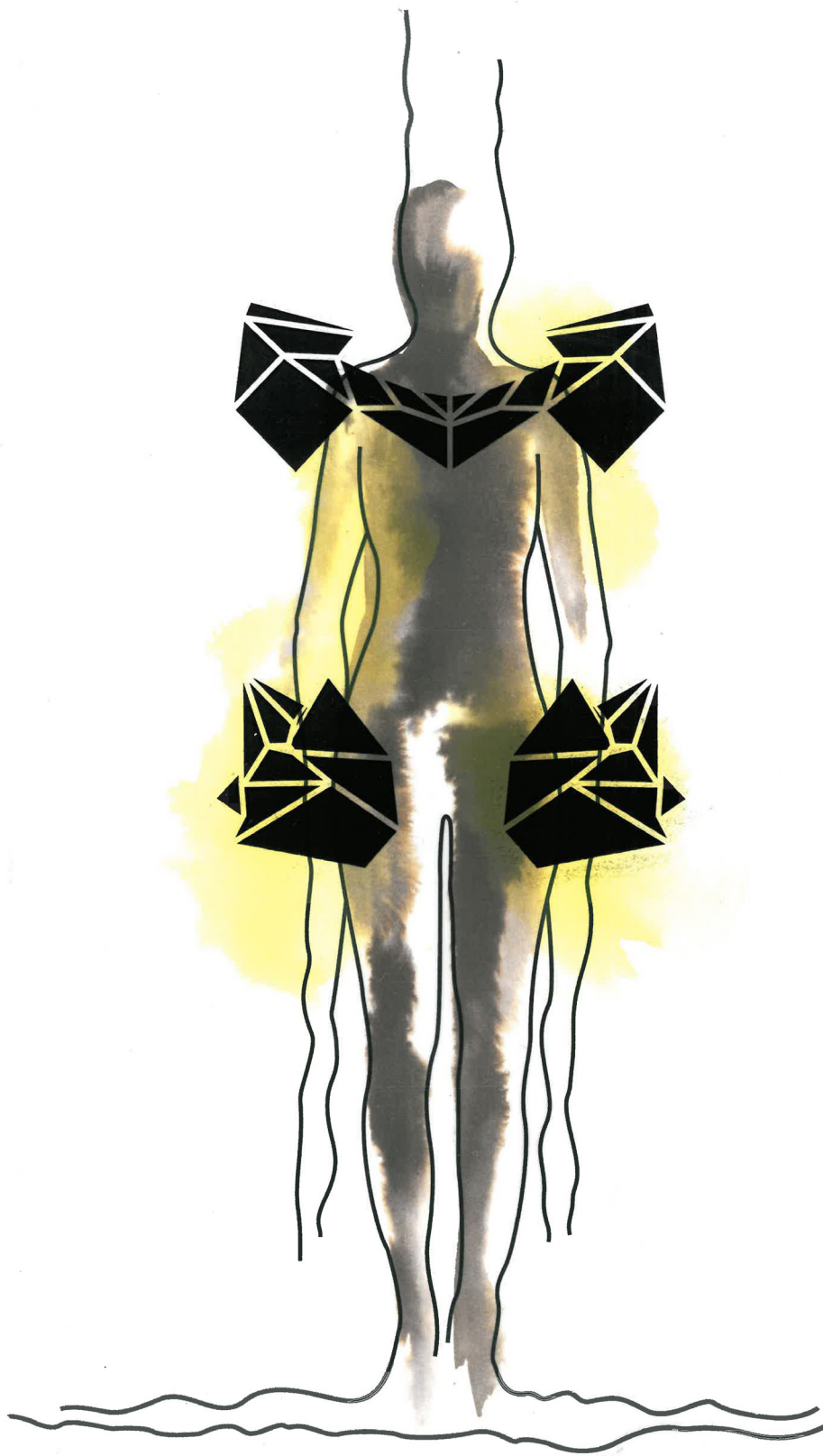


Figura 50: Projeto incompleto.

Reflexões

Sob forma de reflexão, apresentam-se os pensamentos relativos à importância do tema da incompletude enquanto directriz de trabalho.

O projeto incompleto consiste num trabalho de experimentação que teve a sua origem no workshop *Post-McQueen Embryos*, acompanhando a partir desse momento toda a investigação, transformando-se e evoluindo à medida que a noção de incompletude era formada. O período de workshop permitiu dar origem a um projeto, que nunca chegou a terminar. A sua evolução derivou de um repensar dos seus fundamentos, das suas intenções e da forma como era possível proporcionar a sua adaptação à passagem do tempo.

O projeto, que visa a materialização de um estado incompleto, é consequência do estudo do pensamento japonês e de uma persistência que incide sobre o tema de projetar com o tempo. O projeto incompleto consiste numa obra-processo que ensaia a materialização de um estado de incompletude e que evoluiu com o aprofundar e o desenvolver da investigação, dando origem a um processo de descoberta e de aprendizagem que vai para além do período de participação no workshop. O período pós-workshop passou pelo desenvolvimento da base teórica que acompanha e justifica o projeto, mas fundamentalmente tratou um questionar, um repensar e um complementar do mesmo.

O tema da incompletude veio dar forma a um percurso que promoveu uma abordagem projetual distinta daquela praticada pelos restantes alunos participantes no workshop, na medida em que o projeto, começado nos dois laboratórios de investigação, não era dado como finalizado ou definitivo, mas como o início de uma investigação. Sendo os projetos realizados pelos restantes alunos, reflexos de um carácter extremamente definitivo, elaborados exclusivamente e no âmbito do workshop. O processo de descoberta inerente à obra-processo, explorado no decorrer do corrente ensaio, visa a continuação do projeto pelo seu eventual utilizador, que é convidado a alterá-la. A obra-processo surge acima de tudo, como mote à criatividade e às formas de expressão; pretende inspirar e instigar formas de criar, segundo uma existência que se considera transitória.

A compreensão do projeto enquanto um contínuo processo de procura pela representação do tema da incompletude é fulcral, e é a razão pela qual o projeto conforma uma obra-processo. A essência do trabalho encontra-se na fase de pesquisa e nas motivações que fundamentam a materialização do tema central do ensaio - o projeto

que visa a materialização da incompletude é um “resultado” em si próprio incompleto, porque não está dado como finalizado, porque não existe uma forma final. Tal como na concepção da perfeição taoísta e zen, cuja natureza dinâmica da filosofia *punha maior ênfase no processo através do qual se procurava a perfeição do que na própria perfeição. A verdadeira beleza só podia ser descoberta por quem completasse mentalmente o incompleto.*¹⁵³

153 Kakuzo Okakura, *O Livro do Chá*. p. 59.

Considerações finais

O olhar específico da incompletude, a partir do qual o ensaio foi desenvolvido, permitiu dar forma a uma narrativa; cruzando a arquitetura e o *clothing*, gera-se uma base teórica passível de ser praticada, com o intuito de fundamentar e apoiar projetos que se pretendem adaptar à passagem do tempo.

O ensaio compreende, através do conceito temporal do *wabi-sabi*, uma filosofia de vida transescalar, que se encontra presente na arquitetura, na paisagem, até um simples objeto da vida diária. Assim, a incompletude encontra no *wabi-sabi* uma referência, que despoleta a conformação do conceito, implicando uma reflexão sobre a transiência do mundo físico.

Proporcionado pela transversalidade de escalas da incompletude, o ensaio estuda, a partir do *clothing*, as suas características. O *clothing*, enquanto campo de estudo, resulta de uma redefinição do termo proposta pela investigação, que pretende introduzir uma terceira noção no campo teórico e prático do design de vestuário. Deste modo, a incompletude no *clothing* é analisada com base num conjunto de designers, que incorporam o tempo nos seus projetos, através da incompletude.

No decorrer da análise da obra-processo de Hussein Chalayan, Yohji Yamamoto, Issey Miyake e Rei Kawakubo foi possível compreender as características da incompletude, que resultam das diferentes relações entre a permanência e a mudança. Cada caso de estudo reflete, através da sua obra, uma singular coexistência da antinomia do tempo, gerando as várias características do conceito. Surge desta forma, o léxico da incompletude, composto pelo impermanente, o inacabado, o indeterminado e o imperfeito.

A partir da conformação do léxico, o ensaio aprofunda as características da incompletude através de referências de arquitetura (projetos construídos e conceitos teóricos tradicionalmente empregues no campo arquitetónico) com o intuito de ilustrar e justificar a sua presença num diferente contexto. De acordo com a prática transdisciplinar defendida pelo ensaio, realizou-se uma leitura da incompletude no *clothing*, seguindo-se da incompletude na arquitetura, chegando assim a conclusões relativas à sua componente prática e projetual, apresentadas sob a forma de matriz.

A matriz da incompletude reúne na sua simples proposta, a síntese relativa à aplicação prática do conceito. O aprofundar do léxico permitiu agregar um conjunto de ferramentas que proporcionam a sua materialização: a noção de suporte, a flexibilidade e a polivalência, dão forma aos requisitos para a concretização de um projeto que

incorpora a mudança, na permanência.

No âmbito de uma prática transdisciplinar, o ensaio explora a concretização da matriz sobre o *clothing*, através do projeto incompleto. Com início no workshop *Post-M-cQueen Embryos*, da AA Visiting School Paris, o projeto acompanhou todo o percurso de investigação, proporcionando uma plataforma de trabalho através da qual se explorou a materialização da incompletude. O projeto incompleto acompanhou o desenvolvimento do léxico e da matriz, permitindo à investigação ensaiar, sobre o *clothing*, a sua adaptação à passagem do tempo, através da concretização de uma “permanência em mudança”.

O processo de investigação resulta assim na conformação da matriz da incompletude, onde se apresentam as ferramentas para a materialização de um projeto que se pretende adaptar à passagem do tempo.

Neste sentido, o ensaio pretende, com o tema da incompletude, incitar uma reflexão sobre o tempo num contexto de criação projetual. A questão da sua passagem sobre o mundo físico é compreendida como um tema relevante e atual, que deve ser integrado na fase de conceção de um projeto, com o intuito de potenciar a sua abordagem.

A construção do olhar específico da incompletude, segundo uma óptica de foro arquitetónico, é possível devido à prática transdisciplinar praticada e promovida pelo ensaio. A incompletude, enquanto tema, proporcionou um processo de aprendizagem e de reflexão, que se expandiu para áreas de conhecimento não convencionais. O repensar do termo *clothing*, o estudo da cultura e pensamento japonês, o entendimento dos processos criativos dos casos de estudo e a participação no workshop da AA, permitiram o contacto com diferentes práticas, pensamentos e realidades, a partir dos quais o ensaio gera conhecimento pertinente no contexto arquitetónico.

*The architect's only option is to find a course for revolutionary praxis outside the traditional boundaries of his field.*¹⁵⁴

Desta forma, a investigação estendeu-se para além dos limites que encerram a prática arquitetónica a uma esfera de trabalho tradicional. O ensaio pretende alertar para a relevância de uma prática transdisciplinar, incentivar a fusão da arquitetura com diferentes disciplinas, como forma de potenciar a sua abordagem projetual.

O ensaio concretiza assim uma prática transdisciplinar, cruzando a arquitetura e o *clothing*, através de um conceito transescalar, o da incompletude

154 OCKMAN, Joan – *Architecture, Criticism, Ideology*, p.10-11.

Bibliografia:

- AGINS, Teri - *The End of Fashion: How Marketing Changed the Clothing Business Forever*. USA: HarperCollins Publishers Inc., 2000.
- AYALA, Jorge – AA School Paris. In AA PARIS SCHOOL (ed.) – *Post-McQueen Embryos: Research Laboratory*. Paris: AA Paris School, 2012, p.4.
- BLOCH, Isaie – Haute (Cul)ture. In AA PARIS SCHOOL (ed.) – *Post-McQueen Embryos: Research Laboratory*. Paris: AA Paris School, 2012, p.5-6.
- BREWARD, Christopher; EVANS, Caroline – *Fashion and Modernity*. Reino Unido: Berg, 2005.
- BUSH, Kate – Preface. In FUKAI, Akiko; VINKEN, Barbara; FRANKEL, Susannah – *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*. Londres: Merrell Publishers Ltd, 2010, p.9-10.
- CELANT, Germano – *Merce Cunningham*. Milão: Edizioni Charta, 1999.
- CLARK, Judith – Migration. In VIOLETTE, Robert (ed.) – *Hussein Chalayan*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 2011, p.232-233.
- DUURVOORT, Harriet – *Het Groeiend Monument*. Amesterdão: Fundação The Growing Monument, 1994.
- EDELKOORT, Li – Wearing a Miyake is like Wearing an Experience. In KITAMURA, Midori – *Pleats Please: Issey Miyake*. Cologne: Taschen GmbH, 2012, p.18-31.
- EVANS, Caroline – No Man's Land. In WEINTHAL, Lois – *Toward a New Interior – An Anthology of Interior Design Theory*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2011, p.127-141.
- FORTY, Adrian – Flexibility. In FORTY, Adrian - *Words and Buildings: a Vocabulary of Modern Architecture*. Londres: Thames & Hudson, 2000, p.142-148.
- FRAMPTON, Kenneth – *História Crítica da Arquitetura Moderna* [Modern Architecture: a Critical View]. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, [1997] 2008.
- FRANKEL, Susannah – Border Crossing. In VIOLETTE, Robert (ed.) – *Hussein Chalayan*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 2011, p.16-28.
- FRANKEL, Susannah; FUKAI, Akiko; VINKEN, Barbara – *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*. Londres: Merrell Publishers Ltd, 2010.

- FRASER, J. T. – The Study of Time. In FRASER, J. T. (ed.) – *The Voices of Time: A Cooperative Survey of Man's Views of Time As Expressed by the Sciences and by the Humanities*. Londres: Allen Lane the Penguin Press, 1968, p.582-592.
- GANDELSONAS, Mario – The City as the Object of Architecture. In *X-Urbanism: Architecture and the American City*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1999, p.59-71.
- GARCÍA-POSADA, Ángel M – *Sueños y Polvo: Cuentos de Tiempo sobre Arte y Arquitectura*. Madrid: Lampreave, 2009.
- GOLBIN, Pamela – A Synoptic Guide to Hussein Chalayan's Mainline Collections 1993-2011. In VIOLETTE, Robert (ed.) – *Hussein Chalayan*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 2011, p.270-274.
- HABRAKEN, N. John; MIGNUCCI, Andrés – *Experiencias 1: Soportes: Vivienda y Ciudad / Supports: Housing and City: Master Laboratorio de la Vivienda del Siglo XXI*. Barcelona: Fundacion Politecnica de Catalunya, 2009.
- HABRAKEN, John N. [et al.] – *El Diseño de Soportes*. Barcelona; Naucalpan: GG Reprints, [1979] 2000.
- HABRAKEN, John; & the SAR (1960-2000). *Housing for the Millions*. Roterdão: NAI Publishers, 2000.
- HERTZBERGER, Herman. *Lessons for Students in Architecture*. Roterdão: 010 Publishers, [1991] 2005.
- HILL, Jonathan – *Actions of Architecture: Architects and Creative Users*. Londres; Nova Iorque: Taylor & Francis e-Library, [2003] 2005.
- ITO, Sacico – *The Kimono: History and Style*. Tóquio: Pie Books, 2012.
- JUNIPER, Andrew – *Wabi-Sabi: The Japanese Art of Impermanence*. Rutland; Singapur; Tóquio; Vermont: Tuttle Publishing, 2003.
- KAMITSIS, Lydia – *Paco Rabanne*. Paris: Éditions Assouline, 1998.
- KAWAMURA, Yuniya – *The Japanese Revolution in Paris Fashion*. Oxford: Berg, 2004.
- KAWAMURA, Yuniya – *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*. Oxford: Berg, 2005.
- KIPNIS, Jeffrey – A Conversation with Jacques Herzog. In WEINTHAL, Lois – *Toward a New Interior – An Anthology of Interior Design Theory*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2011, p.113-126.

- KLING, Emily – Rituals Renewed. In VIOLETTE, Robert (ed.) – *Hussein Chalayan*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 2011, p.8-15.
- KODA, Harold – Rei Kawakubo and the Art of Fashion. In MIRO, Marsha – *ReFusing Fashion: Rei Kawakubo*. Detroit: Museum of Contemporary Art Detroit, [2008] 2010, p.17-36.
- KOREN, Leonard – *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. California: Imperfect Publishing, [1994] 2008.
- LAVIN, Sylvia – Pas Comme des Architectes: on Becoming Rei Kawakubo. In MIRO, Marsha – *ReFusing Fashion: Rei Kawakubo*. Detroit: Museum of Contemporary Art Detroit, [2008] 2010, p.37-52.
- LIPOVETSKY, Gilles – *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy (New French thought)*. Nova Jérsei: Princeton University Press, [1994] 2002.
- LOOS, Adolf – *Why a Man Should be Well-Dressed: Appearances can be Revealing*. Áustria: Metro Verlag, 2011.
- MIRO, Marsha [et al]. *ReFusing Fashion: Rei Kawakubo*. Detroit: Museum of Contemporary Art Detroit, [2008] 2010.
- MITSUDA, Ai; YAMAMOTO, Yohji – *Yohji Yamamoto: My Dear Bomb*. Amesterdão: Ludion Editions NV, 2011.
- MIYAKE, Issey – The Work of Pleats Please. In KITAMURA, Midori – *Pleats Please: Issey Miyake*. Cologne: Taschen GmbH, 2012, p.34-47.
- MOWER, Sarah – Looking Back on Hussein Chalayan. In VIOLETTE, Robert (ed.) – *Hussein Chalayan*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 2011, p.35-48.
- NORRMAN, Ralf – Love of Symmetry and Iconicist Desire. In FISCHER, Olga; NANNY, Max – *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*. USA: John Benjamins Publishing Co, 1999.
- OCKMAN, Joan – *Architecture, Criticism, Ideology*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1995.
- OKAKURA, Kakuzo – *O Livro do Chá* [The Book of Tea]. Lisboa: Edições Cotovia, [1906] 2007.
- POWELL, Richard R – *Wabi Sabi Simple*. Holbrook, MA/USA: Adams Media Corporation, 2004.
- QUINN, Bradley – *The Fashion of Architecture*. Oxford: Berg, 2003.

RENDELL, Jane – *Art and Architecture: a Place Between*. Londres: I.B.Tauris & Co Ltd, [2006] 2010.

SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – *Flexible Housing*. Oxford: Elsevier Inc., 2007.

SAILLARD, Olivier – For Issey Miyake. In KITAMURA, Midori – *Pleats Please: Issey Miyake*. Cologne: Taschen GmbH, 2012, p.48-53.

TANIZAKI, Jun'ichiro – *In Praise of Shadows*. Chicago: Leete's Island Books, [1933] 1977.

THURMAN, Judith – The Misfit. In MIRO, Marsha – *ReFusing Fashion: Rei Kawakubo*. Detroit: Museum of Contemporary Art Detroit, [2008] 2010, p.53-92.

WEINTHAL, Lois – Introduction: Notebook on Clothes and Cities. In WEINTHAL (ed.) – *Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory*. New York: Princeton Architectural Press, 2011, p.102.

WENDERS, Wim – Notebook on Cities and Clothes. In WEINTHAL, Lois (ed.) – *Toward a New Interior: An Anthology of Interior Design Theory*. New York: Princeton Architectural Press, 2011, p.102-112.

WIGLEY, Mark – *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press Ltd, 2001.

WILSON, Elizabeth B. – *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*. Londres: I.B.Tauris & Co Ltd, [1985] 2003.

Publicações Periódicas e Artigos:

DESCOMBES, Georges; HERTZBERGER, Herman - "A Growing Monument: The Bijlmermonument in Amsterdam." *AA Files*. Londres, n° 39 (Outono 1999), p.3-9.

HABRAKEN, N. John - "Questions That Will Not Go Away: Some Remarks on Long-Term Trends in Architecture and their Impact on Architectural Education." *Open House International*. Vol 31, n° 2 (Junho 2006), p.12-19.

HERTZBERGER, Herman - "Flexibility and Polivalency." *Revista Forum*. Vol.16, n°2 (Fevereiro-Março, 1962), p.115-118.

KRAUSS, Rosalind – "Sculpture as Expanded Field." *October*, Vol. 8 (Primavera, 1979), p.30-44.

SMITHSON, Alison & Peter - "Fix." *The Architectural Review*. Vol.128 (Dezembro, 1960), p.437-439

SILVA, Cidália - "Architecture as Expanded Field." *The International Journal of the Constructed Environment*. Illinois, Vol. 1, N° 3 (2011), p.55-70.

Documentos eletrônicos e documentários:

COURAJOUR, Michel – *À Propos de Quatre Projets...* Paris: Pavillon de l’Arsenal, 11 de Junho de 2007. Registo video (119 min). [consultado em Junho de 2012], disponível em <http://www.dailymotion.com>

WENDERS, Wim – *Notebook on Clothes and Cities*. Berlim: Road Movies Filmproduktion, 1989. Registo video (79 min).

Artigos em documentos eletrônicos:

COURAJOUR, Michel - *À Propos de Quatre Projets...* [pdf] Paris: Pavillon de l’Arsenal, 2007. [consultado em Junho de 2012]. Disponível em <http://www.pavillon-arsenal.com>

DUURVOORT, Harriet - *Het Groeiend Monument*. [pdf] Amesterdão: Fundação The Growing Monument, 1996. [consultado em Agosto de 2012]. Disponível em <http://www.hetgroeidendmonument.nl>

HUXTABLE, Ada Louise - *Architecture View; Le Corbusier's Housing Project – Flexible Enough to Endure*. [em linha] Nova Iorque: NY Times, Março de 1981. [consultado em Setembro de 2012]. Disponível em <http://www.nytimes.com>

RATTI, Margherita - *Pieces of Evidence (Today Clothing, Tomorrow Buildings)*. [em linha] Paris: MoMO: Window for Curating Art Projects, Março de 2011. [consultado em Julho de 2012]. Disponível em <http://www.momogalerie.com>

MIYAKE DESIGN STUDIO - *The Concepts and Work of Issey Miyake*. [em linha] Tóquio: Miyake Design Studio, cop. 2009-2012. [consultado em Setembro de 2012]. Disponível em <http://www.mds.isseymiyake.com>

HORYN, Cathy - *Like Mona Lisa, Ever so Veiled*. [online] NY Times: Maio de 2012. [consultado em Setembro de 2012]. Disponível em <http://nytimes.com>

LOSCIALPO, Flavia - *Fashion and Philosophical Deconstruction: a Fashion In-deconstruction*. [em linha] Academia.edu [consultado em Agosto 2012]. Disponível em <http://www.uartsinbelgrade.academia.edu>

AA PARIS SCHOOL (ed.) – *Post-McQueen Embryos*. [em linha] Architectural Association School of Architecture [consultado em Março 2012]. Disponível em <http://www.aaschool.ac.uk>

Sites:

<http://www.chalayan.com>

<http://www.dailymotion.com>

<http://www.design.uminho.pt/cimode/pt-PT/>

<http://www.dictionary.cambridge.org>

<http://www.hetgroeiendmonument.nl>

<http://www.isseymiyake.com>

<http://www.mds.isseymiyake.com>

<http://www.momogalerie.com>

<http://www.nytimes.com>

<http://www.pavillon-arsenal.com>

<http://www.portoeditora.pt>

<http://www.style.com>

<http://www.uartsinbelgrade.academia.edu>

<http://www.wim-wenders.com>

Índice de Imagens

Figura 1: Esquema *art-architecture*.

Figura 2: Esquema design de vestuário: *clothing, clothes and fashion* – características e definição.

Figura 3: Esquema criar o “novo” – *clothing e fashion*.

Figura 4: Esquema incompletude no *clothing*.

Figura 5: Esquema incompletude no *clothing e a antinomia do tempo*.

Figura 6: A passagem do estado *flat* do kimono, para a sua forma tridimensional. In ITO, Sacico – *The Kimono: History and Style*. Tóquio: Pie Books, 2012, p.117-122.

Figura 7: Apresentação da coleção *Sakoku* (Primavera Verão 2011). In <http://www.husseinchalyan.com/>

Figura 8: Peça de *Temporal Meditations* (Primavera Verão 2004) e o seu respetivo detalhe. In VIOLETTE, Robert (ed.) – *Hussein Chalayan*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 2011, p.19-21

Figura 9: Apresentação de *Medea* (Primavera Verão 2002). In <http://www.husseinchalyan.com/>

Figura 10: Apresentação de *Geotropics* (Primavera Verão 1999) e seu respetivo processo de trabalho. In VIOLETTE, Robert (ed.) – *Hussein Chalayan*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 2011, p.234-235.

Figura 11: Apresentação de *Afterwords* (Outono Inverno 2000).). In <http://www.husseinchalyan.com/>

Figura 12: Peça de uma das primeiras coleções de Yohji Yamamoto (Primavera Verão 1983), fotografado por Hiroshi Sugimoto. In FRANKEL, Susannah; FUKAI, Akiko; VINKEN, Barbara – *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*. Londres: Merrell Publishers Ltd, 2010, p.48.

Figura 13: Peças da coleção de Yohji Yamamoto (Primavera Verão 1983). In FRANKEL, Susannah; FUKAI, Akiko; VINKEN, Barbara – *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*. Londres: Merrell Publishers Ltd, 2010, p.50-51.

Figura 14: Frames de “A Notebook on Clothes and Cities” (1989), de Wim Wenders. In WENDERS, Wim – *Notebook on Clothes and Cities*. Berlim: Road Movies Filmproduktion, 1989. Registo video (79 min).

Figura 15: Exposição *Dança Macabra* (2012), de Christian Boltanski, apresentada em Guimarães, na Fábrica ASA, no período de 22 de Junho a 9 de Setembro de 2012. In <http://www.olhares.sapo.pt>

Figura 16: Exposição *King and Queen* (Primavera Verão 1999), resultado da colaboração entre Issey Miyake e o designer têxtil Dai Fujiwara. In <http://www.lemodologue.fr>

Figura 17: Processo de criação das peças *Pleats Please*. In KITAMURA, Midori – *Pleats Please: Issey Miyake*. Cologne: Taschen GmbH, 2012, p.57-75.

Figura 18: Anúncios publicitários do designer gráfico Kan Akita para *Pleats Please*, desenvolvidos entre 2004 e 2005. In KITAMURA, Midori – *Pleats Please: Issey Miyake*. Cologne: Taschen GmbH, 2012, p. 352-257.

Figura 19: *Lace Sweater*, Rei Kawakubo (1982). In <http://www.blogmuuse.com>

Figura 20: Apresentação da coleção de *Comme des Garçons* (Primavera Verão 2013). In <http://www.style.com>

Figura 21: Peça da coleção *Comme des Garçons* (Outono Inverno 1983-84), fotografada por Naoya Hatakeyama em 2009. In FRANKEL, Susannah; FUKAI, Akiko; VINKEN, Barbara – *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*. Londres: Merrell Publishers Ltd, 2010, p.74-75.

Figura 22: Excertos de páginas da revista *Six*, publicada entre 1988-91. In <http://www.10magazine.wordpress.com>

Figura 23: Esquema casos de estudo e léxico da incompletude.

Figura 24: *Roji*. In JUNIPER, Andrew – *Wabi-Sabi: The Japanese Art of Impermanence*. Rutland; Singapura; Tóquio; Vermont: Tuttle Publishing, 2003, p.23.

Figura 25: Cerimónia-do-chá fotografada por Eliza R. Scidmore. In National Geographic Book.

Figura 26: Utensílio da cerimónia-do-chá. In JUNIPER, Andrew – *Wabi-Sabi: The Japanese Art of Impermanence*. Rutland; Singapura; Tóquio; Vermont: Tuttle Publishing, 2003, p.32.

Figura 27: Esquema de John Habraken, ilustrativo da noção de *supports*. In HABRAKEN, John; & the SAR (1960-2000). *Housing for the Millions*. Roterdão: NAI Publishers, 2000, p.93.

Figura 28: Vista aérea e planta esquemática da queda do avião, sobre a construção preexistente. In DESCOMBES, Georges; HERTZBERGER, Herman - "A Growing Monument: The Bijlmermonument in Amsterdam." *AA Files*. Londres, nº 39 (Outono 1999), p.4.

Figura 29: Plantas esquemáticas da continuidade entre o preexistente e o projeto. In DESCOMBES, Georges; HERTZBERGER, Herman - "A Growing Monument: The Bijlmermonument in Amsterdam." *AA Files*. Londres, nº 39 (Outono 1999), p.5.

Figura 30: *Growing Monument*. In DESCOMBES, Georges; HERTZBERGER, Herman - "A Growing Monument: The Bijlmermonument in Amsterdam." *AA Files*. Londres, nº 39 (Outono 1999), p.9.

Figura 31: Planta da casa tradicional japonesa, de Kazuhiko e Kaoru Obayashi. In SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy – *Flexible Housing*. Oxford: Elsevier Inc., 2007, p.55.

Figura 32: Sistema fusuma. In <http://www.tumblr.com/tagged/fusuma>

Figura 33: Pintura sobre fusuma - *Pine Trees*, obra de Hasegawa Tohaku (1539-1610). In <http://www.tnm.jp>

Figura 34: A intervenção de Hertzberger, na planta da escola Montessori. In HERTZBERGER, Herman. *Lessons for Students in Architecture*. Roterdão: 010 Publishers, [1991] 2005, p.153.

Figura 35: Diferentes apropriações do podium, no átrio da escola Montessori. In HERTZBERGER, Herman. *Lessons for Students in Architecture*. Roterdão: 010 Publishers, [1991] 2005, p.152-153.

Figura 36: A matriz da incompletude.

Figura 37: A reflexão e ferramentas da incompletude.

Figura 38: Cartaz do workshop *Post-McQueen Embryos*, da Architectural Association School of Architecture. In <http://www.aaschool.ac.uk>

Figura 39: Exposição *Savage Beauty* – retrospectiva da obra de Alexander McQueen, realizada no Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque de 4 de Maio a 7 de Agosto de 2011. In <http://blog.metmuseum.org>

Figura 40: Coleção *haute couture* de Iris van Herpen, em colaboração com Isaie Bloch, apresentada na Semana de Moda de Paris (Outono Inverno 2012). In <http://eragatory.blogspot.pt/>

Figura 41: Apresentação da coleção *Before Minus Now* (Primavera Verão 2000). In <http://www.husseinchalayan.com/>

Figura 42: Processo de trabalho individual.

Figura 43: Diferentes abordagens ao enunciado do workshop, por outros alunos. Fotos de Jorge Ayala.

Figura 44: Esquema da tipologia A-POC, de Issey Miyake. In <http://www.isseymiyake.com/>

Figura 45: Ilustração do layer indeterminado.

Figura 46: Ilustração do layer impermanente.

Figura 47: Ilustração do layer imperfeito.

Figura 48: *Scenario* (1997) – coreografia de Merce Cunningham; cenografia e *clothing* por Rei Kawakubo.

Figura 49: Ilustração dos diferentes layers que dão conforma ao projeto incompleto – o layer indeterminado, o layer impermanente e o layer imperfeito.

Figura 50: Projeto incompleto.

Anexo

Como anexo, apresenta-se o artigo elaborado no âmbito da participação na primeira edição do CIMODE (Congresso Internacional de Moda e Design) que se realiza em Guimarães, de 5 a 7 de Novembro 2012, na Universidade do Minho.

Como se encontra explicitado no site oficial do Congresso, o CIMODE assenta no seguinte:

O CIMODE 2012 configura-se como uma plataforma de intercâmbio da pesquisa em Moda e Design proporcionando o encontro/ debate entre pesquisadores, académicos, designers e demais profissionais das áreas da Moda e Design que através de um diálogo interdisciplinar e intercultural perspetiva gerar e apresentar novos cenários sobre a atual situação e futuro da Moda e Design.

Sendo um congresso inter e transdisciplinar, o CIMODE 2012 procura explorar a Moda e o Design do ponto de vista social, cultural, psicológico e comunicacional, procurando reunir diferentes abordagens e pontos de vista sobre a prática, o ensaio e a cultura do Design e da Moda.

O processo de aceitação de projetos de investigação, na área do design de vestuário, começou em Abril de 2012, sendo a versão final do artigo enviada no dia 30 de Julho de 2012. “A incompletude no cruzamento da arquitetura e do *clothing*” foi aceite para integrar o congresso, com uma apresentação oral e uma posterior publicação num livro de atas eletrónico (eBook) com ISBN.

O paper apresenta uma síntese do ensaio focando-se nas suas ideias síntese e nas intenções que dão forma à sua abordagem. Realizado numa fase intermédia da investigação, a narrativa do artigo reflete o conteúdo desenvolvido até à data de candidatura ao CIMODE, encontrando-se a estrutura e matéria do ensaio em exploração, os seus pressupostos não se encontram plenamente desenvolvidos relativamente ao trabalho no seu formato final.

THE INCOMPLETENESS OF CLOTHING, AS ARCHITECTURE.

MARIA SERRENHO LIMA¹

¹*José Augusto Santos Lima e Maria João Serrenho Santos Lima, mariaserrenho@hotmail.com*

Resumo: *The Incompleteness of Clothing, as Architecture* consiste num trabalho de investigação no âmbito de uma tese de Mestrado em Arquitetura. A investigação situa-se numa linha de interpretação entre a arte e a arquitetura e sintetiza, a partir do título do trabalho, as ideias-chave que corroboram a sua abordagem. Concretiza-se sob a forma de um ensaio experimental, na medida em que testa a concretização da sua base teórica, segundo um suporte físico.

Palavras chave: *incompletude, clothing, arquitetura, tempo.*

1. The Incompleteness of Clothing, as Architecture

A incompletude surge como tema global, a partir do qual se estabelece o enredo da investigação, referindo-se ao estado incompleto e impermanente de todas as coisas: *“It is the beauty of things imperfect, impermanent and incomplete. It is the beauty of things modest and simple. It is also the beauty of the passage of time expressed in material form”* (Bush, 2010, pág.9). A incompletude compreendida enquanto uma característica do tempo e dando forma a um conceito de foro arquitetónico, manifesta-se sobre o mundo físico e vem questionar a importância de incorporar o tempo enquanto parte integrante de um projeto, seja ele relativo a um edifício ou a uma peça de vestuário.

O tema da incompletude levanta questões relativas à passagem do tempo e ao seu impacto sobre o que é material, ou seja, vem refutar a solidez estática que é tida como ideal, sugerindo uma possível perspetiva de olhar a passagem do tempo e a forma como esta se manifesta sobre o que é físico. A aceitação e apreciação do estado transiente de todas as coisas é resultado do estudo do pensamento e da filosofia japonesa, que se traduz segundo o princípio temporal do *wabi sabi*. *“Wabi sabi nurtures all that is authentic by acknowledging three simple realities: nothing lasts, nothing is finished, and nothing is perfect”* (Powell, 2004).

A materialização da incompletude reflete-se na inexistência de um resultado final, sendo o aspeto formal uma condição transitória que acompanha a inevitável passagem do tempo. A aceitação e previsão da passagem por diferentes fases é uma consequência natural, sendo a intenção de alcançar um resultado final, um propósito que vai contra a ideia de incompletude. A aceitação e compreensão das antinomias do tempo, a permanência e a mudança, são essenciais no entendimento do tema, apesar de se referirem a situações distintas e aparentemente opostas, um estado de incompletude implica a coexistência complementar de ambas.

O pensamento que se guia segundo a ideia de incompletude não se cinge apenas à arquitetura, está presente na maior e na mais pequena escala do meio físico que habitamos, sendo compreendido como um conceito trans-escalar. Ser trans-escalar implica ser transversal a várias escalas, ou seja, não é apenas uma ideia que está presente em diferentes escalas, mas antes uma ideia que reúne numa única escala, todas as outras.

A característica do tempo em foco, a incompletude, estabelece o fio condutor da investigação, a partir da sua transversalidade. Mais do que uma questão de dimensão, trata-se de uma coexistência de escalas num só objeto, neste caso, o *clothing*¹.

Ao termo *clothing*, está implícita a ideia de ação², de processo e da procura pela transformação do corpo humano. A investigação passa pela re-definição do termo, através da análise de um conjunto de obras de artistas e designers, cujo trabalho aborda a questão do tempo segundo um carácter de permanência; trata-se do re-pensar do termo *clothing*, a partir de um olhar arquitetónico específico.

A pertinência relativa ao uso do termo, nesta investigação, encontra-se na clareza do seu significado original: segundo *Cambridges Dictionary Online*, a palavra *clothing (noun)* refere-se a “*clothes, especially of a type made to protect the wearer against heat, water or machinery.*” O seu significado mais essencial reside na ideia de proteção, de cobertura e revestimento, sendo que o ato de vestir remete para uma necessidade primária; a redefinição do termo compreende que *clothing* vai para além do vestir por necessidade, tendo como base um propósito que se contrapõe à ideia de moda, pela sua volatilidade.

Clothing remete para o trabalho processual de criação subentendido nas obras de Yohji Yamamoto³, Issey Miyake⁴ e Rei Kawakubo⁵, que têm como foco, não uma existência efémera, mas a materialização de uma ideia que permanece, impermeável a tendências exteriores. A intemporalidade, característica da obra destes designers japoneses, é o reflexo da pertinência da sua abordagem, resultando num trabalho que não se enquadra apenas no momento presente. Sendo intemporal, o seu valor mantém-se e conserva a sua relevância enquanto obra de arte. No seu processo criativo, encontra-se um trabalho de pesquisa cujo sentido de inovação difere daquele que é procurado pelo *fashion system*⁶ e que o ensaio introduz segundo a noção de obra-processo. A obra-processo consiste num trabalho processual de procura pela representação de uma ideia, segundo um carácter de permanência. Tomando como exemplo a temática subjacente ao trabalho de Issey Miyake, que remonta ao início dos anos 70, continua a ser alvo de exploração por parte do designer japonês - *one piece of cloth* tem vindo a crescer enquanto temática, dando forma a novas tipologias da prática, como A-Poc e Pleats Please (Figura 1), que surpreendem pelo aliar da complexidade da técnica e da simplicidade do resultado final.

¹ O ensaio não considera o termo em português com o intuito de manter clara a re-definição do termo, que é proposta. A tradução para português, mais aproximada e fiel, do termo *clothing*, seria o verbo vestir.

² A redefinição do termo compreende que *clothing* encontra implícita uma ação, que advém da presença do sufixo *-ing*.

³ Yohji Yamamoto (1943-) é um designer de moda japonês sediado em Tóquio e em Paris. Para além da linha Yohji Yamamoto, que engloba coleções de homem e mulher, desenha, também, uma linha paralela apelidada de Y-3.

⁴ Issey Miyake (1938-) é um designer de moda japonês; a sua obra é reconhecida internacionalmente, tanto pela sua linha principal que adota o nome do designer, como pelas várias tipologias que tem vindo a criar ao longo da sua carreira.

⁵ Rei Kawakubo (1942-) é uma icónica designer japonesa, fundadora da reconhecida *Comme des Garçons*.

⁶ *Fashion system* é considerado um fenómeno de foro social, imaterial, um sistema institucionalizado que envolve um conjunto de atividades coletivas que visam a continuação permanente do fenómeno.



Figura 1: King and Queen Spring Summer 1999, Issey Miyake e Dai Fujiwara; Issey Miyake Spring Summer 1999 'a-poc' parade finale, Paris; A-POC concept.

A obra-processo está presente nas temáticas que os casos de estudo abordam ao longo do seu percurso profissional, mas também se encontra numa peça individual, que carrega a procura e o conhecimento acumulado, resultado da exploração intensiva de uma temática e de procura pela materialização de uma ideia. A obra-processo que caracteriza o *clothing* procura inovar tendo como base uma linha de permanência, que lhe confere um carácter intemporal e que não encontra um prazo de validade. A inovação é pretendida segundo um sentido construtivo, de pertinência de conteúdo. Pode concluir-se que o *clothing* incorpora a mudança, na permanência, num contexto volátil como o da moda.

as Architecture define o olhar específico, através do qual a investigação é conduzida. O tema é abordado segundo uma perspectiva de foro arquitetónico: *the incompleteness of clothing* está assente sobre premissas trans-escalares⁷, relevantes e pertinentes no contexto da arquitetura. Através do uso da preposição *as* insere-se uma diferente perspetiva, segundo uma abordagem que aplica uma característica do tempo a um contexto não convencional - o *clothing*. O olhar específico concretiza-se através da interseção do tema da incompletude com os casos de estudo, fundamentando-se a partir de referências de arquitetura⁸, onde a temática se encontra presente e que permitem a leitura de um pensamento que é transversal a várias escalas. Trata-se de justificar a considerada polivalência do conceito, ao mostrar de que forma é que este pensamento se encontra a diferentes escalas, em diferentes programas, fora do contexto arquitetónico convencional e essencialmente, mostrar a pertinência de uso das ferramentas que podem ser retiradas do estudo da incompletude.

1.1 Architecture as Expanded Field

Na sequência do raciocínio trans-escalar, o ensaio reúne o léxico de termos caracterizadores de um estado incompleto: inacabado, imperfeito, impermanente, assimetria, suporte, transformação e flexibilidade. O léxico da incompletude, que surge com o intuito de esclarecer e clarificar as características do conceito, constitui, sob forma de uma matriz, o argumento central da investigação – fornece premissas pertinentes no contexto arquitetónico e que são transversais a várias escalas. Cada característica levanta uma problemática que é explorada e desenvolvida ao longo do ensaio; não se tratando de sinónimos, cada termo é analisado segundo o ponto de vista do incompleto e é fundamentado por um autor ou uma obra de arquitetura de referência.

⁷ Por premissas trans-escalares, compreende-se o léxico caracterizador do conceito de incompletude e que se encontra definido no sub-capítulo 1.1 *Architecture as Expanded Field*.

⁸ Por referências de arquitetura compreende-se projetos construídos, ao nível do edificado e da paisagem, e conceitos teóricos tradicionalmente empregues no campo arquitetónico.

A transversalidade do léxico vem justificar o argumento que defende a arquitetura enquanto uma disciplina abrangente, não condicionada a uma área de intervenção fechada sobre si mesma. *The Incompleteness of Clothing, as Architecture* introduz-se no conceito de *Architecture as Expanded Field*, de Cidália Silva, que explicita a ambivalência da disciplina: “*but also that artists are engaging territories usually associated with architecture and urban design and, conversely, architects are engaging in operations that usually would be considered the work of artists or landscape designers*” (Silva, 2011, pág.56).

ART ----- Architects
 Artists ----- ARCHITECTURE

Figura 2: Esquema Art - Architecture

A arquitetura, enquanto campo expandido que se move entre diferentes disciplinas, é cada vez menos um objeto estático mas uma ferramenta de trabalho. A partir da Figura 2 pretende-se reforçar a ideia de que, devido à “fusão” dos territórios da arte e da arquitetura, o papel do arquiteto deixa de estar limitado a um trabalho pré-estabelecido, para poder contribuir, de forma pertinente e em colaboração com outras áreas criativas, na elaboração de projetos que não se cingem ao convencional projeto de arquitetura.

1.2 The Art of Impermanence

A compreensão da incompletude resulta do estudo da cultura japonesa, através dos casos de estudo: Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto e Issey Miyake. Estes emergiram na *fashion scene* parisiense no início dos anos 80; a estética revolucionária do design japonês veio questionar os valores estabelecidos no ocidente que promoviam a simetria, o feminino e a mulher como objecto sexual; apelidados de *avant gard*, pela roupas “sem forma” e pelo abuso de uma paleta de cores escuras, a sociedade ocidental reagiu com surpresa e desconfiança à desconstrução explícita dos valores sólidos da estética europeia. O seu trabalho, verdadeiro reflexo de uma sociedade e de uma cultura, prima por uma consistente carga conceptual que tem como base os conceitos *wabi sabi* e *ma*.

Wabi sabi é uma filosofia estética japonesa rodeada de mistério. Nascida dos ideais Zen, a explicação do *wabi sabi* não pode ser devidamente comunicada por expressão verbal, sendo que os monges procuram a iluminação pelo desaprender de todas as noções pré-concebidas relativamente à vida e à realidade: “*wabi sabi art embodies the lives of the monks and is built on the precepts of simplicity, humility, restraint, naturalness, joy, and melancholy as well as the defining element of impermanence. Wabi sabi art challenges us to unlearn our views of beauty and to rediscover the intimate beauty to be found in the smallest details of nature’s artistry*” (Juniper, 2003, p.ix). A filosofia estética, apelidada pelo autor Andrew Juniper de Arte da Impermanência, encontra expressão máxima na tradicional cerimónia do chá japonesa e contribui para o léxico da incompletude com os termos: inacabado, imperfeito e impermanente. *Wabi sabi*, referente ao tempo, consiste numa filosofia de vida trans-escalar que está presente na arquitetura, no *clothing*, na paisagem ou num simples objeto.

O princípio *Ma* consiste numa questão espacial presente, de forma intrínseca, na obra dos designers japoneses, através do “*superfluous ‘space’ between the garment and the body,..., is more than simply a void: it is a rich space that possesses incalculable energy*” (Akiko, 2010, pág.16). O design japonês reflete uma procura constante pela relação do corpo com a peça de vestuário, que advém da herança cultural latente no kimono. A veste tradicional japonesa consiste numa *assemblage* de peças rectangulares de tecido, que quando não é usada é *flat*, pois só assume a sua forma final quando se encontra sobre o corpo humano: “*making clothes is all about how to relate flat fabric to a three-dimensional figure in the form of the human body*” (Akiko, 2010, pág.16). O kimono reúne, numa só peça, a materialização de um conjunto de pressupostos que refletem a cultura e o pensamento japonês e continuam a ser praticados através da obra de Kawakubo, Miyake e Yamamoto.



Figura 3: Cerimónia do Chá Japonesa, fotografado por Eliza R. Scidmore, National Geographic Book; Rei Kawakubo/ Comme des Garçons, Autumn Winter 1983-84, fotografado por Maoya Hatekeyama, 2009.

2. Post-McQueen Embryos

A participação no workshop *Post-McQueen Embryos*, realizado pela AA School Paris⁹, durante o período de 19 a 30 de Março de 2012, nas *Arts Décoratifs*, em Paris, permitiu a materialização dos fundamentos teóricos que a investigação tem vindo a desenvolver. O material produzido resulta de uma experiência na primeira pessoa, que se tornou extremamente relevante no processo de pesquisa. O tema da incompletude surgiu com uma nova força e consistência, na fase de investigação, devido ao trabalho de procura pela representação dessa ideia.¹⁰

O workshop *Post-McQueen Embryos* assume-se como um laboratório de pesquisa que explora o corpo de trabalho [*Fashion + Architecture*]. Lecionado por arquitetos e frequentado por estudantes da disciplina, o laboratório faz uma reflexão sobre o *mode d'emploi* da arquitetura, através de uma tentativa de erradicar as limitações e normas que condicionam o design de moda atual: “*the workshop seeks to challenge much more than just clothing design*” (Ayala¹¹, 2012).

Haute (Cul)ture é o tema levantado por Isaie Bloch¹², como forma de instigar e promover uma reflexão crítica sobre o estado da *haute couture* atual. A *haute couture* conforma uma plataforma artística independente, que não responde às mesmas condicionantes do mundo do *prêt-à-porter*. As limitações impostas à produção de *haute couture*, pela *La Chambre de Commerce et d'Industrie de Paris* e as pressões de foro comercial, não permitem o extravasar do convencional, na fase de criação, perdendo a sua essência original. O período *Post-McQueen*¹³ refere-se ao momento presente que sofre as consequências da perda daquele que devolveu à *couture* do início do século, uma autenticidade que se tinha esgotado no auge dos

⁹ AA School Paris constitui uma *Visiting School* da *Architectural Association School of Architecture*, sediada em Londres. A *Visiting School*, que decorre bianualmente em Paris, explora, no decorrer das suas edições, a prática emergente que resulta da contribuição de duas áreas artísticas distintas, *Fashion + Architecture*.

¹⁰ O trabalho de representação da ideia da incompletude encontra-se no capítulo 2.1 *The Incompleteness in Material Form*.

¹¹ Jorge Ayala, arquiteto, é o fundador e diretor da AA School Paris.

¹² Isaie Bloch, arquiteto, desempenhou a função de tutor durante o workshop *Post-McQueen Embryos*.

¹³ Alexander McQueen (1969-2010) foi um designer de moda e *couturier* britânico que constitui uma referência, devido à sua singular *approach to design* que não se limitou à produção convencional de peças de vestuário. A sua forma de trabalhar explorou ao máximo a criação enquanto forma de arte, dando lugar a uma plataforma que cria para além das limitações físicas relativas ao design de moda tradicional.

anos 90: *back in the days*, *couture* não era movida pelo sucesso comercial, mas conformava um laboratório criativo sem barreiras.

Haute (Cul)ture sugere uma re-definição dos valores da *haute couture*. O workshop pretende catalisar, através de uma pesquisa que se debruça sobre as plataformas digitais e físicas, uma reformulação dos valores que lhe são inerentes: “*There is not a craft which lost its original knowledge due to technical progress. Instead, they all evolved, enlarged their skills and possibilities, nourishing contemporary standards and strive towards future improvement*” (Bloch, 2012, p.3).

Através de uma abordagem de foro arquitetónico, o laboratório pretende a elaboração de peças de vestuário que são o reflexo de uma abordagem experimental que cria sem as restrições da *haute couture* atual. Tirando partido de métodos não convencionais relativamente ao design e à produção, pretende-se marcar a diferença face ao estabelecido “*creative behaviour and sculptural techniques in couture*” (Ayala, 2012).

A arquitetura surge sobre a forma de um catalisador que incentiva a elaboração de peças que não se cingem às comuns limitações das técnicas tradicionais. O método tradicional relativo ao design e confeção de peças de vestuário permanece o mesmo, fora as evoluções inerentes à produção em massa; o trabalho em busto, a construção dos moldes, o manuseamento dos tecidos e um pensamento fundamentalmente em 2D restringe o design a um resultado que não se consegue distanciar das suas prévias abordagens. O catalisador não surge da imposição de um novo método, mas de uma abordagem que proporciona a experimentação de novas ferramentas de trabalho e de pensamento.

O workshop assume-se como um laboratório de investigação que pretende intervir de forma experimental sobre um tema pouco explorado e fundamentado, no contexto arquitetónico. A sua execução apoia-se sobre técnicas de design atuais, que fazem parte do método de trabalho arquitetónico, fugindo de uma abordagem tradicional ao design de moda. *Bodily Architecture* é uma noção apresentada e defendida pelo laboratório de investigação, referindo-se à arquitetura *as a device*, como uma ferramenta de trabalho e pensamento que permite uma nova abordagem relativamente ao design e confeção de peças de vestuário, tendo a medida humana como ponto de partida.



Figura 4: Registo do processo de trabalho individual, desenvolvido durante o workshop.

A concretização desta abordagem de foro arquitetónico, encontra-se presente no trabalho desenvolvido por Isaie Bloch em colaboração com Iris van Herpen¹⁴, na produção de uma micro coleção apresentada durante a edição de Inverno do Paris Fashion Week 2011-2012 (Figura 5). As peças que resultam da parceria Isaie e Iris conformam um exemplo físico que deriva da aplicação de conhecimento arquitetónico na produção de *haute couture* - vestidos escultóricos, formalizados a partir da técnica *3D print*. Bloch defende a contribuição do papel do arquiteto na área do design de moda, sendo que através da aplicação prática de conhecimento arquitetónico, permite-se a libertação dos métodos tradicionais que condicionam

¹⁴ Iris van Herpen (1984-), designer de moda holandesa, começou a sua carreira no atelier de Alexander McQueen e encontra-se, no momento presente, a trabalhar em nome individual. Dedicar-se à criação de *haute couture*, segundo uma abordagem singular que trabalha a coexistência do trabalho manual com a inovação tecnológica mais recente.

o design do produto, partindo para uma abordagem que faz o papel de amplificador de novas possibilidades (Bloch, 2012).



Figura 5: *Capriole* por Iris van Herpen, em colaboração com Isaie Bloch, durante os shows de *Haute Couture*, em Paris, Outono Inverno 2011-12.

2.1 The Incompleteness in Material Form

The Incompleteness in Material Form descreve o trabalho experimental de concretização da ideia central da investigação. A oportunidade de ensaiar a materialização de um estado de incompletude surgiu com a participação no workshop *Post-McQueen Embryos*.

A abordagem inicial surge da vontade de construir *clothing* segundo um método e raciocínio arquitetónico. A sua aplicação a um contexto não-convencional, vai além de uma simples redução de escala, para ser uma questão de ideia e pensamento, que é trans-escalar. O trabalho realizado no workshop surge como uma tentativa de materialização da incompletude, através de um projeto não-determinista que se encontra incompleto. Não se pretende impor como uma representação fidedigna ou impositiva do que é compreendido por incompletude, mas como uma tentativa de representação da mesma, através de uma abordagem experimental.

Referir o estado incompleto de algo, remete para uma reflexão sobre a passagem do tempo e à forma como, neste caso, o *clothing* responde à sua passagem. Ao prever a transformação de uma peça, faz-se considerações em relação ao futuro que não são reais, na medida em que não é possível prever os acontecimento futuros (*what-we-don't-know*), mas é a partir de uma base sólida que o projeto se desenvolve e à qual se apelida de suporte. Surgido associado à ideia de *supports* de John Habraken¹⁵ e fazendo parte do léxico da incompletude, a ideia de suporte faz uma alusão ao momento presente, o que é pensado e realizado a partir das ferramentas disponíveis e que têm como base, referências passadas (*what-we-know*). É através da conformação de um suporte, que se procura lançar as bases a partir das quais o projeto evolui ao longo do tempo. A capacidade de transformação e a liberdade compositiva que se encontra inerente ao suporte, não pretende a elaboração de um desenho final, mas de um desenho que incentiva e que visa a sua modificação futura: “*to draw a level of permanence that changes over time*” (Silva, 2011, p.58).

¹⁵ John Habraken (1928-) é um arquiteto holandês, dedica-se à teoria e ao método da arquitetura e da paisagem, sendo autor de inúmeros livros e artigos de referência.

A materialização da incompletude ensaia-se sobre um *outfit*¹⁶ que tem como base o corpo humano e que se decompõe num conjunto de layers de propriedades distintas (Figura 6). O projeto *clothing* encontra-se incompleto devido à presença de um “espaço” que aguarda a intervenção por parte do utilizador, na medida em que permite um desenvolvimento e uma evolução conforme a vontade e necessidade de quem a veste, “*deixando propositadamente algo inacabado para que seja completado pelo jogo da imaginação*” (Okakura, 1906, p.48).

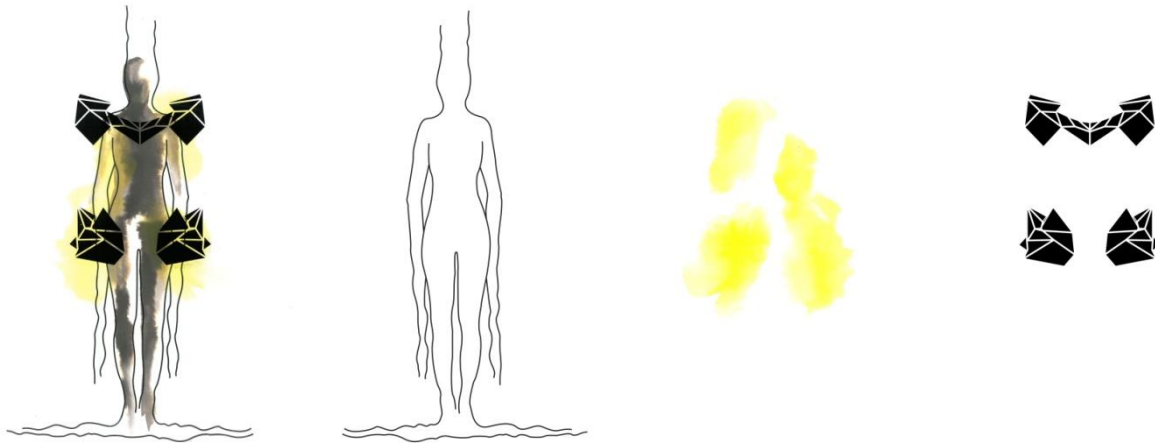


Figura 6: Trabalho de representação relativo ao projeto desenvolvido durante o workshop *Post-McQueen Embryos*; identificação dos diferentes layers (trabalho realizado no período pós-workshop).

O projeto *clothing* decompõe-se em três *layers* distintos que assumem diferentes comportamentos; cada camada remete para uma propriedade distinta caracterizadora da incompletude: inacabado, assimétrico e imperfeito. O carácter independente de cada camada, foi pensado de forma a permitir uma liberdade compositiva por parte do utilizador, estando cada *layer* fundamentado por um conjunto de referências bibliográficas relativas ao léxico da incompletude e aos casos de estudo.

“The garment as an event, as a metaphor between body and space, as a place of exploration, extending beyond the realm of fashion” (Ratti, 2011).

3. Reflexões

Como reflexão final, apresentam-se as considerações relativas ao processo de aprendizagem que acompanhou o decorrer da investigação.

O cruzar das várias temáticas que *The Incompleteness of Clothing, as Architecture* permitiu, levou à reflexão sobre a passagem do tempo sobre o mundo físico em que habitamos, ao aprofundar da moda enquanto uma área de estudo académico extremamente relevante e à descoberta de uma vertente da disciplina arquitetónica, que se encontrava por explorar.

Enquanto estudante de arquitetura, o estudo da incompletude alterou a perspetiva a partir da qual se elabora um projeto, dando início a um questionar do seu propósito e fundamento. Independentemente do programa ou da escala, o tempo passou a fazer parte do conjunto de intenções sobre as quais um projeto ganha forma.

¹⁶ O termo *outfit* faz referência ao conjunto dos diferentes layers, ao projeto *clothing*, na sua globalidade.

Agradecimentos

Agradeço à Professora Cidália Silva, orientadora da investigação, por acreditar no trabalho desde o seu início, pelo incentivo e motivação que tornam esta investigação um processo de descoberta pessoal.

A Jorge Ayala e Isaie Bloch, pela disponibilidade que mostraram para esclarecer as minhas questões.

A António Carlos Soares, pela inspiração e apoio ao nível da representação.

A tribute to freedom of expression, doing away with conventions.

Referências

Akiko, F., Vinken, B. and Frankel, S., 2010. *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*. London: Merrell Publishers Ltd.

Ayala, J., 2012. Discussion on the subject *Bodily Architecture* (Personal Communication, 29 March 2012).

Bloch, I., 2012. Discussion on the subject *Bodily Architecture* (Personal Communication, 30 March 2012).

Bloch, I., 2012. *Haute (Cul)ture*. In: Ayala, J., 2012. *Post-McQueen Embryos'* supporting documentation.

Bush, K., 2010. *Preface*. In: F. Akiko, B. Vinken, and S. Frankel, 2010. *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*. London: Merrell Publishers Ltd.

Cambridge Dictionaries Online. [online] Available at:
<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/clothing?q=clothing>

Juniper, A., 2003. *Wabi-Sabi: The Japanese Art of Impermanence*. USA: Tuttle Publishing.

Kawamura, Y., 2005. *Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies*. New York: Berg.

Okakura, K. 2007 [1906]. *O Livro do Chá*. [*The Book of Tea*]. Lisboa: Edições Cotovia.

Powell, R., 2004. *Wabi Sabi Simple*. Holbrook, MA/US: Adams Media Corporation.

Ratti, M., 2011. *MoMO, window for curating art projects*. [online] Available at: <http://www.momogalerie.com/pieces-of-evidence-today-clothing-tomorrow-buildings/>

Silva, C. *Architecture as Expanded Field*. The International Journal of the Constructed Environment. Volume 1, Issue 3 (2011, p. 55-70).