

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Escola de Belas Artes

Programa de Pós Graduação em Artes Visuais

Curso de Mestrado em Artes Visuais

Julia Valle Noronha

Como Vestir o Intervalo

Rio de Janeiro

2014

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Escola de Belas Artes

Programa de Pós Graduação em Artes Visuais

Curso de Mestrado em Artes Visuais

Área de Concentração: Teoria e Experimentações da Arte

Linha de Pesquisa: Poéticas Interdisciplinares

Julia Valle Noronha

Como Vestir o Intervalo

Dissertação e Mestrado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais. Orientador: Carlos Augusto Nóbrega

Defesa de Dissertação: 12 de Setembro de 2014

Dissertação apresentada à EBA-UFRJ como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Artes

Como Vestir o Intervalo

Orientador: Carlos Augusto Moreira da Nóbrega

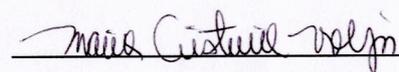
Programa: Artes Visuais . Linha Pesquisa: Poéticas Interdisciplinares

Dissertação Aprovada em 12 DE SETEMBRO DE 2014

Banca Avaliadora

Titulares:

Carlos Augusto Moreira da Nóbrega . Professor Doutor . PPGAV - EBA - UFRJ



Maria Cristina Volpi . Professora Doutora PPGAV - EBA - UFRJ



Michiko Okano . Professora Doutora . UNIFESP

Suplentes:

Doris Kosminski . Professora Doutora . PPGAV - EBA - UFRJ

Marcelo Wasem . Professor Doutor . UERJ

[...]

à Esmeralda.

Agradecimentos

O mais belo obrigada ao orientador Guto Nóbrega pelo cuidado dedicado a este meu intervalo e pelos valiosos compartilhamentos, às professoras do PPGAV-UFRJ e PROARQ-UFRJ, Malu Fragoso, Doris Kosminsky, Maria Luisa Távora, Beatriz Oliveira e Fabíola Zonno, cujas disciplinas contribuíram para este trabalho, aos colaboradores e pesquisadores do NANO por todas as experiências, e às colegas Joana Passi e Bárbara Castro, pelas consonâncias compartilhadas.

Agradeço à meus pais, pelos incentivos e garantias da importância das pausas, ao Yghor, pela força, contribuições inúmeras e compreensão diária e à irmã Marina, pelas aventuras extra curriculares. À todos os amigos e colaboradores, por fazerem parte projeto, de uma forma ou de outra.

Resumo

Esta dissertação de Mestrado em Artes Visuais, de caráter teórico-prático, tem como objeto de pesquisa a noção de *ma* (termo oriental que significa, literalmente, espaço-entre) aplicada à produção de trabalhos vestíveis e têxteis, tomada como possibilidade de comunicação que estabelecemos com o vestir. O intervalo é entendido, aqui, como zona potente em poética e promotor de desaceleração e diálogo entre interatores e objetos e compreendido como possível resposta para questões poéticas, políticas e sociais, conectado também à noções de desaceleração, contemplação e resgate. A partir do traçado de um panorama que abraça definições orientais e ocidentais do termo, é sugerida uma trama que busca compreensões e aproximações contemporâneas a partir da produção atual em teorias filosóficas. Textos de Merleau-Ponty, Derrick de Kerckhove, Diana Domingues e Jane Bennett servem de fundamentação para transpor o termo para um cenário contemporâneo e plural e apontam para uma necessidade de reflexão sobre nossas relações pessoais, materiais e interespaciais. Este trabalho apresenta também a produção prática resultado da pesquisa teórica, onde foram desenvolvidos objetos vestíveis e instalações.

Palavras-chave: ma, moda, artes visuais

Abstract

This theoretical-practice based Master degree dissertation in Visual arts has the notion of *ma* (oriental term meaning, literally, space between) as its study object applied to the production of wearables and textiles, taken as a possibility of communication that we establish within the act of dressing. The interstice is understood, here, as a potent zone in poetics and promoter of de-acceleration and dialogue between interactors and objects and seen as a possible answer to poetic, political and social questions, connected as well to notions of de-acceleration, contemplation and rescue. By outlining a panorama that holds oriental and occidental definitions for the term, to mead a thread that searches for understanding and similarities is suggested having as a starting point the present production in philosophical theories. Works by Merleau-Ponty, Derrick de Kerckhove, Diana Domingues and Jane Bennett, amongst others, serve as a foundation to transpose the term to a contemporary and plural scenario and point out to a necessity of reflexion over our personal, material and interspatial relations. This work also presents the visual arts production as a result to the theoretical research, where wearables and installations have been developed.

Keywords: ma, fashion, visual arts

Sumário

Lista de Figuras.....	9
Introdução	10
1. Sobre <i>Ma</i>	15
1.1 O Espaço-Entre	15
1.2 <i>Ma</i> no Espaço Experiência	20
1.3 A visão ocidental de <i>Ma</i>	22
2. Aproximações e Apropriações do Conceito como Método	25
2.1 Fenomenologia do Intervalo.....	25
2.2 <i>Ma</i> e Interatividade.....	29
2.3 Ma-Psicotecnológico.....	31
2.4 Desacelerações	34
3. Argumentações Sobre o Vestir.....	39
3.1 Vestíveis e Moda: Uma leitura analítica.....	40
3.2 Uma Moda Intervalar	43
3.3 Vestíveis Vibrantes	49
3.4 Corpo-Veste: Quantum-Continuum	51
4. Investigação Poética: Como Vestir o Intervalo	55
4.2 Jardim	56
4.3 ceu	62
4.4 For What is Worth.....	64
Conclusão	72
Referências	75
Referências Bibliográficas.....	75
Referências de Filmes	79
Referências de Websites	80
Apêndice A . 'For What is Worth'	81

Lista de Figuras

Figura 1 . Ilustração Catálogo MA: Espace-Temps du Japon de Arata Isozaki.	18
Figura 2 . Blusa 132.5 Crédito: Issey Miyake	46
Figura 3 . Bolsa de 132.5 Crédito: Issey Miyake	47
Figura 4 . Detalhe de Traces - Drawing your Day. Foto: Mathilde Botfeldt	48
Figura 5 . Traces: Casaco e vestido após dia de uso. Foto: Mathilde Botfeldt.....	48
Figura 6 . Vestido Continuum. Foto: Aljoša Rebolj	53
Figura 7 . Vestido Continuum. Foto: Aljoša Rebolj	54
Figura 8 . Instalação Jardim . Primeiros croquis . Credito: Julia Valle.....	56
Figura 9 . Instalação Jardim . Foto: Edgard Oliva	58
Figura 10 . Detalhe Instalação Jardim . Foto: Bárbara Castro.....	60
Figura 11 . Stills vídeo 'ceu' . Imagem: Julia Valle	63
Figura 12 . Desenho da Série 'For What is Worth' . Foto: Carlos Noronha	64
Figura 13 . Croquis para For What is Worth.....	65
Figura 14 . Desenho da série "For What is Worth" . Foto: Julia Valle	67
Figura 15 . Desenho da série "For What is Worth" . Foto: Julia Valle.....	68
Figura 16 . Desenho For "What is Worth" . Imagem: Julia Valle.....	69
Figura 17 . Projeto FWIW em exposição na Casa do Baile	70
Figura 18 . Desenho "For What is Worth" . Imagem: Julia Valle	71

Introdução

A produção criativa hoje reflete movimentos biopolíticos¹ de uma cultura ocidental permeada por consumo, velocidade e avanços nunca suficientes ou saciáveis, por um tempo constantemente acelerado. As implicações e demandas produzidas por este cenário são diversas e atuam em esferas econômicas, naturais, sociais e políticas no sistema global como um todo, mas mais particularmente no que tange as ações de consumo e produção. Implicações estas que tocam, inevitavelmente também, o fazer artístico e criativo, que muitas vezes recebe com incômodo a estrutura funcional dessas ações.

Resultado deste incômodo, um desconforto motivou a pesquisa teórico-prática desta dissertação de mestrado em uma busca por possíveis caminhos para conformar um fazer criativo nas artes têxteis mais conectado às suas essências poéticas, e recebe da reflexão em torno da noção de *ma* esta possibilidade. *Ma*, ou 間, é uma palavra japonesa e pode ser literalmente traduzido como espaço-entre, seu significado porém vai muito além desta definição e promove uma rede de ponderações acerca das relações que se desenvolvem no tempo e no espaço. Essa reflexão nos parece auxiliar no direcionamento do curso das investigações em artes visuais e vestimentas, ampliando as áreas de contato entre os dois campos de conhecimento.

O percurso do trabalho apresentado aqui está situado em uma zona intermediária. Um espaço entre a produção em Moda e a produção artística, pela tentativa de criar vestes fora de uma escala industrial, de uma sazonalidade imposta pela indústria da moda, por um processo que prioriza a investigação e o questionamento das relações que travamos com o vestir. Esta zona intermediária parece pedir por uma pausa para se repensar e reestruturar o trabalho autoral e encontra na noção de *ma*² (間), e em algumas das questões que surgem em seu

¹ Michel Foucault chamou de biopolítica uma forma de poder sobre a vida e seu objeto de estudo

² O 間 será representado aqui por *ma*. A grafia diverge de autor para autor; MA, Ma ou ma. A opção pelo termo expresso em letras minúsculas é também de tentar torná-lo mais próximo e

entorno, o fio que conduz esta pesquisa. A noção de *ma*, portanto, recebe função de reorganizadora estrutural e provedora de reflexões poéticas nestes campos de estudo e prática.

Apesar da superficialidade da informação no primeiro contato, através do livro *“Japanese Fashion Designers”* de Bonnie English, o *ma* se mostrou capaz de provocar interessantes ponderações sobre perguntas acerca do vestir contemporâneo e suas metodologias e processos a partir de um desdobramento em uma proposta metodológica. Bonnie cita a presença de um ‘*ma*’ na obra do criador japonês Issey Miyake, e se refere a ele como um intervalo entre o corpo e a vestimenta:

A noção de envolver o corpo está conectada a genialidade japonesa para delimitar espaço. A indumentária japonesa é vista como uma forma de embalar o corpo. Miyake disse: “Gosto de trabalhar no espírito do kimono. Entre o corpo e o tecido existe apenas um contato aproximado.” É este conceito central de espaço entre o corpo e o tecido, denominado *ma* em japonês, que cria uma liberdade natural, e flexibilidade geral na roupa³ (ENGLISH, 2011, p. 21)

Aqui, no entanto, estendemos a percepção deste espaço também para outras zonas comunicacionais⁴ dentro do processo de criação e produção, não restringindo esse pensamento ao espaço entre o corpo e o tecido.

A tese de doutoramento da pesquisadora Michiko Okano, intitulada *“Ma: Entre-espaço da arte e comunicação no Japão”* jogou luz sobre muitas questões que surgiram no desenvolvimento do projeto. Elucidando a amplitude de significações e possibilidades de se compreender e apreender a noção de *ma*, a

acessível, e não situá-lo como algo distante. Em citações, a grafia escolhida pelo autor será mantida.

³ Tradução nossa. No original: “The notion of wrapping the body is linked with the Japanese genius for enclosing space. Japanese clothing is seen as a form of packaging the body. Miyake stated, ‘I like to work in the spirit of the kimono. Between the body and the fabric there exists only an approximate contact.’ It is this central concept of space between the body and the cloth, called *ma* in Japanese, which creates a natural freedom, and general flexibility in the garment.”

⁴ Usamos o termo ‘zona’ em relação ao termo ‘intervalo’. Uma zona comunicacional seria uma forma possível de intervalo, ou interstício, que compreenderia trocas de informações. Através do trabalho de Diana Domingues, trataremos mais especificamente dessas ‘zonas’.

pesquisa então se permitiu flexibilizações, entre as quais surge a questão; poderia a percepção do intervalo alterar essas velocidades e relações entre o corpo e a ação de vestir, assim como, de habitar e produzir?

Por ser plural e sentido, a pesquisa apresentada aqui tratará do *ma*, não em busca de sua mais fiel definição, mas de uma apropriação do termo e de seu uso para expressões poéticas em artes visuais. Partirá de reflexões de autores orientais e ocidentais para tentar encontrar caminhos para um outro interstício: um que se relacione com o tempo e espaço que ocupamos hoje, com todos os organismos com os quais os compartilhamos. É proposta aqui uma reflexão acerca do intervalo, de possibilidades de expandi-lo e transformá-lo em diálogo, comunicação. Para tal, os exercícios práticos refletem esta experiência do vestir.

A primeira seção desta dissertação apresenta de forma articulada algumas leituras sobre este espaço-intervalar proposto pela cultura oriental, mais precisamente japonesa, através de textos de pesquisadores especialistas no assunto. Por ser essencialmente transdisciplinar, os autores apresentados aqui contribuem para a discussão acerca do *ma* em áreas como arquitetura, paisagismo, artes cênicas, filosofia, comunicação, tecnologia, indumentária e artes visuais. Apesar de transitar por diversas leituras e usá-las como delimitadoras do termo, a costura se dará pelo viés das artes.

Na segunda seção apresentamos outras leituras do termo, propondo aproximações e apropriações, que irão funcionar como metodologia para o trabalho, onde a oscilação entre estes dois pontos cria uma estrutura para investigação da questão sugerida aqui. Algumas propostas, no entanto, nos parecem particularmente interessantes e enriquecedoras para a pesquisa. Sua consonância com os estudos da fenomenologia de Merleau-Ponty (2011), e reflexões sobre a interatividade e o que o pesquisador canadense Derrick de Kerckhove (1997) propõe no que tange esta noção de intervalo, tocam de forma intensa uma realidade presente, no tempo e no espaço. Um aprofundamento sobre as questões levantadas em seu “A Pele da Cultura” serão desenvolvidas, como a problematização da aceleração e a necessidade de se refletir sobre novas

psicotecnologias⁵ e a interatividade⁶, relacionando-as com a prática artística e aprofundando uma análise biopolítica do fazer criativo hoje. Sua pesquisa nos serve de base para investigações contemporâneas e não limitadas a uma zona geográfica ou a um tipo específico de interação.

Argumentações que orientam este trabalho serão encontradas na terceira seção, a partir de questionamentos acerca do vestir – como ação de construção de relações e como cadeia produtiva – e suas implicações políticas hoje. Introduziremos o problema percebido na moda atual e trataremos de como a noção de *ma* poderia alterar e contribuir para a produção criativa e uma reflexão poética. E ainda, poderia esta noção promover a desaceleração e (re)estabelecer comunicações?

A quarta seção apresenta a produção em artes visuais desenvolvida ao longo desta pesquisa de mestrado na forma de exercícios que intencionam produzir reverberações poéticas para as questões apontadas nas segunda e terceira seções. Ele trata de motivações em torno do vestir, tomado como ação que produz diálogos e auxilia na manutenção continuada uma individuação⁷ do corpo, mas que também pede, a partir desta comunicação latente entre observador⁸ e objeto, por uma contemplação dinâmica e interativa. Trataremos do observador, portanto, não como passivo e distanciado da obra/objeto, mas sim como um observador ativo e que age também na atualização do trabalho de arte. Os trabalhos apresentados aqui dialogam diretamente com esta noção de

⁵ Termo sugerido por De Kerckhove em “A Pele da Cultura”, será tratado de forma mais aprofundada no segundo capítulo.

⁶ Utilizaremos aqui o termo interatividade para tratar de quaisquer interações entre duas estruturas, orgânicas ou não, não denominando exclusivamente relações entre seres humanos e aparatos digitais.

⁷ A conceituação do termo individuação aqui é apropriada das teorias de Gilbert Simondon, em “A Gênese do Indivíduo”. Superficialmente, podemos definir a individuação como uma constante atualização do ser, que o torna vivo e único, construído a partir das experiências que atravessa durante seu existir.

⁸ Tratamos do observador como indivíduo ativo no sistema artista-trabalho de arte-observador, e não como simples contemplador. Sobre este sistema, Carlos Augusto Nóbrega sugere: “Em tal configuração o observador não é mais o endereçado do aparato [...] mas se torna, junto do artista, seu operador”. Esta definição nos é especialmente interessante quando tratamos de vestimentas.

ma e sugerem a existência de uma “zona de intervalo”⁹ entre corpo e objetos vestíveis, definição sugerida por Diana Domingues para tratar de relações em arte interativa.

A pesquisa prática apresentada aqui, portanto, sugere, em primeira instância, uma forma de promover o vestir como ação contemplativa mas que abraça também a experiência. Tomar o intervalo como verdadeiro motivador do fazer artístico neste projeto, então, pede por uma revisão do processo criativo e sugere a pergunta; ‘Como vestir o intervalo?’. Plural como seu objeto central, a pergunta poderia centralizar duas primeiras questões; ‘seria possível vestir esta zona de potências?’ ou ainda ‘poderia este intervalo nos vestir?’.

⁹ Zonas íntimas, zonas elípticas ou zonas de intervalo, sugeridas por Diana Domingues, serão tratadas com mais aprofundamento no capítulo 2.2

1. Sobre *Ma*

1.1 O Espaço-Entre

“MA: uma palavra japonesa redescoberta, uma das mais simples e das mais ambíguas. Para o bem ou para o mal, sempre haverá o MA, nascido simultaneamente do espaço e do tempo.” (Isozaki, 1978, p.8)¹⁰

A frase inaugural do catálogo da exposição *“Ma: Espace-Temps du Japon”* curada pelo arquiteto japonês Arata Isozaki, nos apresenta o termo em questão de forma interessante por condensar em poucas palavras descrição tão ampla. O *ma* vai além de um simples conceito, e carrega em sua essência essa dinâmica do interstício. Pode significar tanto o bem quanto o mal, e condensa em si tempo e espaço, indissociáveis na cultura oriental.

Literalmente, *ma* significa espaço, mas sua conceituação abrange definições plurais. Para estudiosos do termo, nem uma delas, nem todas as tentativas juntas, conseguem alcançar sua verdadeira definição. *Ma* é algo que se percebe, algo que consiste¹¹ sem fisicamente existir, mas muito dificilmente será possível expressar em palavras.

Ma é simultaneamente intervalo, vazio e entre-espaço. Ele separa, ata e instala uma respiração, uma flutuação e uma incompletude que engendram essa relação do tempo ao infinito própria ao Japão. O intervalo instaura, simultaneamente, uma distância e uma dinâmica, um vazio e uma pluralidade de sentidos. (Christine Buci-Glucksman, 2001)

No Japão, tempo e espaço são tomados como um quantum único e recebem o

¹⁰ Tradução pela autora deste artigo. No original *“MA, ce mot japonais retrouvé ici, un des plus simples et des plus ambigus: bien ou mal, il y aura toujours MA né à la fois de l’espace et du temps. Souvent Il s’identifie à un intervalle très subtil de l’infini.”*

¹¹ A noção de ‘consistir’ apontada aqui vem de Bernard Stiegler, que também cita Deleuze por sugerir o termo. *“Deleuze (2000) fala também de consistência e, me parece, no mesmo sentido. Existem coisas que não existem, mas que “consistem”, e são as coisas mais importantes.”* (STIEGLER, 2007, p. 18)

nome de *ma*. Descrevê-lo, é tarefa difícil, senão impossível, devido à dificuldade da tradução e à amplitude de fenômenos que podem ser compreendidos como manifestações deste intervalo, que une e separa dois objetos em um espaço-contínuo dotado de vida, latência e fluidez. A questão também tomou Arata Isozaki na conformação de sua exposição “Ma : Espace Temps du Japon”. Como traduzir para o ocidente conceitos (tempo e espaço) tão essenciais e tão distantes nas culturas oriental e ocidental? Acerca desta dificuldade, ele relata; “*Queria fazer uma análise mais profunda na origem e ramificações de ma – como a noção foi traduzida em tempo e espaço quando esses conceitos elementares ocidentais chegaram no Japão apenas em meados do séc. XIX*” (2011, p. 93). Ainda sobre esta problemática, ele escreve (2011, p. 94):

“Seria realmente possível traduzir este conceito dualístico de *ma* para a língua de falantes cuja cultura trazia dois conceitos claramente separados e não-mediados para ‘tempo’ e ‘espaço’? Seria possível formular tais questões em um espaço público [sobre a exposição em 1978]? Lutei para chegar a uma forma onde a manobra pudesse ser efetivada. Com as Necessárias traduções:

ideograma de tempo (i.e.; duração) = *chronos* + *ma*

e

ideograma de espaço = *vazio* + *ma*

Alguns estudiosos sugerem que tentativas de se apoderar ou de compreendê-lo por completo terão efeito inverso, fazendo com que aquele que tenta alcançá-lo, acabe por perdê-lo por completo, é o que sugere Kawazoe Noboru, no relato de Okano: “*Ao falar sobre a intenção de fazer uma pesquisa sobre o Ma ao professor e arquiteto japonês Kawazoe Noboru, a seguinte profecia foi lançada Se tentar conceituar o Ma (intervalo), o único destino é o Ma (Diabo) e não alcançará o Ma (verdade)*” (2012, p. 23).

Pode ser traduzido também como um espaço vazio. Porém, o teórico Takehiko Ken'mochi (apud. Okano, 2012, p. 14) explica: “*não no sentido de vacuidade, mas prenhe de energia ki*”. A energia *ki*, ou *chi*, é, na cultura oriental uma força vital que confere vida a todos os seres animados. É uma energia percebida também

como aquela capaz de conectar as realidades materiais e imateriais (ou sagradas). Podemos então pensar essa vacuidade prenehe como algo diretamente ligada à vivacidade, ao movimento e, ainda, aos sentidos.

Isozaki, que pode ser tomado como responsável pela apresentação do termo *ma* ao ocidente de forma mais abrangente pelo impacto causado com a exposição que trata do tema em Paris, inicialmente sugere categorizar algumas manifestações do *ma* em sete temas (tendo outros dois temas adicionados posteriormente), organizados na tabela abaixo de acordo com suas relações, as quais resumimos de forma bastante simplificada:

Mitologia	<i>Hiromogi</i> – espaço de manifestação do sagrado <i>Yami</i> – culto à escuridão
Estética	<i>Suki</i> – literalmente gosto, se refere a preferências particulares em conexão com preferências coletivas e à arte da impermanência na cerimônia do chá <i>Sabi</i> – valorização da passagem do tempo
Cotidiano	<i>Michiyuki</i> – modo de vivenciar caminhos
Espaço	<i>Hashi</i> – pode ser traduzido como extremidade, ponte ou escada e trata, portanto de conexões latentes.
Tempo	<i>Utsuroi</i> – momento de transformação em um espaço vazio.

Resumidamente, sua manifestação estaria ligada, portanto, a uma capacidade de compreensão e contemplação de fatores como o valor do tempo – aqui indissociável do espaço, como já citado anteriormente –, da vivência e da habilidade de integrar sentidos amplificando as experiências com o que nos cerca.

No passado, a medida de um *ma* foi tomada por convenção como a dimensão de dois *tatami*. Dois, não um. Interessante convenção, ela trata deste ponto relevante também sobre o termo e confirma a profunda importância da interação. Para se tornar potente, é necessário que haja forças em interação no

intervalo que confirmam movimento a este espaço vazio e o tornem dinâmico. *'Ma é a forma de sentir o movimento do movimento.'* (ISOZAKI, 1978). Logo, nenhuma presença ou força individualmente poderia ativar sua manifestação. Dessa forma, esse espaço tornaria indissociável tempo, espaço e, ainda, matérias em interação, pelos corpos que estão presentes. Ainda, Isozaki apresenta a definição do termo no dicionário Iwanami de japonês antigo:

“originalmente significa espaço entre coisas que existe próximas umas as outras, e depois vem a significar o intervalo entre as coisas – falha/abismo; mais tarde, um quarto com um espaço fisicamente definido por colunas e/ou biombos; em um contexto temporal, o tempo de repouso ou pausa em um fenômeno que ocorre um após o outro”. (IWANAMI *apud*. ISOZAKI, 2011, p. 95)

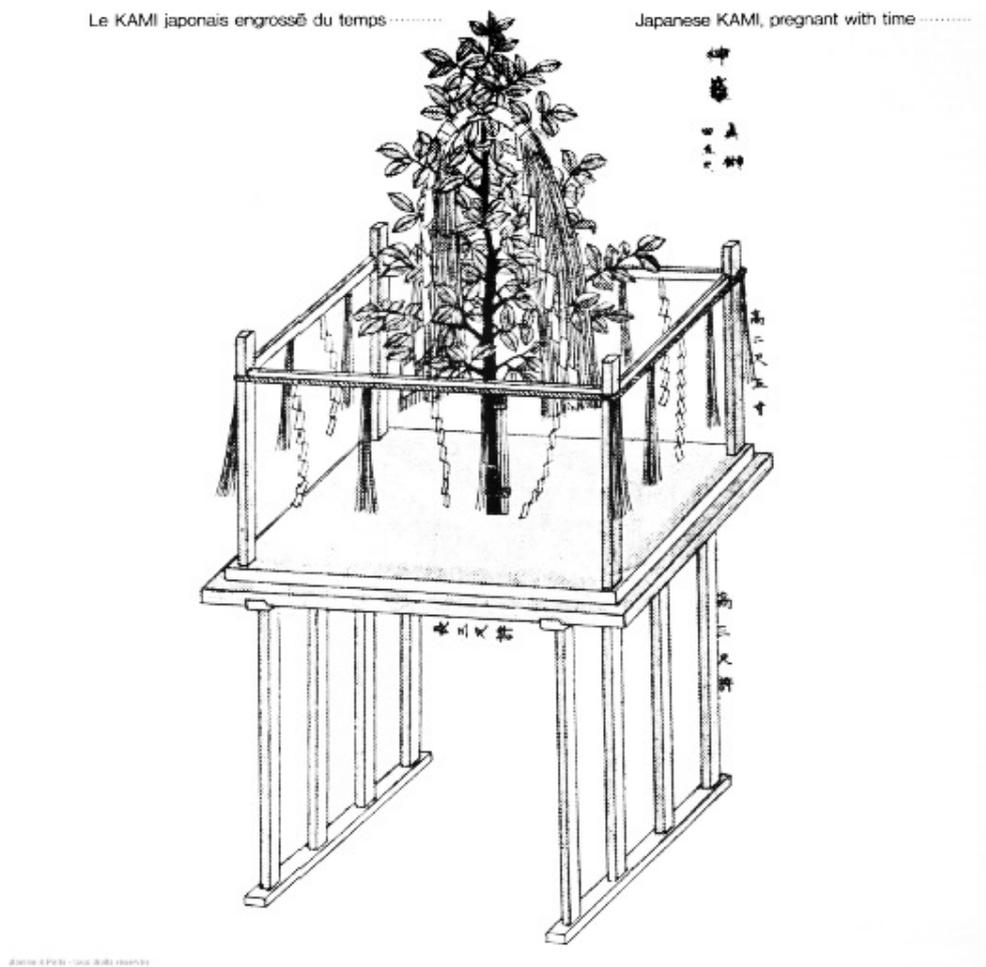


Figura 1 . Ilustração Catalogo MA: Espace-Temps du Japon de Arata Isozaki. Espaço sagrado delimitado por estacas de madeira e cordas.

Indissociáveis se tornam também todos os componentes de uma rede de interações. Ou seja, cada parte constituinte desta estrutura tem função essencial dentro dela, atuando também como conformador ou atualizador do outro. Sobre esta dinâmica Buci-Glucksman escreve; “*MA é simultaneamente intervalo, vazio e entre-espaço. (...) O intervalo instaura, simultaneamente, uma distância e uma dinâmica, um vazio e uma pluralidade de sentidos.*” (apud OKANO, 2012, p. 31). Essa pluralidade de sentidos em fusão é apontada por Okano a partir do sentido da visão, que poderia unificar em si todos os outros sentidos:

[...] a visualidade não apenas se restringe ao estímulo visual, mas incorpora o som, o movimento e a textura. [...] Envolve-se, desse modo, o corpo na sua totalidade e transforma-se a reprodutibilidade do espaço em mediação representativa e social. Cria-se, então, uma ampla conceituação da visualidade, que ganha comunicabilidade numa compreensão polissensível do mundo. (*Ibid*, p. 66)

Essa afirmação nos parece remeter a fenomenologia, interessante possível ponte entre um *ma* oriental e um *ma* universal e presente, relação que será mais desenvolvida a seguir. Isozaki nos sugere outras possíveis traduções para o termo em um novo cenário e nos convida a uma reflexão que transcende os limites do Japão e da cultura oriental na tentativa de aproximá-lo do fazer criativo hoje:

“Para mim parece que *ma* é melhor pensado como “gap” ou (como no sentido original em sânscrito) uma diferença original imanente nas coisas. Apenas muito mais tarde o termo veio a significar “vazio marginal”, um uso mais recente de *ma* que é dificilmente explicável.” (2011, p. 95) (tradução nossa)¹²

Estando a compreensão do *ma*, para nós, tão distante, como aproximar, então, o *ma* tradicional do Japão, de noções mais universais e contemporâneas?

¹² No original: “It seems to me that *ma* ought best be thought as “gap,” or (as with the original Sanskrit meaning) an original “difference” immanent in things. Only much later did the term come to signify marginal void, a latter-day usage of *ma* that is scarcely explicable.”

1.2 *Ma* no Espaço Experiência

“Como no kimono, o principal não é cortar o tecido, mas respeitar a integridade do material e usar sua forma como casa¹³ para o corpo” (ENGLISH, 2011, p. 15) [tradução nossa]

A abundância de referências em arquitetura ao longo da pesquisa acerca do *ma* permite uma aproximação da indumentária quando as roupas são percebidas como espaços habitáveis, verdadeiros abrigos que ocupamos diariamente, zonas penetráveis, porém em escalas aproximadas às humanas. A construção e modelagem das roupas compartilha em muitos momentos processos utilizados para projetar em arquitetura, além de noções definidoras como conceitos de espaço de vivência, abrigo e proteção.

2 metros de tecido ou 50 toneladas de material de construção. Quando se trata da matéria que os compõem, vestimentas e edifícios parecem bastante distantes. Apesar de ambas as escalas estarem diretamente relacionadas ao homem (sua forma, tamanho, alcance, sentidos e necessidades físicas), o que os aproxima não está contido nas dimensões.

O vestir, no entanto, em muito se aproxima do habitar. Ocupar o espaço que uma estrutura de tecido, madeira ou concreto geram é permitir relações com o que nos cerca e produzir consciência de nós mesmos; como, quanto e até onde efetivamente preenchemos, ocupamos ou nos relacionamos com este ou aquele ambiente. Arquitetura e moda já são colocadas como artes de similaridades por diversos autores¹⁴, as aproximações entre os campos se dão, em primeira instância, pela própria definição de cada uma. A noção de abrigo, de construção que envolve e protege, serve de caracterizadora tanto às roupas quanto aos edifícios. Essa similitude se estende ainda mais quando pensamos em estilo; na moda e na arquitetura, as expressões criativas nos permitem plasticizar ideias,

¹³ Grifo da autora deste texto.

¹⁴ Algumas publicações dedicadas exclusivamente a esta aproximação são *“The Fashion of Architecture”* de Bradley Quinn, *“Architecture in Fashion”* de Deborah Fausch, *“Skin + Bones. Parallel Practice in Fashion and Architecture”* de Brooke Hodge, dentre tantos outros.

posições e proporcionar sensações de ordem trans-sensorial, que abrangem os sentidos em conjunto priorizando a experiência, como exemplo os trabalhos dos arquitetos Le Corbusier, Arata Isozaki e Tadao Ando e os estilistas Rei Kawakubo, Yohji Yamamoto e Martin Margiela. Ainda, roupas e espaços planejados nos constroem, nos conformam como indivíduos únicos, e recebem impressões de como recebemos e tratamos essas experiências perceptivas e comunicantes. Na ação criativa permeada pelo *ma* a relevância de se tratar “os vazios entre objetos como espaços ricos e energizados”¹⁵ (Ibid. 2011, p. 21) ganha primeira importância, fazendo com que as sensações produzidas na vivência de cada um desses espaços transcenda percepções visuais.

A capacidade de unir dois espaços distintos, como exemplo, o interno e o externo, ou ainda dois estados, como o vazio e o preenchido, parece sugerir manifestações do *ma* em construções habitáveis ou vivenciáveis. Okano nos sugere que essa capacidade de distinguir e unir, ao mesmo tempo, dois elementos aparentemente opostos é inerente à espacialidade *ma*;

A espacialidade Ma, um espaço intervalar que, ao mesmo tempo, separa e une, aponta a possibilidade de coexistência de elementos distintos e até opostos, como o interno e o externo, o público e o privado, combinações entre a construção, a natureza e a arte. (OKANO, 2012, p.126)

Essa possibilidade de promover a coexistência e de unir sentidos demanda abstração para formação de novos conceitos, o que nos parece interessante para o processo criativo. Pensar o que criamos transcendendo sua função primeira é também estabelecer conexões com uma produção poética e de experiências. Se moda e arquitetura tratam diretamente de corpos e sensações, habitar e coexistir, experimentar e construir, aproximá-las como campos criativos, parece ser uma constatação quase automática.

O que essa espacialidade *ma* tem a oferecer às duas práticas é, em especial, promover o estreitamento de relações entre todas as partes que compõem os sistemas produtivos, permitir experiências sensoriais, poéticas e, acima de tudo,

¹⁵ English, Bonnie. Japanese Fashion Designers, p. 21. Tradução pela autora deste trabalho. No original: “treats the voids between objects as rich, energised spaces”

conectadas para além da matéria que dá forma a estes organismos. Tomamos aqui como organismos presentes neste sistema o corpo que veste e ocupa (o usuário), o corpo construído e costurado (a roupa), o corpo que constrói e projeta (o criador) e tudo aquilo que os cerca.

1.3 A visão ocidental de *Ma*

"[...] o Ma é algo que não é passível de definição, ou conceituável, porque ele é algo que ainda não chegou a ganhar existência, é uma mera possibilidade" (OKANO, 2012, p. 23)

É inevitável a curiosidade com que os ocidentais recebem o primeiro contato com a noção de *ma*. Com conceituações tão diversas daquelas que permeiam a cultura do oeste, conhecer este *intervalo* acompanha questionamentos e revisões, além de buscas de possíveis relações com teorias e pensamentos com as quais somos familiares. A exposição de Arata Isozaki "*Ma: Espace-Temps du Japon*" é importante nessa apresentação e vê, a partir de sua primeira montagem em Paris em 1978, diversas e interessantes respostas por parte de pensadores e pesquisadores ocidentais.

O que nos interessa nesta porção da pesquisa é apresentar de que forma recebemos o conceito de *ma* em sua originalidade. Buscaremos apresentar o trabalho de pesquisadores de origem ocidental que pesquisam a noção de *ma* no oriente e sua compreensão pelo ocidente. Recorreremos a textos de Roland Barthes, Günther Nietschke, Henk Oosterling, e Steve Holl na intenção de identificar possíveis aproximações e interessantes apropriações do termo. Algumas das questões levantadas pelos teóricos serão aprofundadas na segunda seção deste trabalho.

Roland Barthes, em "*O Império dos Signos*" (com sua primeira edição publicada em 1970) aborda o intervalo e o interstício em diversos momentos de seu texto, apesar de não se referir diretamente à palavra *ma*. Ele usa o ideograma de *mu*

(vazio) como uma das imagens que servem de suporte e diálogo para este trabalho. Barthes relewa a importância de se priorizar *“uma diferença, de uma mutação, de uma revolução na propriedade dos sistemas simbólicos”* (BARTHES, 2007, p.8) nas considerações do Oriente, acima de um ‘outro’ símbolo ou conhecimento. Entendemos que dessa forma, ele sugere permitir-se um vazio para receber e sentir, mais que ‘entender’, a cultura oriental.

“A língua desconhecida, da qual capto no entanto a respiração, a aeração emotiva, numa palavra, a significância pura, forma a minha volta, a medida que me desloco, uma leve vertigem, arrasta-me em seu vazio artificial, que só se realiza para mim: vivo no **interstício** [grifo nosso] livre de todo sentido pleno.” (Ibid., p. 18)

Para descrever a forma de planejar a arquitetura, paisagismo, ikebanas, ele confirma a relevância da noção de ‘vazio’ para a cultura oriental; *“E é também um vazio de fala que constitui a escritura; é desse vazio que partem os traços com que o Zen, na isenção de todo sentido, escreve os jardins, os gestos, as casas, os buquês, os rostos, a violência.”* (Ibid., p. 10). Esta afirmação nos remete diretamente à noção de *ma*, que prioriza a pausa e a experiência na vivência e execução desses campos criativos. Barthes também sugere a experiência como primeira na cultura japonesa, colocando os sentidos acima de hábitos ancorados no material, o que nos parece mais uma referência consonante com a ideia do interstício;

“Essa cidade só pode ser conhecida por uma atividade deste tipo etnográfico: é preciso orientar-se nela, não pelo livro, pelo endereço, mas pela caminhada, pela visão, pelo hábito, pela experiência; toda descoberta é aí intensa e frágil, só poderá ser reencontrada pela lembrança do rasto que deixou em nós” (Ibid. p. 51)

A experiência também é colocada em primeiro plano para o arquiteto Steven Holl¹⁶, cujo trabalho passou a incorporar a noção de *ma* após inúmeras viagens a

¹⁶ Steven Holl é arquiteto americano, reconhecido por seus trabalhos que priorizam a experiência através de uma abordagem fenomenológica. Ele também é professor, desde 1981, na Universidade da Columbia.

trabalho ao Japão. Em seu livro “The Parallax”, Holl aponta a importância de ter tomado conhecimento deste conceito e o aproxima a linhas contemporâneas:

“Durante nosso extensivo trabalho no Japão, com mais de sessenta viagens entre 1989 e 1999, me tornei ciente de uma outra compreensão de tempo. O conceito da fusão de espaço e tempo em *ma* são antigos e ainda assim surpreendente. Estudar este conceito abriu meus olhos para paralelos estranhos entre o pensamento antigo oriental e contemporâneo ocidental. O argumento para os ocidentais para que o tempo persiste apenas como uma consequência dos eventos que acontecem ali (tempo não é nada) é similar ao conceito do monge Dogen (1200 – 1253) de “*uji*” ou “ser tempo”. Para o budismo, tempo é um fluxo contínuo, uma fluidez que faz com que toda forma manifestada seja perecível e ontologicamente irreal. Existência e não-existência não são aspectos diferentes de uma coisa – eles são a coisa”. (HOLL, 2000, p. 181)

O que o arquiteto aponta aqui, e nos parece mais interessante, é uma aproximação entre estes conceitos budistas e pensamentos mais recentes no ocidente, como a fenomenologia. Ele também cita:

“Henri Bergson argumentou em seu livro “*Matéria e Memória*” (1911) que não podemos falar de tempo, podemos falar apenas de duração. Duração, um tempo fluido, corrente se cruza com uma experiência do ser onde passado presente e futuro se fundem. [...] A medida que alcançamos um equilíbrio entre estes extremos dinâmicos, nós estamos entrelaçados em paradigmas em mudança. A crítica de Bergson as teorias cronométricas argumentam em torno de um tempo psicológico como duração – um argumento em que tempo se iguala a espaço”.

Após perceber, além das grandes dificuldades de compreensão e real absorção do conceito do interstício, possibilidades de interpretações e aproximações entre as teorias filosóficas contemporâneas e o pensamento budista, o estudo nos direciona a atenção para uma pesquisa que toma como base a produção recente e atual numa tentativa de apropriação do termo. Nas correntes filosóficas hoje, onde poderíamos encontrar esta noção de *ma*? Faria sentido apropriar-se deste intervalo para propor um outro olhar sobre a produção criativa?

2. Aproximações e Apropriações do Conceito como Método

Em diversos aspectos a noção do espaço-intervalar se assemelha a correntes filosóficas e pesquisas que emergiram ao longo do último século. Pensar o *ma* no espaço que habitamos hoje pede por uma apropriação e discussão do termo, que pode ser aproximado da fenomenologia, e de discussões que travamos na atualidade em torno de questões como a interatividade e a emergência poética na desaceleração. Neste capítulo apresentaremos pontos em comum entre o pensamento de Merleau-Ponty e noções xintoístas inerentes ao *ma*, os questionamentos de Derrick de Kerckhove em torno da aceleração contemporânea e similaridades ao tratar da interatividade com o que especialistas defendem como este dinâmico espaço-entre.

Organizamos estas aproximações de forma cronológica, considerando o momento de produção de cada literatura, não estabelecendo, portanto, ordem hierárquica de relevância dos pontos para a pesquisa. Estas interseções auxiliam na compreensão do *ma* como uma noção que pode estar presente em diversas situações de interação, sejam elas tecnológicas ou não.

2.1 Fenomenologia do Intervalo

“Nosso corpo está no mundo como um coração está no organismo: mantém o visível espetáculo constantemente vivo, respira vida sobre ele e sustenta internamente, e com ele, forma um sistema”. (Merleau-Ponty apud Pallasmaa, 2005, p. 40)

O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty nos sugere que nosso corpo estaria direta e constantemente conectado a um “*tecido do mundo*”, nos moveríamos então em meio a outras coisas a seu redor. Essas coisas estariam (por serem

feitas da mesma matéria) incrustadas ou anexadas em nossa carne, em movimento quando nos movimentamos, vivas quando as alimentamos com vida.

Uma grande questão acerca do corpo estaria neste ponto; nosso corpo é ao mesmo tempo vidente e visível, vê e é visto pelo que vê. A visão, portanto, é desenvolvida na própria experiência, ela não se apropria das coisas, mas se aproxima, estabelece e estreita relações. Sobre o 'ver' Merleau-Ponty afirma; "*A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser.*" (2011, p. 44). Para a cultura oriental a visão também abraçaria todos os sentidos. Para se sentir parte constituinte do mundo, é preciso expandir a visão, audição, tato, olfato e paladar, unificando-os ao espaço, fazendo, assim, com que não somente se tornem mais potentes, mas também mais sensíveis as manifestações ao redor.

Essa noção de unificação também é sugerida pela fenomenologia de Merleau-Ponty. O mundo não é percebido como cenário, o homem é indissociavelmente também natureza, constituintes de uma 'carne do mundo'. A percepção e relação que a fenomenologia sugere estar estabelecida entre tudo que ocupa e habita o mundo é de muitas formas consonante com as noções xintoístas¹⁷, fundadora da noção da espacialidade-temporal *ma*. Tal compreensão, apresentada pelo arquiteto e pesquisador Günther Nitschke, embora apontada aqui em relação à arquitetura, demonstra a fusão entre objetos e ambientes proposta pela concepção dessa espacialidade: "*A consciência do Ma (fazer lugar) – que combina as dualidades objeto/espaco, tempo/espaco, mundo objetivo-externo, mundo subjetivo-interno – era a base da sua arquitetura tradicional*" (Nitschke apud Okano, 2012, p.30).

Para Merleau-Ponty somos consciência do mundo encarnada no corpo, ou seja, as experiências que travamos com o mundo marcam e continuam presentes no corpo, não possuem tempo (como passado ou presente). É uma marca sempre atual. Sobre o intervalo oriental, Henk Oosterling (2000) sugere: "*O Ma implica uma ontologia do presente como pré-sentido*". Vivemos em reciprocidade com o mundo como corpos videntes e visíveis, que toca e é tocado, frequenta e é

¹⁷ Prática relacionada a espiritualidade tradicional do Japão, não se configura como uma religião apesar de ser vista como tal pelo ocidente. Está intimamente ligada a natureza, por toma-la como sagrada.

frequentado. Além de esclarecer e organizar pensamentos sobre a produção atual nos mais variados campos criativos, a fenomenologia e a consciência da espacialidade *ma* nos propõe além; perceber as relações e o 'outro' como componentes e conformadores de nós mesmos e tudo aquilo que nos cerca.

A pesquisadora Leila Moreno, em sua dissertação de mestrado, aponta também aproximações entre as duas correntes de pensamento;

O Ma, que muitos pensadores japoneses acreditam fugir da lógica ocidental, não existindo nenhum conceito similar encontra nos estudos sobre a fenomenologia uma aproximação do pensamento oriental. Os filósofos mais conceituados do século XX, Kitaro Nishida e Tetsuro Watsuji, observaram nos estudos da Fenomenologia do Espírito de Hegel formada por Edmund Husserl uma identificação com a noção de tempo e lugar do milenar fenomenismo japonês (MORENO, 2012, p. 97)

Nos parece, portanto, que a forma como pensamos e nos relacionamos com o mundo talvez caminhe em direção à um verdadeiro 'primitivo do futuro', como sugere René Berger em seu artigo "*Tornar-se os primitivos do futuro?*". A superação de um "ciênciacentrismo¹⁸" e a valorização crescente de saberes intuitivos, organicistas e místicos, confirmada pela relevância que a fenomenologia alcançou, aproxima produções filosóficas e correntes de pensamento no Ocidente e Oriente. O futuro, portanto, parece perceber que nos conectamos a tudo através de fibras óticas e sinais de satélites, e também através de uma rede que habita todo o espaço, tornando o vazio, assim, dinâmico e polivalente.

O caminho que a arte e a filosofia trilham nos trazem hoje para uma outra percepção do mundo, como um todo. Ao invés de posicioná-lo diante de nós, o que a noção de *ma* e a fenomenologia nos sugerem é que tomemos o mundo como algo que nos cerca, que é feito da mesma matéria que também nos compõe. Somos ao mesmo tempo, também, natureza. Na contemporaneidade, permeados pela produção teórica dos fenomenólogos bem como da arte contemporânea, nos

¹⁸ Berger sugere o termo ciênciacentrismo para tratar de uma situação moderna onde a ciência "baniu progressivamente todas as outras formas de verdade, religiosas, filosóficas, até mesmo éticas ou, se ela não as banuiu, reduziu-as ao estado de subculturas." (BERGER, 2003, p. 40).

desvencilhamos da noção que distinguia tão claramente fundo e figura, real e sagrado, físico ou transcendental e nos aproximamos de ideias milenares já sugeridas pelo xintoísmo.

A compreensão dessa rede proposta pela fenomenologia e por filosofias orientais nos direciona para um melhor entendimento do mundo hoje, habitado também pela tecnologia e complexas redes físicas e virtuais que colocam todo o mundo em constante contato. Augustin Berque, pesquisador especializado nas noções orientais de espaço-tempo aponta, a partir da noção de *fûdo*:

Fûdo¹⁹ é a relação estabelecida entre a sociedade, o espaço e a natureza, um “entre-lugar” formado por um completo eco-tecno-simbólico, que transforma o corpo humano animal em medial, onde o homem, juntamente com a sociedade, cultura e espaço, constrói uma identidade própria do lugar (BERQUE apud OKANO, 2012, p.67).

Poderia essa desaceleração, promovida por um ‘tomar consciência do mundo’ que sugerem a fenomenologia e a noção de *ma*, nos auxiliar no entendimento da coexistência (e eventuais fusões) entre seres e tecnologias ou objetos? Ou ainda, nos direcionar para uma verdadeira apreensão do momento que atravessamos hoje? Talvez esses estudos que privilegiam a vivência e um experimentar o mundo, mais que a criação de conceituações, sejam capazes de abraçar de forma mais efetiva a dinâmica fluida e móvel da contemporaneidade. O que significaria, então, esta noção de *ma* hoje no espaço-tempo que ocupamos?

¹⁹ Do japonês, significa literalmente vento + terra e seu conceito foi inicialmente apresentado por Watsuji Tetsuro em 1935 em estudo sobre relações entre seres humanos e condições climato-geográficas.

2.2 *Ma* e Interatividade

*“Deixe-me começar com uma afirmação simples: interatividade é a atividade do entre, o que está entre.”²⁰ (OOSTERLING, 2005, p. 1)”. É dessa forma que o pesquisador holandês Henk Oosterling inicia um de seus artigos sobre a noção de *ma*; “*Ma or Sensing Time-Space*”.*

A constatação de Oosterling apesar de tão simples nos traz algo muito essencial do pensar a interatividade. Inter-atividade é a atividade que se dá entre, cuja ação ou reação ocorre reciprocamente, entre duas ou mais coisas, e envolve um pedido ou uma resposta (inputs e outputs). Tomamos a interatividade aqui, portanto, como uma atividade entre dois organismos ou duas estruturas onde há diálogo ou troca de informações e não se dá exclusivamente quando tratadas relações entre organismos e meios digitais ou eletrônicos. O interesse é tratar de objetos programados e não-programados que possam promover a noção de interação e diálogo, que possa alterar o curso de uma relação, sendo este resultado tomado como forma de output não digital. O ‘espaço’ entre esses dois organismos/objetos/estruturas é onde se desenrola a relação e portanto primordial para que ela exista ou se potencialize. Nos referiremos a estes ‘espaços-entre’ como ‘zonas’.

A noção de “zona íntima” ou ainda (e que nos parece mais interessante) “zona de intervalo” sugerida por Diana Domingues serve de início para releituras e outras compreensões deste espaço entre dois que carrega, além da matéria física que o compõe, fluxos contínuos de comunicação.

[...] com as diferentes modalidades de arte interativa, o artista precisa gerar zonas íntimas entre o corpo e as tecnologias, num intervalo que soma condições sinestéticas para o corpo, em estados de conectividade com sistemas complexos. Eu chamo essas zonas de “zonas elípticas” (Domingues, 1999) ou “zonas de intervalo” entre o real e o virtual, onde vivenciamos alguma

²⁰ Tradução pela autora deste texto para o português. Do original: “*Let me start with a very simple statement: interactivity is the activity of the inter, of the in between.*” (OOSTERLING, 2005)

coisa que somente pode acontecer quando estamos conectados às tecnologias. (DOMINGUES, 2002, p. 31)

Usamos o termo “zona intervalar” para tratar dessa “zona de intervalo”, porém, deslocando-a de uma definição tão conectada às tecnologias e sistemas eletrônicos ou digitais para um campo ampliado e não exclusivo a esta forma de interação. A noção do espaço entre possíveis interlocutores que adotamos sugere mais um espaço de potenciais comunicações. Para a cultura oriental, essa “zona intervalar” carrega muito do que constrói seus interlocutores. A pré-condição que Diana Domingues coloca para que uma ‘zona elíptica’ possa se manifestar se aproxima em muito do que estudiosos do espaço-intervalar oriental também apresentam quando pensamos em relações além tecnologia. Sobre o espaço ‘vazio’, De Kerckhove sugere:

[...] para os japoneses, espaço é um fluxo contínuo, vivo com interações e regado por um senso preciso de tempo e ritmo. O nome disto é ma. Ma é a palavra japonesa para espaço, ou “espaço-tempo”, mas não corresponde a nossa ideia de espaço. A principal diferença é que quando dizemos espaço implicamos espaço delimitado ou áreas vazias. Para os japoneses, ma denota uma rede complexa de relações entre pessoas e objetos. (1997, p. 225)

A observação de De Kerckhove compartilha com Domingues esta sugestão da necessidade de estabelecimento de uma rede complexa entre seres e objetos (e aqui sugerimos, tecnológicos ou não) para uma potente manifestação desta ‘zona comunicacional’. A artista midiática Naoko Tosa, em seu artigo “*Expressão de Emoção, Inconsciência e Tecnologia*”, discorre também sobre aproximações entre a interatividade e a comunicação, tomando como partida trabalhos em arte e tecnologia.

Acredito que a arte interativa é um tipo de componente que proporciona uma certa identificação com as comunicações. Pode ser considerada uma espécie de interface entre emoção e identificação. Ela nos é familiar e dá forma a agentes ou personagens que podem estabelecer comunicações sensíveis. Além disso, age sobre nossos estados mentais e expressões emocionais, em nosso caráter e inteligência, o que significa que uma pessoa pode também autocriar sua personalidade. (2003, p. 1)

O que nos interessa aqui é exatamente a possibilidade de se pensar essas zonas interativas como zonas comunicacionais que promovam relações sensíveis. Da mesma forma que o *ma*, estas zonas também necessitam de forças em diálogo para se manifestarem e se tornarem potentes. Poderíamos então pensar estas zonas intervalares, tanto na presença quanto ausência da tecnologia e eletrônica, como uma manifestação contemporânea do *ma*? Quais poderiam ser os resultados de se aplicar este pensamento no processo criativo hoje?

2.3 Ma-Psicotecnológico

O termo *Ma-Psicotecnológico* é sugerido por Derrick de Kerckhove e traz uma noção organizada na contemporaneidade do *ma*. O interesse aqui é recontextualizar a noção do intervalo para um momento presente, onde natureza, objetos projetados e tecnologia compartilham espaços com formas de vida orgânicas. Inicialmente, é necessário apontar como o teórico aborda o termo psicotecnologia hoje para então associá-lo a noção do intervalo. De Kerckhove sugere que as psicotecnologias estariam diretamente relacionadas a uma *tecnopsicologia*, que o autor define como “*o estudo da condição psicológica das pessoas que vivem sob a influência da inovação tecnológica*” (1997, pg. 34). Pensamos esta ‘influência’ como presente no vivenciar o mundo hoje e capaz de alterar também como nos relacionamos com a porção não tecnológica, ou não-virtual, de nossos cotidianos.

Ele sugere o termo ‘*ma psicotecnológico*’ para tratar de uma situação contemporânea para o pensamento, levando em consideração a biotecnologia, ciência que toma estudos de organismos vivos e os aplica como modelos em áreas específicas como medicina, agricultura e até mesmo artes ou design. Introduzindo o assunto, o autor escreve:

Inventei o termo psicotecnologias, baseado no modelo de biotecnologia, para definir qualquer tecnologia que emula, estende ou amplifica o poder das nossas mentes. Por exemplo, enquanto a televisão é geralmente vista apenas como um difusor unilateral de materiais audiovisuais, podia ser útil para os psicólogos verem-na como uma extensão dos nossos olhos e ouvidos até aos locais de produção das imagens. [...] telefone, rádio, televisão, computadores e outros media combinam-se para criar ambientes que, juntos, estabelecem um domínio de processamento de informação. É o domínio das psicotecnologias. (1997, p. 34)

Entendemos o termo psicotecnologias como uma denominação para propostas de unificar pensamentos em torno de organismos e tecnologia, onde nos interessa a associação também uma conexão também com o sistema nervoso como um todo e, logo, aos sentidos. Uma vez que nos encontramos hoje compartilhando espaços e vidas de forma cada vez mais íntima também com objetos tecnológicos (televisões, computadores, telefones, etc.), nos parece relevante refletir sobre esta relação. O autor traz interessantes possíveis caminhos para a sociedade como se organiza hoje e aponta questões que parecem ser de relevância estrutural em como lidamos com o que nos cerca.

Apesar de vermos as reflexões de Kerckhove como pouco críticas a respeito das novas mídias e seu papel político e social (o fato, por exemplo, de apontar a televisão como uma consciência coletiva, sem levantar reflexões sobre seus efeitos), o autor faz interessantes observações sobre elas como uma nova rede psicotecnológica com amplo poder de alcance social e algo que desloca parte do processo de processamento de informação, fisicamente, da parte traseira de nossos cérebros para a frente de nossos olhos. Este deslocamento e a possibilidade da realidade virtual permitiriam uma fusão entre sentidos. No texto do autor; *“Acrecenta o tato à visão e à audição e esta mais próxima de revestir totalmente o sistema nervoso [...]”* (1997, p. 35).

Relacionar a noção de ‘*ma*’ com as psicotecnologias, trazendo em consequência a denominação ‘*ma-psicotecnológico*’, pretende resgatar a relevâncias dos processos de comunicação e estabelecimento de redes num mundo povoado por máquinas, um *“mundo de intervalos eletrônicos em constante atividade e*

reverberação” (2009). O interesse aqui é a re-contextualização do termo para um presente inevitavelmente configurado por programações e relações eletrônicas e digitais. Em introdução ao termo que une esses dois campos de estudos, a noção oriental e o estudo psicológico, escreve: “*As nossas mais recentes tecnologias convidam o Oriente e o Ocidente a se conhecerem de uma forma totalmente nova: todos se relacionarão em níveis diferentes numa espécie de ma eletrônico.*” (2009, p. 184).

Quais seriam, no entanto, essas características do *ma* que poderíamos reconhecer ou promover nas redes que nos cercam? De Kerckhove nos sugere interessante pista de um aspecto particular dessa noção, a partir do sentimento de uma necessidade crescente de recuperarmos essências que nos trouxeram ao mundo contemporâneo.

“Quando se pode fazer tudo e mais alguma coisa, o passo seguinte deve ser descobrir quem realmente somos e o que realmente queremos. [...] Talvez tenhamos de substituir em breve a mitologia do progresso pelo progresso por um regresso às idades douradas das culturas mundiais” (*Ibid*, p. 185)

Pediria portanto, este momento, por um novo tempo e uma nova forma de se relacionar com as estruturas que nos cercam?

2.4 Desacelerações

“(…)e é por desaceleração que a matéria se atualiza, como também o pensamento científico, capaz de penetrá-la por proposições.” (DELEUZE e GUATTARI, p. 154)

Nos capítulos iniciais de *“A Pele da Cultura” (De Kerckhove)* a aceleração é apontada como fator alterador das estruturas conectivas de um organismo ou objeto. Já a noção de *ma* parece resgatar algo de primordial no estabelecimento dessas relações. O intervalo carrega consigo também a noção de contemplação, como nos caminhos até as casas de chá, onde a disposição das pedras que levam até a construção obrigam o visitante a alterar o ritmo de seu passo, permitindo que ele se torne consciente do espaço que ocupa e do que está a sua volta. Seria então o *ma* uma alternativa desaceleradora e reestabelecadora de conexões?

Tomando como exemplo o fazer que é delineado por esta pesquisa, sugerimos analisar o desenvolvimento de uma coleção comercial convencional. Em um ano, um estilista de marcas de médio porte desenha cerca de 2000 modelos, para uma aprovação de perto de 1200 referências. Primavera-Verão, Festas de Fim de Ano, Alto-Verão, Outono-Inverno, Resort são algumas das coleções apresentadas anualmente nos calendários, feiras e semanas de moda. A produção criativa e industrial de indumentária sofreu acelerações intensas em busca de ampliação de produção, vendas e, conseqüentemente lucros. Nessa corrida pelo lucro extremo, a indústria perde mais que seu reflexo nas vitrines. Lars Svendsen também aponta esta aceleração da moda no tempo e no espaço, encurtando a experiência, que automaticamente produz também uma mudança nos tempos da moda (2006, p. 30). Ela, no entanto, pouco se difere dos caminhos que também outras indústrias e áreas do fazer tomaram a partir dos anos 80. O mundo que habitamos hoje reflete quase que essencialmente uma aceleração do tempo, reflexo direto de uma cultura ocidental permeada por consumo, velocidade, avanços e lucros nunca suficientes ou saciáveis. A busca por um *‘boost’* constante dos organismos que habitamos e do futuro traduz uma atitude empresarial que

parece estar se superpondo à naturais, deixando de lado ações que nos tornam verdadeiramente humanos.

Toda a velocidade associada, na produção contemporânea e em especial na última década, parece nos estar direcionando cada vez mais para um campo estritamente comercial, em todas as esferas. Bernard Stiegler, filósofo francês, nos aponta esse caminho ao capitalismo que permeia todos os meios e processos como uma forma de *'eliminar consistências'*, de forma que a essência das coisas, sem próprio tempo e sua *'consistência'* pode ser perdida:

O capitalismo cultural é, então, aquilo que tende a eliminar a consistência, a incalculabilidade, a não imanência na imanência mesma, e que constitui seu motivo, isto é, sua dinâmica, sua processualidade e sua temporalidade, sua abertura e o que Deleuze chama de plano de consistência". (STIEGLER, 2007, p. 22)

O capitalismo cultural, portanto, tornaria sua produção mais calculada, mais minuciosamente planejada e especificada para uma função determinada (e exclusiva) e, quase inevitavelmente, para um lucro maior. O que a noção de *ma* oferece de interessante para o ocidente é exatamente um rever desse passo com que vivenciamos o mundo, no qual a contemplação²¹ perde espaço para uma cultura da velocidade e da superficialidade e aproxima as experiências de um formato acelerado onde abundância ganha mais peso que intensidade ou qualidade. Os teóricos Derrick de Kerckhove e Paula Sibilia parecem compartilhar reflexões sobre a possibilidade de uma aceleração agir como desatadora de laços essenciais nas relações e fazeres contemporâneos. Sobre uma *'maquinaria'* – uma estrutura de engrenagens em representação às relações humanas – Sibilia aponta:

“Com a perturbadora aceleração de todos os processos que ocorreu ao longo do último século, as realizações humanas já

²¹ Importante apontar que a contemplação referida aqui não trata de um retorno ao modo contemplativo e de certa maneira distanciado do objeto, na fruição do mundo, que precedeu as formas participativas e de interação contemporâneas entre observador e obra. A contemplação, aqui, como resultado da desaceleração no tempo das relações, contribuiria, na verdade, para um estreitamento dos demais agentes desse sistema poético e para o adensamento de suas zonas interativas.

não são tão pobres e inócuas (...). A voracidade do industrialismo e a lógica implacável do mercado foram longe demais em seu afã de engendrar maravilhas, e é bem provável que em sua avidez tenham arrebatado alguma engrenagem dessa sublime porém frágil maquinaria.” (Sibilia, 2009)

O que é proposto aqui, com a associação do termo *ma* à produção criativa em vestimentas, é a evocação de aspectos presentes em sua origem como fatores para uma desaceleração do tempo no qual operamos, e assim, promover a possibilidade de um estado de contemplação²². De Kerckhove problematiza essa desenfreada busca pelo novo no design, que pode ser responsável por uma ruptura ou desintegração na forma e função globais de um objeto:

“Momentos de aceleração, crescimento súbito ou intensificação podem afetar uma ou todas as características de um design. Podem estilhaçar ou transformar toda a estrutura. Além de alterar o seu ritmo básico de operação, um efeito da aceleração é cortar as ligações entre as varias partes de uma organização, desmantelando-a assim no tempo e no espaço” (1997, p.105)

Dessa forma, além de material e escala, o ritmo é tomados como um dos aspectos centrais de uma estrutura, que se submete à tensões e testes de resistência ao ser utilizado. O autor exemplifica esta problematização com um exemplo; de um edifício comercial. Enquanto segue seu ritmo, moldado pela estrutura da empresa em conjunto com as propriedades do espaço, ele funciona. Se uma de suas partes tem sua velocidade de funcionamento alterada, os trabalhadores podem perder parte de sua orientação e acarretar na alteração do ritmo da estrutura como um todo. Pelos problemas elucidados pelo autor e aproximando a discussão do campo da indumentária, entendemos que esta rede complexa de interações entre indivíduos e objetos vestíveis seria interrompida, impossibilitando, logo, a manifestação ou a apreensão do *ma* bem como sua dinâmica, abertura e consistência. Ainda em De Kerckhove (*Ibid.* p. 227), apesar

²² Importante apontar que a contemplação a qual referimos não trata de um retorno ao modo contemplativo e de certa maneira distanciada da obra, na fruição da arte, que precedeu as formas participativas e de interação contemporâneas entre observador e obra. A contemplação, aqui, como resultado da desaceleração no tempo das relações, contribuiria, na verdade, para um estreitamento dos demais agentes desse sistema poético e para o adensamento de suas zonas interativas.

de em outro contexto, é proposta interessante complementação à esta problemática:

[...] o conceito japonês de *ma* tem muito a oferecer ao Japão moderno e ao mundo como um todo. *Ma* é a quintessência de um certo aspecto da civilização humana global. Ao compreender e, especialmente ao perceber o *ma*, designers e planejadores poderiam começar a recuperar as dimensões e proporções humanas agora perdidas [...]

Segundo uma perspectiva do *ma*, e compreendendo a necessidade dessas ligações, propomos que roupa e corpo sejam tomados como um conjunto contínuo em conexão com tudo que se relacionam. Algo que, a partir das relações (sejam elas táteis, estéticas ou afetivas) completa e funciona como contribuinte na formação da individuação²³ do corpo. Ou seja, da mesma forma que o corpo imprime no que veste (e no que percebe como vestido ou vestível) desejos, sentimentos e sensações, as peças têxteis seriam capazes de nutrir em seu usuário, seu meio e demais atores dessa rede complexa, *inputs* responsáveis pela construção do ser como indivíduo singular.

O homem convive (e vale ressaltar que o verbo conviver implica, acima de tudo, a vida) hoje, também, com estes seres digitais, com os quais estabelece diálogos cada vez mais íntimos. Vem sendo percebido o crescimento, em via paralela, de uma necessidade mais intensa de recuperação de uma noção clara sobre aquilo que nos faz vivos. O que leva a crer portanto, que, para além do *ma* na indumentária, para além desse espaço dinâmico que é estabelecido com as máquinas, se torna relevante a busca por um intervalo para pensar um vestir mais aproximado ao humano, em sua essência.

René Berger, em artigo presente no livro *Arte e vida no século XXI* de Diana Domingues, "*Tornar-se os Primitivos do Futuro?*" também sugere essa urgência em voltarmos para nossa essência e recuperarmos aspectos já dissolvidos no tempo, possibilitado talvez pela prática criativa;

²³ A conceituação do termo individuação aqui é apropriada das teorias de Gilbert Simondon, em "*A Gênese do Indivíduo*".

Os 'primitivos do futuro' são, pois, aqueles que, dotados dessa intuição e dos meios dos quais dispomos hoje, a desdobram, além das áreas limitada que conhecemos na história, a todo o planeta, que se tornou "Terra-Pátria" [...]. Tornar-se (os primitivos do futuro), por que nos é pedido não prolongar um estado de fato, mas construir uma nova relação com os outros e com nós mesmos, que inclui o mundo como o mundo nos inclui e para o que somente a criatividade pode nos conduzir (BERGER, in Domingues, 2003, p. 43/44)

Tanto as observações de Berger quanto de De Kerckhove apontam interessantes pontos que situam a noção de *ma* de um cenário contemporâneo, habitado por organismos tecnológicos, pela virtualidade expandida e por corpos que se unem a estas novas tecnologias amplificando seus sentidos. Apontam também uma crescente necessidade de se retornar ao que nos é essencial, a partir de uma permissão de pausa, de se compreender a velocidade de cada processo.

Poderia o pensamento do intervalo, e sua apropriação através de uma metodologia, auxiliar na promoção de processos criativos e poéticos?

3. Argumentações Sobre o Vestir

Nesta seção serão apresentadas argumentações sobre uma necessidade de se lançar em propostas baseadas em investigações poéticas, partindo de uma análise de produção no cenário criativo e acadêmico em interseções das artes visuais e do design de moda e, mais especificamente, do desenvolvimento particular da autora deste texto frente a esta configuração. Objetos vestíveis são entendidos aqui como matéria vibrante, termo sugerido por Jane Bennett. A visão da autora nos permite pensá-los como objetos com os quais podemos interagir, capazes de travar diálogos e, o que mais nos interessa aqui, alterar o nosso curso, nos atualizar por um contato contagiado por essa consciência do intervalo. Esta concepção de “matéria vibrante” será problematizada e discutida também em consideração a outras concepções, como a de “*affordance*” de James J. Gibson.

Como introdução à nossa pesquisa prática, o trabalho Continuum, desenvolvido em 2007 em parceria com a designer eslovena Maja Mehle, será apresentado e analisado. Este trabalho é percebido aqui como potencializador destas zonas intervalares e tem no diálogo sua fundamentação metodológica. A comunicação travada entre veste e usuário ressoa como composições formais e plásticas tanto no próprio objeto em uso quanto no corpo que o veste.

3.1 Vestíveis e Moda: Uma leitura analítica

“[...] e acredito que o principal estado do ma deve ser contínuo como um vazio *produtivo* como o espaço preparado e purificado para receber os deuses, *yuniwa*.”

²⁴(ISOZAKI, 2011, p. 100)

Para 162 modelos, produzidos em tiragens com variação entre 35 e 140 unidades, 2 estilistas, 15 costureiras, 5 modelistas, 1 mês de pesquisa (por materiais, formas, acabamentos, volumes, cores e aviamentos), 3 meses na produção de um mostruário de peças pilotos, 15 minutos de desfile, 5 meses de venda, seguidos por 2 meses de liquidação, a fim de reduzir ao máximo os estoques da estação, correspondendo a quase 50% de toda a produção²⁵. Com períodos de sobreposições de etapas, o ciclo se repete ininterruptamente.

A moda é rápida, para o semiótico francês Roland Barthes ao reconhecer a criação do design de obsolescência (ainda que não nestes termos) via instituição de *durações* específicas para estações, tendências e coleções e diferenciação clara entre *moda* (tendência) e *Moda* (estilo). Ela também é rápida para estilistas que, a fim de alcançar metas de vendas estabelecidas pelas empresas, são obrigados a criar coleções de primavera, verão, resort, alto verão, outono, inverno, e ainda compartimentam cada estação em 3 ou 4 meses. Para o consumidor, que encontra a impossibilidade de acompanhar e adquirir peças a cada novo lançamento, de ampliar seus armários a cada seis, quatro, três meses. E para as fábricas de tecido, continuamente pressionadas por novidades que devem ser apresentadas com mais de 1 ano de antecedência dos lançamentos nas lojas. A moda é rápida, rápida o suficiente para não conseguir processar um termo em língua estrangeira e traduzi-lo para a língua local e, na urgência da incorporação, transforma, por exemplo, *peep-toes*²⁶ em *peep-tools*. Pensar o

²⁴ Tradução nossa. No original: “[...] and I believe that the ultimate state of ma must be continuous with a productive emptiness like the place prepared and purified to receive the gods, *yuniwa*.”

²⁵ Uma coleção é considerada um *sucesso* por análises de marketing e vendas quando as vendas a preço cheio ultrapassam 60% do total da produção.

²⁶ Sapato ou sandália com pequena abertura na frente, que deixa visível (*‘peep’* do inglês, pode ser traduzido como ‘vista parcial’) apenas parte dos dedos do pé.

termo *intervalo* neste cenário parece difícil, com um número infindável de objetos entrando em cadeias de produção e inseridos em lojas a cada 3 meses, ou a cada 30 dias.

Desde suas origens, nas *maisons* dos primeiros criadores na França, a moda depende de uma sazonalidade com extensão não muito prolongada de validade de tempo para sobreviver como indústria e estabelecimento comercial. No século XVI esta duração chegava a alcançar décadas. Com o aumento da disponibilidade de materiais pós industrialização, o crescimento da mão-de-obra qualificada disponível, e mais tarde, a diminuição da quantidade de tecido utilizada na confecção de uma peça (mudança natural decorrente das guerras), esta vida útil vai sofrendo diminuições. No momento em que nos encontrarmos hoje, uma 'tendência' pode durar menos que uma estação. De alguma forma, portanto, a atual curtíssima duração entre tendências, dificulta que a moda se permita desenvolvimentos maiores e mais consistentes.

Por sorte, preocupação ambiental, falta de espaço ou por simples ausência de fundos disponíveis, muitas iniciativas interessantes concorrem com o comércio tradicional de peças de roupa. Olhares variados sobre a moda e a roupa encontram nestas formas de transferência possibilidades de diálogo. Para muitos o uso da roupa ainda estabelece uma relação de mera necessidade básica com o usuário. Para outros, se expande para espaços de expressão, afirmação, diálogo e pesquisa.

O *fast-fashion* (e ainda tantos outros caminhos na moda, visando lucro máximo acima de qualquer outro valor) elimina parte do trabalho na construção e/ou diálogo entre a peça que veste e o consumidor. Estabelecendo limites de custo para tecidos, aviamentos e mão de obra a serem utilizados em uma peça, com estratos bem definidos dentro de cada linha, a moda que mais cresce no mundo neste momento poupa seus consumidores da seleção para destruição e descarte. O que o *fast-fashion* busca é a garantia de que a durabilidade de seus produtos não ultrapassará muito mais que os 6 meses de uma estação. Além da planejada obsolescência nas funções, a obsolescência de estilo parece ter se tornado peça central no desenvolvimento de um produto de moda. O filósofo norueguês Lars

Svendsen problematiza esta velocidade em “Fashion: A Philosophy” sugerindo uma ‘irracionalidade’ na moda devido a esta urgência máxima do novo.

Um objeto de moda não necessita, em princípio, de qualquer qualidade específica além de ser nova. O princípio da moda é de criar uma sempre-crescente velocidade, para produzir um objeto supérfluo o mais rápido possível, para que um novo tenha sua chance. [...] A moda é irracional no sentido de que ela busca por mudanças apenas pela mudança, não no intuito de ‘melhorar’ o objeto, por exemplo, tornando-o mais funcional.” (SVENDSEN, 2006, p. 28)

O que a moda parece nos entregar hoje é uma coleta de objetos que participam de um movimento de tendências de uma estação. Os critérios seletivos e os métodos utilizados para precificação priorizam quantidade sobre qualidade, maior lucro, menor durabilidade. Em alta velocidade, a moda parece ter perdido essa essência que De Kerckhove cita em “A pele da cultura”, parece ter rompido seus laços estruturais em prol de uma aceleração cada vez maior. Estaria toda essa aceleração, por sua vez também, diretamente associada a uma a um cenário capitalista onde a angústia provoca incessante desejo de preencher vazios com aquisições materiais? Ou que, ainda, a economia contemporânea tenha alcançado noções extra-materiais de consumo e esse laços se rompam em esferas mais profundas e essenciais para nossa subjetivação?

Em disciplina ofertada pela ECO-UFRJ, Ieda Tucherman sugere que a aceleração que vivenciamos hoje pode ser responsável por uma forma de angústia, que produz inesgotáveis necessidades materiais e psíquicas, e, ainda, relações de afeto menos sensíveis. Peter Pál Pelbart sugere também que a atual ordem econômica e política pode auxiliar na perda dessas proporções humanas que De Kerckhove cita; *“O novo capitalismo em rede (...) produz novas formas de exploração e de exclusão, novas elites e novas misérias, e sobretudo uma nova angústia - a do desligamento.”* (2002, p. 2)

Talvez a promoção do afeto através de uma desaceleração da produção e das experiências seja capaz de promover uma amplificação dos sentidos, tornando-nos mais conectados com o que nos cerca. A sugestão de Arata Isozaki traz aqui importante aspecto da noção do intervalo, pensá-lo como um *vazio produtivo*

pode ser tomado como possível resposta para as inquietações contemporâneas em torno da produtividade. Neste sentido, nos interessamos pela definição de moda (*fashion*) do arquiteto Adolf Loos que aponta que apenas aqueles objetos que possuem duração, no sentido de serem capazes de atravessar um período de tempo superior a uma estação, podem ser considerados moda (1983, p. 53). Portanto, compreender os momentos de pausa também como momentos de produção não apenas os aproxima de um pensar contemporâneo como também de uma aparente necessidade de se lançar em uma busca por essas zonas íntimas entre nós e tudo que nos cerca, uma busca por nosso próprio *ma*.

3.2 Uma Moda Intervalar

Esta seção tem como intenção apresentar alguns trabalhos que expressam de alguma forma a noção do intervalo, seja em seu processo criativo e execução, em sua conceituação ou nas formas com que são experienciados. Estes projetos são vistos como questionadores de uma moda dominada por gigantes empresas produtoras de uma moda rápida cuja intenção primeira é a comerciabilidade e o lucro. Os criadores apresentados aqui são tomados como contribuintes para um fazer criativo na Moda que compreendem seu papel social e político como estilistas e cujas produções são vistas como possibilidades de uma inserção da noção de *ma* no processo criativo. A partir desta análise levantamos a questão; Como suas produções alterariam a forma que nos relacionamos com o que vestimos?

Em um primeiro momento, analisaremos trabalho de Issey Miyake, estilista japonês, cuja relação com este tempo-espaco contínuo é parte de seu fazer criativo, para depois detectarmos possibilidades e relações com o intervalo em produções ocidentais. Bonnie English aponta que, para o pesquisador de cultura oriental Mitsukuni Yoshida, simetria, equilíbrio, perspectiva e afinidade com a natureza são as características chave da arte japonesa e refletem diretamente a noção do intervalo:

Yoshida destaca quatro características que marcaram a diferença cultural entre a arte no Oriente e Ocidente: simetria, equilíbrio, perspectiva e afinidade com a natureza. Ele aponta que os japoneses desenvolveram sua própria forma de simetria, ao usar uma diagonal no lugar de uma linha vertical ou horizontal localizada no centro de um retângulo. Em segundo lugar, eles tentaram encontrar equilíbrio baseado no significado interior mais que em suas formas ou proporções. Em terceiro lugar, colocaram grande ênfase no espaço negativo em suas composições, uma técnica adotada dos chineses no século XVI para criar uma sensação de profundidade. E por último, a arte japonesa reflete uma intensa simpatia com a natureza, evocando uma resposta emocional inerente à beleza do mundo natural. ²⁷ (ENGLISH, p. 18)

Alguns interessantes aspectos citados por ele podem ser percebidos no trabalho de Issey Miyake com frequência;

- composições simétricas²⁸ baseadas em divisões diagonais, diferente das horizontais e verticais praticadas pelos ocidentais
- compreender algo como em equilíbrio deve levar em consideração significados mais que formas ou proporções
- frequência de composições que enfatizam o espaço negativo (para promover noção de profundidade)
- proximidade à natureza

Issey Miyake é possivelmente o primeiro nome que venha a mente, entre os criadores de moda, cujo trabalho ressoa diretamente à noção do intervalo. O

²⁷ Tradução nossa, no original: *“Yoshida outlined four characteristics that epitomized the cultural differences between Eastern and Western art: symmetry, balance, perspective and affinity with nature. He points out that Japanese developed their own particular form of symmetry, as they used a diagonal rather than a centrally placed horizontal or vertical line when dividing a rectangle. Secondly, they attempted to achieve a balance based on an inner meaning rather than shape or proportion. Thirdly, they place a greater emphasis on negative space in their compositions, a technique adopted from the Chinese in the sixteenth century to create a sense of depth. Finally, Japanese art reflects an intense sympathy with nature evoking an emotional response inherent in the beauty of the natural world.”*

²⁸ É importante apontar aqui que a simetria para a cultura Japonesa em muito se difere de sua noção ocidental. Enquanto o ocidente toma uma composição simétrica como aquela que, ao ser dividida por uma linha central vertical ou horizontal, possui pesos formais similares, o Japão percebe o equilíbrio especialmente em composições onde os lados possuem pesos formais diferentes, mas criam uma dinâmica desejável para que a composição se torne equilibrada. A possibilidade de se relevar não a forma visual, mas o conteúdo conceitual ou sensorial dos elementos também ocorre na organização de uma composição equilibrada.

criador cita sua relação com o espaço na metodologia de seu trabalho: *“Aprendi sobre o espaço entre o corpo e o tecido com o kimono tradicional [...] não o estilo, mas o **espaço**”*²⁹ (Issey Miyake, *apud* ENGLISH, 2010, p.) Um dos mais relevantes criadores em moda do Japão, pesquisa, desde os anos 70, possibilidades de unificar moda e tecnologia a partir de manipulações em tecido. Foi também precursor de uma ‘exportação’ da moda japonesa para o ocidente. Curiosamente, foi logo após a exposição *‘MA: Espace-Temps du Japon’* (1978) de Arata Isozaki em Paris, que a semana de moda da capital francesa viu o reconhecimento e crescimento da moda nipônica e a tomou, a partir de 1981, como *“uma nova e particular expressão de criatividade, que questiona as noções já estabelecidas de status, apresentação e sexualidade na moda contemporânea”* (ENGLISH, 2010, p.1). Bonnie English o descreve como um criador múltiplo;

Por mais de quarenta anos, Miyake tem reinventado a forma, redefinido os limites das roupas em contextos funcionais e estéticos e rejuvenescido os métodos de produção em vestuário. [...] Sem dúvidas, é considerado uma das maiores forças criativas no mundo hoje. (Ibid. , p.10) [tradução nossa]

A valorização dos intervalos e a capacidade de perceber além das formas são marcas sempre presentes em seu trabalho. Miyake sugere que as roupas não devem ser apenas vistas pelo exterior, mas também sentidas em seu interior e nos leva a questão: a consciência do corpo poderia vir da experiência de habitar uma veste?

Em muitos de seus trabalhos a forma da peça é revelada ao ser ocupada/habitada pela ação do vestir e pelo movimento do usuário que aviva os objetos que cria. Dessa forma, sua produção pode ser pensada com algo entre a escultura e a roupa, entre objetos inanimados ou seres que ganham vida quando vestidos.

132.5 (2010) é um projeto capaz de propiciar tudo que o criador defende; é quase mágico perceber a transformação dos objetos planos em interessantes volumes tridimensionais ocupados pelos corpos. A partir de técnicas de origami

²⁹ Grifo nosso

associadas a modelagem digital, tecidos são dobrados e depois ‘achatados’ a partir de prensa a calor. Quando vestidos, as formas ‘achatadas’ ganham tridimensionalidade e vida, como se o contato entre o corpo que veste e o corpo vestido transmitisse vivacidade para o tecido antes estabilizado no plano.

No que tange a noção de *ma*, 132.5 parece fornecer muito; fibras sustentáveis estreitam a relação entre homem/indústria e natureza, a ambiguidade das peças como objetos planos x tridimensionais e estáveis x dinâmicos traduz um existir no intervalo, entre-estados, entre-formas e suscita um desejo de comunicação e aproximação de relação no ato de vestir; para experiênciá-las é necessário contemplar e interagir, respeitar e coexistir.



Figura 2 . Blusa 132.5, de Issey Miyake em dois estágios. Crédito: Issey Miyake



Figura 3 . Bolsa de 132.5, de Issey Miyake. Crédito: Issey Miyake

As figuras acima mostram duas peças do projeto em uso; blusa e bolsa. Além da forma, cores e função também são alteradas com a manipulação e se revelam verdadeiros organismos do intervalo. Além de transitarem entre estados, têm a capacidade de se motivarem sua manipulação por um desejo de desvendar ou compreensão.

O trabalho *Traces* de Matilde Botfeldt, para seu mestrado na Designskolen Kolding (Kolding, Dinamarca) traz algo que nos remete a esta zona comunicacional que buscamos com a inserção da noção de *ma* no processo criativo em Moda. Alguns trabalhos foram desenvolvidos em torno da temática 'traços' e tratam das impressões que deixamos sobre os corpos (seres e objetos) com os quais interagimos ao longo de nossas vidas. Selecionamos aqui o projeto *Drawing Your Day* (Desenhando o Seu Dia) que consiste em um casaco aberto em sarja bege, acompanhado de vestido básico no mesmo tom, que recebe aplicações de fragmentos de lápis de cera perfurados como botões (apresentado na imagem seguinte).



Figura 4 . Detalhe de Traces - Drawing your Day. Foto: Mathilde Botfeldt

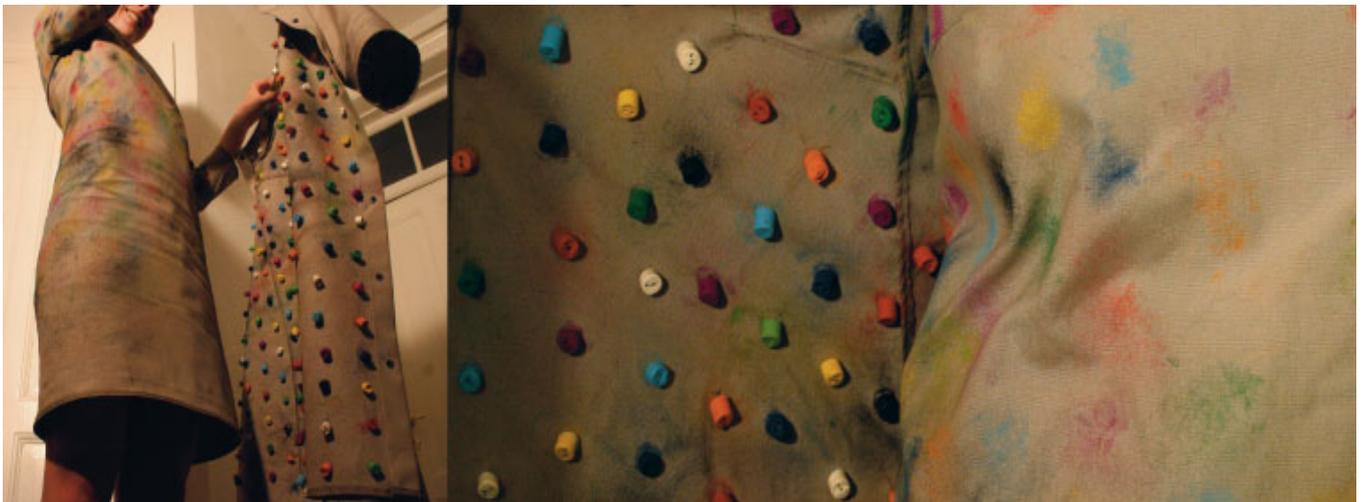


Figura 5 . Traces: Casaco e vestido após dia de uso. Foto: Mathilde Botfeldt

Ao longo do dia, o contato entre o casaco e o vestido, resultado direto dos deslocamentos e ações executadas por quem veste o conjunto, gera desenhos na superfície do vestido. Cada uso, então, teria como resultado uma "estampa" diferente, um reflexo correspondente a cada sequência de ações tomadas e de espaços com os quais o usuário interage.

Em seu website, Mathilde descreve brevemente o projeto; *"Desenhando o seu dia: Visualizar os movimentos que fazemos durante um dia a partir da anexação de*

numerosas peças de crayon na parte interior de um casaco, usando um vestido sobre ele como tela. Diferentes ações, diferentes desenhos?"³⁰ (BOTFELDT, 2006).

Os trabalhos apresentados aqui refletem diretamente uma individuação do ser através dos objetos vestíveis. Além de tornar visível sua ação sobre o que veste, eles também ampliam uma consciência do ser (a partir de um tornar-se consciente de que altera o que veste) e dos diálogos com os vestíveis (por reconhecer como uma 'relação' a comunicação entre os dois corpos).

A pergunta que surge aqui a partir da leitura destas experiências é; se temos a capacidade de alterar o que vestimos por nossas ações, poderiam nossas vestes nos alterar também?

3.3 Vestíveis Vibrantes

"[...] o poder das coisas; a curiosa habilidade de coisas inanimadas de agir, produzir efeitos dramáticos e sutis."³¹(BENNETT, 2010, p. 6) (tradução nossa)

Aqui trataremos do vestir como uma ação que trava diálogos entre quem veste e aquilo que é vestido. Partiremos do princípio de que objetos também são capazes de nos atualizar³² e provocar ressonâncias em nós como indivíduos através desta zona comunicacional.

Jane Bennett, teórica política inglesa, pesquisa essa vibração atualizante presente nos objetos e os denomina "matéria vibrante". Seu livro "*Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*" (2010) nos introduz ao conceito, discutindo também

³⁰ Tradução do inglês pela autora deste texto. No original: "*Visualizing the movements we make during a day by attaching numerous pieces of crayons to the inside of a coat, using the dress underneath as a canvas. Different actions, different drawings?*"

³¹ Tradução do inglês pela presente autora. No original: "[...] thing-power: the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle."

³² Entendemos aqui por atualização o conceito de Gilbert Simondon, ver nota de rodapé n. 6

a matéria como 'atuante'³³ e apontando a responsabilidade que recebemos ao tratar coisas como meros objetos 'sem vida'. “Como, por exemplo, padrões de consumo poderiam ser alterados se encarássemos não lixo, dejetos, ou ‘o reciclável’ mas uma pilha crescente de matéria potencialmente perigosa?” (BENNETT, 2010, p. viii)

A vibrância dos objetos estaria em sua capacidade de nos fazer vibrar, ou de nos alterar. Em seu prefácio, a autora exemplifica esta capacidade sugerindo que o ácido graxo Ômega 3 presente nos peixes é capaz de alterar nosso humor e que o lixo que jogamos em aterros sanitários libera correntes líquidas vivas de químicos e aéreas de metano. Pensá-los como inatuantes em nosso sistema, portanto, parece pedir por uma revisão do conceito de ‘objeto’.

Perceber as coisas como possíveis produtores de inputs nas formas vivas com as quais convivem nos é interessante por tratar de algo que tomamos como primordial nesta apropriação da noção de *ma*. Estabelecemos laços, em diversos níveis, como tudo que nos cerca. Tomá-los como vibrantes auxilia também a compreensão dos espaços como vazios repletos de fluxos informativos e energéticos. Tudo que tem massa é relevante na conformação daquele espaço como tal (e aqui entendemos o espaço como nos sugere Heidegger em sua concepção de espaço como produção dos movimentos dos corpos) por auxiliar na sua configuração dinâmica e latente.

O teórico James J. Gibson traz similar pensamento a partir do termo “*affordance*”, que poderia ser traduzido como “acessibilidade”. Para ele, a percepção visual do ambiente leva inevitavelmente a alguma ação. Como exemplo, a “*affordance*” de uma porta te convida a adentrá-la, no caso de uma cadeira, um convite a se sentar, como se os objetos sugerissem possibilidades de ações. O que seria, então, as possíveis vibrações ou *affordances* do vazio? Que convite este intervalo nos faria?

³³ Jane Bennett usa o termo de Bruno Latour atuante (actant), e explica; "um atuante é uma fonte de ação que pode ser tanto humana quanto não humana: é uma que tem eficácia, que pode fazer coisas, possui coerência suficiente para fazer uma diferença, produzir efeitos, alterar o curso de eventos."(BENNETT, viii)

3.4 Corpo-Veste: Quantum-Continuum

Da mesma forma que tempo e espaço não se separam na conceituação do *ma*, sugerimos aqui que corpo e veste também podem ser tomados como um quantum único em constante atualização. O que vestimos nos altera ao mesmo tempo que constantemente alteramos aquilo que vestimos. Uma relação de trocas constantes seria, portanto, estabelecida entre copo-vestimenta, tornando este conjunto de corpos em um único organismo. O projeto Continuum, apresentado a seguir, trata deste aspecto da relação que estabelecemos com o que vestimos e foi desenvolvido junto à criadora eslovena Maja Mehle³⁴ no intuito de dar início a um trabalho colaborativo constante.

Partindo de um vestido básico, a peça para *Continuum* foi feita com decote quadrado nas costas, de proporções exageradas (um tamanho extra-extra-grande), confeccionado em tecido de algodão encerado – cujo caimento e som remetem à papel. Os acabamentos, apesar de arrematados com viés no mesmo tecido, foram deixados a fio. Assim, conseguimos uma aparência de algo que, apesar de ter recebido cuidado, não se encontra totalmente finalizado. Nele, um jogo de ‘conectar os pontos’ foi impresso através de serigrafia. No lugar de números (que limitam o jogo à uma única forma final e determinam a ordem que os pontos deverão ser conectados) foram colocadas palavras.

O conteúdo textual do vestido trata do universo das criadoras: as descobertas de palavras de uma língua antes desconhecida, os desejos, impressões sobre uma outra cultura, o cotidiano do período em que foi desenvolvido o trabalho. Conectadas, elas poderiam formar frases, desenhos ou desenhos com frases, e suas combinações gerariam um número de possibilidades que tenderiam ao infinito. Assim, o vestido se torna expressão plástica da interação ou diálogo estabelecido entre ele e seu usuário ou interator. No catálogo de divulgação da

³⁴ Maja Mehle é estilista nascida em Ljubljana, mestre em Moda Feminina pelo Royal College of Art (Londres), foi estudante visitante na Designskolen Kolding e hoje desenvolve seu trabalho autoral em Londres, sob o nome de *mêhlê*

exposição na galeria SQUAT em Ljubljana, que ocorreu em junho e julho de 2007, o trabalho é apresentado:

Uma peça pronta mas não finalizada, sem dúvida, infinita. O vestido Continuum foi criado para ser finalizado, alterado, jogado, interagido pela pessoa que o veste. Ele pode se comportar de formas diferentes em decorrência do humor da pessoa, do ambiente em que se encontra. Pode ser um vestido longo de festa, um micro (vestido) para uso diário. A partir da conexão das palavras, formando afirmações, o usuário receberá reações diversas da peça. Ao conectar “eu-te-amo” certamente receberá uma forma bem diferente de “o-mundo-é-feio”. (NORONHA, 2007, p. 5)

Assim, a expressão de nosso humor e como o mundo em torno nos altera será impresso na vestimenta alterando sua forma, literalmente escrevemos sobre o tecido o que sentimos ou pensamos. A tensão com que conectamos os pontos com linha também alterará a forma, poderá trazer o tecido mais próximo ao corpo ou deixá-lo mais confortável.

Em sua primeira exibição, na Eslovênia, o vestido foi apresentado pendendo do teto em um cabide para que os visitantes se sentissem livres para experimentá-lo. A exposição trazia também a série de fotografias de Aljoša Rebolj, vídeo de Amir Admoni além de intervenções em peças por Ricardo Portilho, Karl Grandin, Zoran Garevski e Henrik Vibskov. Já sua segunda apresentação, na galeria Rhys Mendes em Belo Horizonte, uma performance apresentou a peça, que seguiu exposta também em cabide pendendo do teto. A sequência de imagens³⁵ a seguir, apresenta a peça ainda sem intervenção e, em seguida, algumas variações de ‘diálogos’ travados.

³⁵ Todas as imagens foram produzidas pelo fotógrafo esloveno Aljoša Rebolj. Ele colaborou com o projeto *Continuum* produzindo as imagens que acompanhavam a exposição, que foram também expostas na galeria SQUAT em junho e julho de 2007.



Figura 6 . Vestido Continuum em estágio inicial, sem palavras conectadas. Foto: Aljoša Rebolj



Figura 7 . Imagens ilustram variações da peça por pontos conectados. Foto: Aljoša Rebolj

Apesar de seus processos de criação e execução não terem se baseado nas noções de intervalo, o projeto traz reflexões interessantes em consonância com as propostas expostas aqui. Acreditamos que, ao estabelecer um diálogo com a peça e perceber sensorialmente, através do tato e visão, como ela responde aos nossos *inputs* estaríamos promovendo uma manifestação de ‘*ma*’ no vestir. Um tomar a noção do intervalo para o desenvolver das potências promovidas por essa comunicação entre corpo e veste. Entendemos *Continuum* como um exercício de relevância na produção autoral particular por iniciar a discussão em torno do problematização do vestir contemporâneo e auxiliar no encaminhamento da produção criativa nesta direção. Criaria o vestido *Continuum* uma ‘zona comunicacional’, uma possível manifestação do *ma*?

4. Investigação Poética: Como Vestir o Intervalo

Ma é uma unidade de composição do espaço habitável (espaço-tempo) e intervalo vazio, porém dinâmico, entre duas estruturas. E se de alguma ou muitas formas habitamos o que vestimos, é inevitável relevar este espaço íntimo e particular de trocas incessantes como manifestação de um *ma* capaz de nos preencher, por proximidade, afinidades, sutilezas e contemplação. Vejo o *ma* nas artes visuais como um entre-espaço latente e dinâmico, onde diversos níveis de comunicação e interação entre interator e objeto podem ser estabelecidos.

A sugestão de Nóbrega para a produção poética em sua tese de doutoramento é consonante com o que este trabalho pretende apresentar;

A poética, como compreendida por esta pesquisa, envolve a consciência de conexões sutis e não materiais entre observador e trabalho de arte. Estas conexões [...] são legíveis no espaço intersticial entre o tema estrutural do trabalho de arte e campo perceptivo do observador (NOBREGA, 2009, p. 117) [tradução nossa]

Movida pelo desejo de compreender e poder perceber estas conexões, uma série de exercícios foi desenvolvida. O projeto transpõe a conceituação deste 'intervalo' para a contemporaneidade e o associa à práticas poéticas possibilitando novas interfaces e *zonas comunicacionais*. Os exercícios desenvolvidos não se limitam a peças de vestuário, apesar de terem o material têxtil como principal suporte criativo. A série de projetos aqui apresentados é composta de instalações (Jardim e For What is Worth II) e Video (ceu) e usam como suporte o tecido. Outros trabalhos desenvolvidos sobre o tema ao longo do período mestrado ("mina" (2013), joalheria e "Entre-Espaço" (2013), instalação) podem ser vistos no endereço virtual www.juliavalle.com.

Em culturas orientais que carregam em sua genética esta compreensão ou em culturas ocidentais que toma o espaço vazio como algo tão distante, hoje, seria este um outro *ma*?

4.2 Jardim

instalação | malha de algodão termossensível, arduino, cabos 2,5mm, caixas em madeira, galho, pedras, fio metálico | 2013 | Brasil

b r e a t h e
swallow this garden
let it swallow you
become one with it³⁶
(IIMURA, 1989)

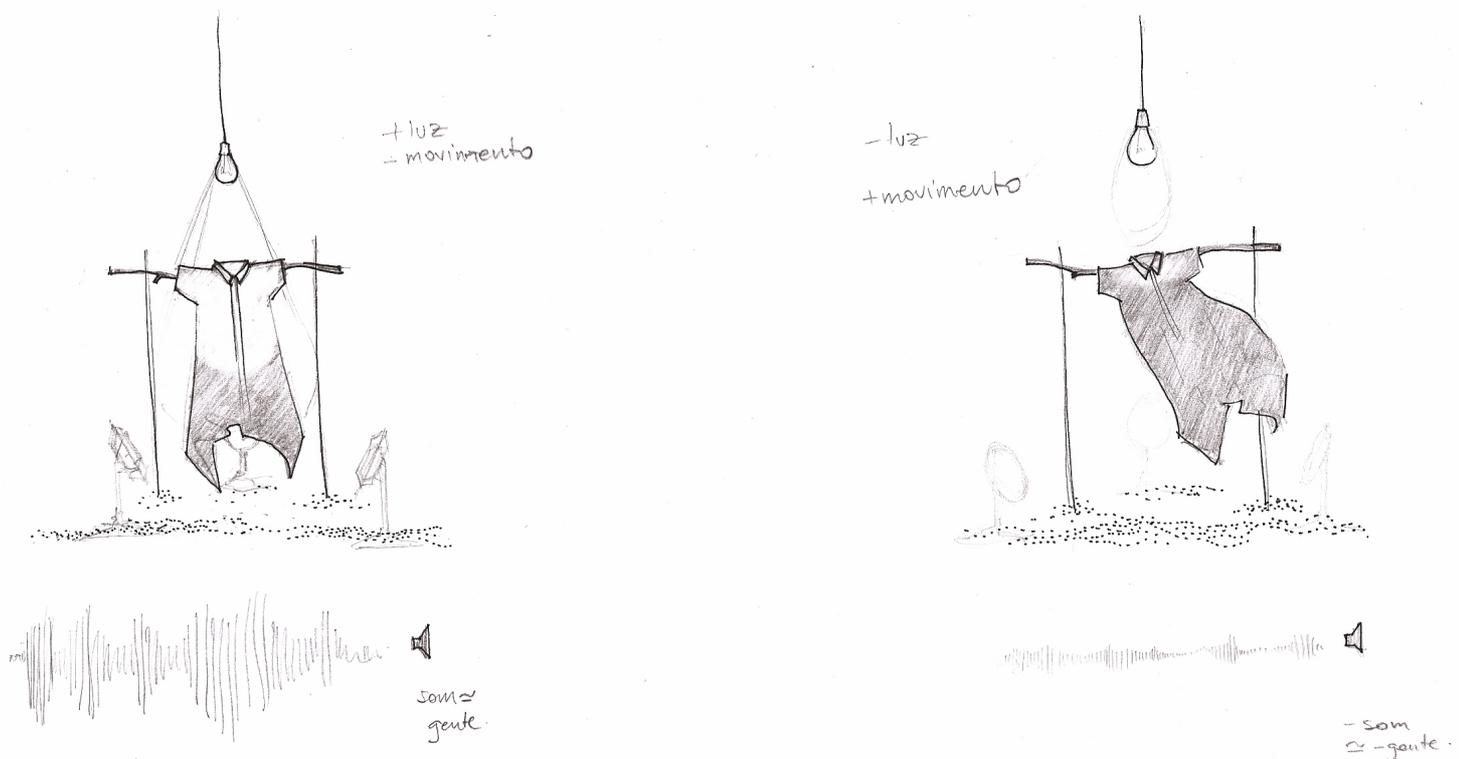


Figura 8 . Instalação Jardim . Primeiros croquis . Credito: Julia Valle

A sugestão de Iimura em seu vídeo sobre a noção de tempo e espaço no jardim do templo xintoísta de Ryoan-Ji serve também a “Jardim”; promover a integração

³⁶ Texto de Arata Isozaki presente no vídeo de Iimura, original mantido para preservação de sentido. Tradução para o português (pela presente autora): r e s p i r e | engula este jardim | deixe ele te engolir | se torne um com ele.

plena entre interator/usuário e objeto central desta instalação. Se tornar um com aquilo que observa.

Segundo exercício produzido como reflexão-prática sobre a pesquisa em torno do termo *ma*, “Jardim” propõe construir com o usuário uma espacialidade comunicativa (uma “zona de intervalo”(Domingues, 2002)) a partir de interação e foi apresentado na exposição “Espectros Contemporâneos” sob a curadoria de Guto Nóbrega e Malu Fragoso, no SESC Nova Friburgo.

Neste projeto, processos que envolvem eletrônica e tecnologia são aplicados à indumentária. Consiste em uma peça central (vestido) confeccionado em algodão termosensível³⁷, circuito acionado via programação em arduino, ventiladores, bordado em metal e algodão, cabos diversos para transmissão de energia, galho e pedras.

A visualidade do trabalho (o galho, o algodão, as pedras) é responsável por sua nomeação, e contribui na construção da imagem do objeto como em condições de comunicar com o interator, como algo vivo. Essa vivacidade é acionada, a nosso ver, especialmente pela presença de elementos ‘naturais’ no trabalho (galho e pedras) e pela peça de roupa, que estabelece uma conexão direta com a forma humana. Sobre as pedras, em tonalidade cinza, flutua uma peça em algodão em cor similar. A forma rígida mineral funciona quase como um espelho planificado (ou repousado) do volume fluido da peça em algodão. Teriam as pedras gerado uma forma mais flexível para se manifestar?

A intenção inicial (conforme Figura 8) era de que a peça ganhasse movimento em ambiente de silêncio, resultado do acionamento dos 4 ventiladores da instalação, revelando-a como objeto vivo. A potência dos ventiladores, por serem acionados por uma voltagem baixa, não foi capaz de produzir vento suficiente para movimentar o tecido. Apesar de auxiliarem na ambientação da instalação, as caixas contribuíram também para uma visualidade menos orgânica. Este

³⁷ Tecido 100% algodão com pigmentação termosensível, em cor cinza. Quando em contato com superfícies aquecidas (a partir de 38°C) tem sua cor alterada para branco. Foi percebido, no entanto, que o tecido apresenta pequena resistência ao calor se comparado a demais tecidos em algodão, tornando suas fibras quebradiças e modificando a coloração quando em contato por tempo estendido a temperaturas superiores a 60°C.

problema operacional e visual, na percepção da autora, não afetou o resultado final do trabalho, no entanto, na tentativa de se obter um resultado com menor complexidade, os ventiladores foram eliminados em sua segunda montagem.



Figura 9 . Instalação Jardim . Foto: Edgard Oliva

A presença humana é percebida pela instalação a partir do som (estalar de dedos, conversas, sopros) que gera, acionando a emissão de energia para um bordado metálico construído no interior da peça. O calor produzido pela energia que atravessa o fio metálico em contato com a fibra altera sua cor de cinza para branco, revelando um espelho do bordado interno no exterior da peça e também outros bordados³⁸ na superfície do tecido, executados com linha de algodão, na mesma cor do tecido (por semelhança de cor, brilho e textura, os bordados só se tornam visíveis com a alteração da cor do tecido base).

Nessa experiência, o olhar do interator se torna poli-sensível, uma vez que a visão se constrói de sua sensibilidade somada à audição e sensações táteis provocadas pelo vento. A interação, portanto, é tomada aqui como o principal motor, o verdadeiro ativador deste espaço-intervalar do qual necessitam as interações para se revelarem (na forma de um espelho externo do bordado) no sistema do projeto.

Sobre a relação da sensação do espaço com as sombras e a presença do metal nos artefatos japoneses, o escritor e poeta japonês Junichiro Tanizaki faz interessante colocação: *“(...) trabalhos em maki-e³⁹ foram feitos para ser contemplados no escuro, e a mesma lógica está por trás do pródigo emprego de fios de ouro em tecidos antigos.”* No caso do bordado em fio metálico em “jardim”, a escuridão vai além do ambiente em torno da peça. Construído em seu interior (tendo apenas o reflexo de seu calor expresso no exterior), o bordado ganha também sombra para sua existência e expressão.

³⁸ Os bordados representam áreas geográficas de espaços entre os quais frequentemente me desloco. Executados em ponto cruz, Belo Horizonte e Rio de Janeiro, em bordado metálico visível a partir da interação, Funilândia. O pequeno arraial no interior de Minas Gerais é origem de minha família.

³⁹ maki-e se refere as pinturas em ouro, prata ou bronze utilizadas sob as lacas de objetos orientais.



Figura 10 . Detalhe Instalação Jardim . Foto: Bárbara Castro

O tecido termo-sensível é tomado aqui como possibilidade de estreitamento da relação entre usuário e objeto vestível. Se o calor do próprio corpo de quem usa (ou no caso da instalação, de quem interage) é capaz de alterar a superfície do tecido em questão, de certa forma o usuário passa a fazer parte do objeto e vice versa. Para se tornar vivo, portanto, a interação com o corpo é necessária. Diana Domingues esclarece as situações interativas em sistemas de arte e tecnologia;

[...] não é mais o objeto que centraliza sua poética, mas um campo de relação que se faz em estados de imprevisibilidades, de regenerações do que ocorre entre o corpo e as tecnologias. Ou seja, deve ser programado o que vai acontecer na “zona de intervalo” (Domingues, 1997) e que não poderia existir sem a presença e ação do corpo e das tecnologias com as quais se esta interagindo. O sistema sozinho não tem vida e precisa do corpo para provocá-lo. O corpo, por sua vez, somente experimenta respostas do ambiente se agir com o sistema” (DOMINGUES, 2002, p. 69)

Como primeiro exercício na série que acompanha esta dissertação de mestrado, 'Jardim' funcionou como desafio inicial nesta busca por uma expressão poética da noção do intervalo. Esta primeira investigação dentro do campo da tecnologia, no entanto, se mostrou potencializada especialmente pela porção analógica e natural do trabalho (pedras, galhos, tecido). Esta constatação funcionou metodologicamente, para nós, como sugestão de direção em torno de uma produção em artes visuais menos voltada para as investigações em tecnologia. Sem hesitação, os trabalhos seguintes tomam caminho analógico e estabelecem relações mais íntimas com a matéria têxtil.

O trabalho, apesar de inaugurar a pesquisa prática, é entendido como um ponto particular nesta produção por promover a criação de zonas comunicacionais através de inputs e outputs eletrônicos. Ele, no entanto, cria uma ponte com os trabalhos que seguem, sugerindo a igual relevância das participações interativas, em arte e tecnologia, e contemplativas, em trabalhos de arte analógicos.

As experimentações com tecidos termo-sensíveis e interativos, iniciados aqui com este exercício, parecem configurar amplo campo de pesquisa, que mais tarde se desdobraram em ainda outras investidas e intensificam a conceituação do termo 'interação' como algo não exclusivo às ações travadas entre seres e objetos tecnológicos.

4.3 ceu

vídeo | 1'49" | COR | 2013 | Brasil

“A primeira pergunta que acomete quem pesquisa o Ma é como lidar com algo que resiste a ser algo, existindo apenas como possibilidade. Quando o Ma finalmente ganha existência (e pode ser percebido) já passa a existir de outro modo, nunca como coisa, mas como ação. Uma ação do espaço, uma ação do tempo que provoca novas conexões sígnicas. O Ma caracteriza-se assim como uma espécie de resistência inata para ser nome e coisa, e como uma aptidão infinita para a ação.” (Cristine Greiner, in OKANO, 2012 p. 7)

O vídeo ‘ceu’ dá continuidade as pesquisas com tecidos termo-sensíveis e, com leveza, propõe a criação de céus pela artista em interação com uma tela emoldurada. Na resistência de ser, nuvens surgem e desaparecem dentro do espaço delimitado pela moldura. A tela se torna então espaço de possibilidades. Possibilidades estas que só poderão vir a se transformar em algo (imagem) pela interação de outras forças vivas em conjunto com ela.

O mesmo tecido utilizado na confecção do vestido em “jardim” é utilizado aqui como tela, fixado em uma moldura antiga em madeira pintada de branco. Ao ser assoprada por detrás, o tecido cinza se torna branco em formas que remetem à nuvens. O vídeo, com duração de 1’49”, é uma série de desenhos feitos na tela a com sopros e baforadas. Alguns segundos após o aparecimento da ‘nuvem’, o tecido retoma a temperatura ambiente e, por conseguinte, sua cor original e abre espaço para o surgimento de uma nova mancha clara.

A percepção de que as nuvens estão sendo geradas por sopros se dá pelo o áudio, que é gravado durante a execução do trabalho. A leitura do título ‘ceu’ permite duas pronúncias; ‘céu’ e ‘seu’. A intenção com essa dualidade de significados é sugerir a possibilidade de se criar um céu a partir da matéria que compõe seu corpo; o sopro que se transforma em nuvem, seu céu. Percebo este trabalho como algo que, da mesma forma que as plurais noções de um intervalo poético, do *ma*, se encontra ‘entre’ estados, entre virtual e real, entre visível e invisível.

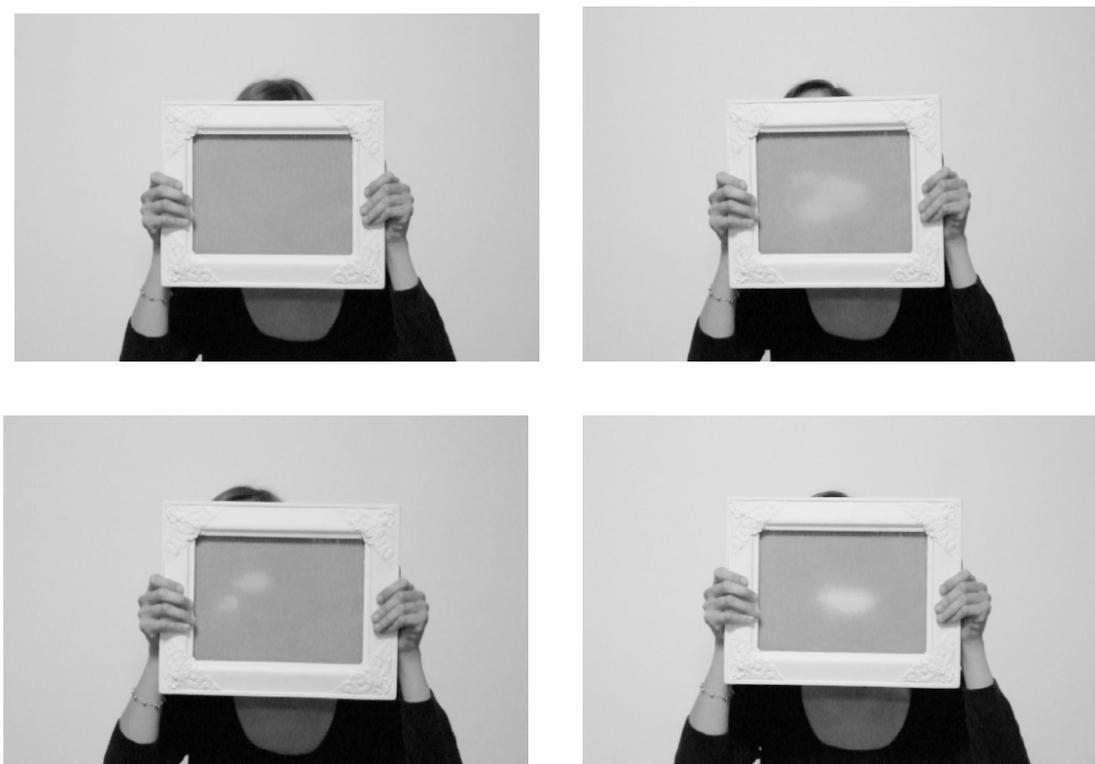


Figura 11 . Stills vídeo 'ceu' . Imagem: Julia Valle

Os stills apresentados aqui mostram momentos do vídeo. Na primeira imagem, a tela é completamente cinza, ainda sem receber interação, e nas imagens seguintes, algumas das 'paisagens' produzidas, cada uma por um sopro somado a um movimento e intensidade diferentes. Em proposta de instalação, a imagem é projetada sobre uma pedra de mármore, que auxilia na construção da imagem das nuvens mas ao mesmo tempo também promove um distanciamento de uma noção do 'real'.

4.4 For What is Worth

desenhos | 100x120cm | roupa, placas acrílico, fios de aço |
2013 | Brasil



Figura 12 . Desenho da Série 'For What is Worth' . Foto: Carlos Noronha

O mundo ocidental hoje, ocupado por marcas como H&M, Zara, Primark, GAP, C&A, dentre tantas outras, altera não somente nossa percepção de moda mas também nosso comportamento de consumo e a forma com que nos relacionamos com aquilo que vestimos. Em análise superficial, o grau de conexão entre qualquer usuário de uma peça *fast-fashion* e o profissional de costura que executou o fechamento da peça é tão estreito quanto aquele entre um usuário de peça de segunda-mão e seu antigo dono. O que este projeto intenciona é levantar esta questão, de quanto e como nos conectamos a esta cadeia produtiva, e como nos comunicamos a todos os componentes integrantes dela.

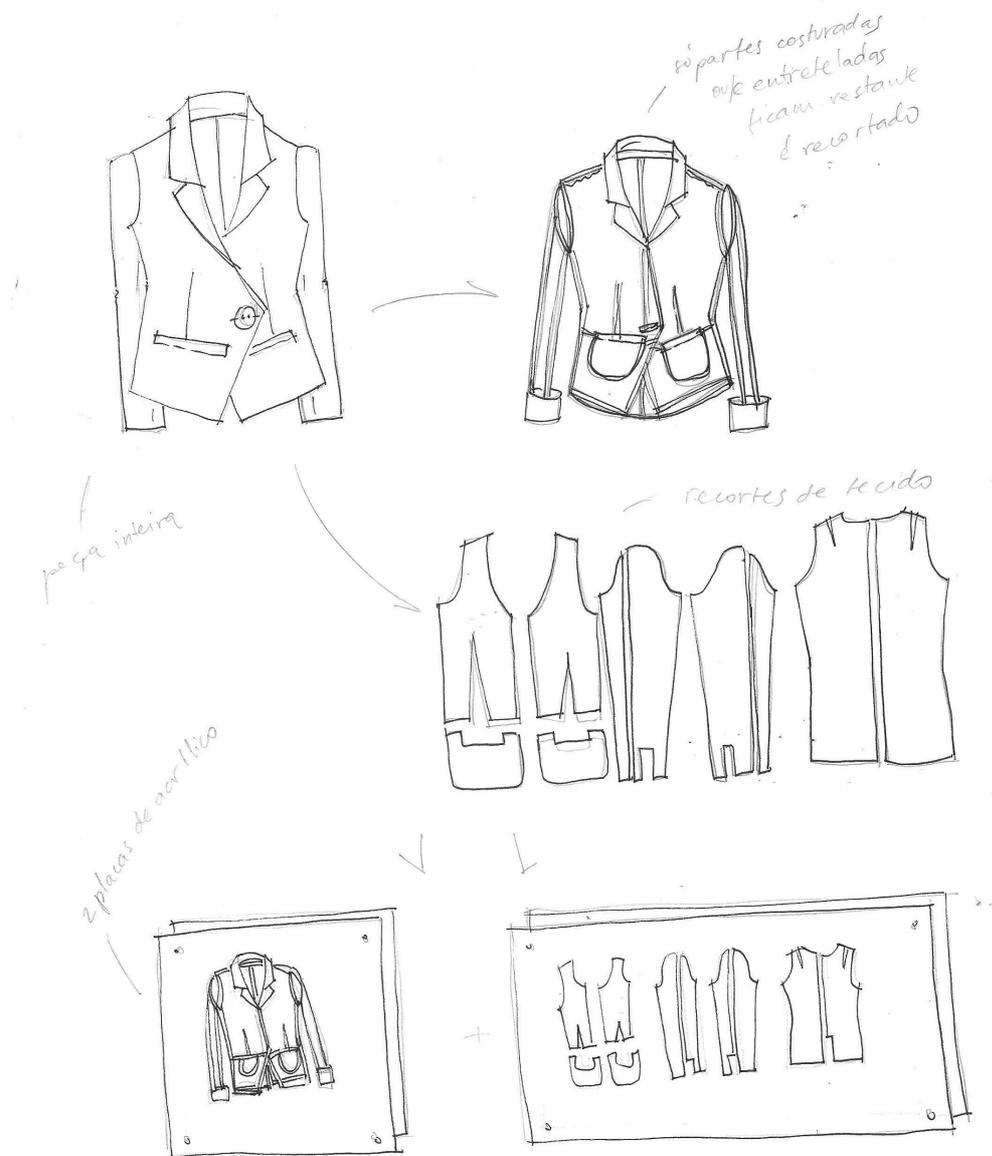


Figura 13 . Croquis para For What is Worth.

Motivada por desastres em fábricas de tecido em Bangladesh⁴⁰ durante o ano de 2013, a série “For What is Worth⁴¹” traz peças de roupa compradas em marcas *fast-fashion*⁴² recortadas prensados entre duas placas de acrílico de 100x120cm. A estrutura final é suspensa por cabos de aço fixados no teto. O projeto inicial (conforme Figura 13) não previa a possibilidade dos desenhos a partir dos vestígios das roupas, e intencionava apresentar tanto uma ‘carcaça’ das vestes quanto as porções de tecido retiradas dali. Quando recortadas as peças, as linhas naturalmente tomaram formas mais orgânicas, o que adicionou certa vivacidade para o trabalho, transformando os contornos das roupas em novos desenhos e potencializando o diálogo com o observador. Foi eliminado da apresentação também o material extraído, uma vez que a intenção principal seria permitir que os observadores pudessem, cada um, preencher com suas experiências e referências as criadas zonas intervalares.

Na primeiridade da imagem, o que vemos não é uma peça de roupa. Ela não representa com fidelidade aquilo que tomamos como veste; algo que abriga, protege, algo da essência do vestir; envolver o corpo em tecido. A imagem da roupa vem apenas em um segundo instante de contato, e a semelhança faz com que o observador tente preencher os espaços vazios com tecido que falta. O efeito gerado pela suspensão do sanduíche de laminas transparentes traz ainda outro desenho; aquele projetado na parede, resultado da sombra produzida pela luz que incide na peça. A sombra pode ser pensada como projeção do trabalho dos profissionais, nas fábricas em Bangladesh, China, Turquia, Brasil.

⁴⁰ Bangladesh recentemente experienciou, em abril de 2013, o que podemos pensar como um dos maiores desastres na indústria têxtil. Mais de 1126 trabalhadores da fábrica Rhana morreram e cerca de 1500 ficaram feridos. O acidente, antecedido e seguido por diversos incêndios em outras confecções pelo país, foi o propulsor de muitos movimentos sociais que reivindicaram uma legislação internacional nos acordos entre contratantes e contratados.

⁴¹ Tradução “para o que vale a pena” ou “o que importa”.

⁴² Denominação atribuída à roupas desenhadas e manufaturadas de forma rápida para permitir que a grande população consumidora possa acompanhar as tendências de moda apresentadas nas passarelas por um preço acessível. Marcas como H&M, Zara, TopShop, Primark, C&A, Renner, Riachuelo, Marisa, dentre outras, comercializam peças *fast-fashion*.



Figura 14 . Desenho da Série “For What is Worth” . Foto: Julia Valle

O que nos conecta com essas imagens, então, é mais que a forma que compartilham o desenho e o nosso guarda-roupa. Além do vazio literal, a sensação de vazio promovida pela extração do tecido que não recebeu costuro é talvez aquilo que nos toca mais profundamente. O que resta quando essas peças, desenhadas para durar não mais que alguns meses, são descartadas por questões de obsolescência funcional, estilística ou perceptiva?

O projeto portanto pretende transferir o foco meramente plástico e superficial em torno da produção e consumo de moda para questões sociais e políticas que ele levanta. Qual a nossa responsabilidade nesta cadeia? Até onde nosso comportamento auxilia na manutenção de sistemas produtivos exploratórios? Como produzir vestimentas sem promover o rompimento de sua estrutura fundamental?

A noção de intervalo aqui, promovido pelo vazio nas peças e no espaço entre a estrutura suspensa e sua projeção na parede, intenciona promover uma zona intervalar de diálogo e troca de experiências. A obra, constantemente atualizada pelas experiências projetadas nela do observador, empresta também as informações que carrega para aquele que a observa. O que a série provoca, então, não é o *ma* simplesmente na sua experiência visual, mas especialmente nos seus processos motivadores e no output que intenciona produzir para o público; um momento de pausa e de ampliação das conexões que estabelece com o mundo no qual divide experiências.

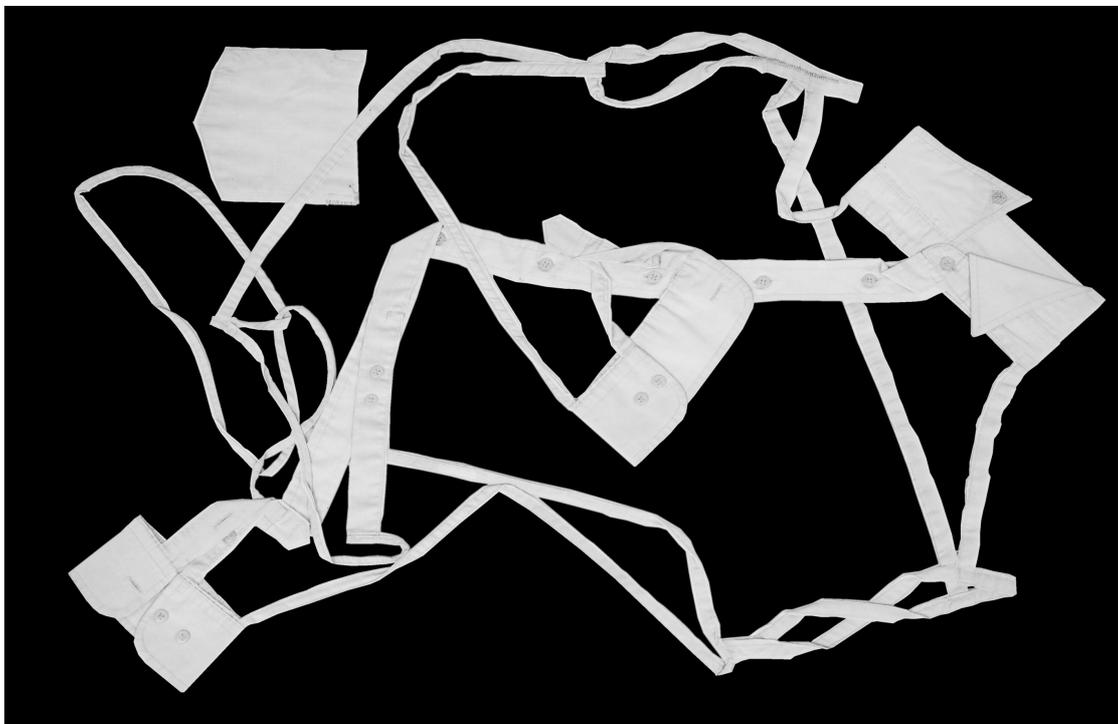


Figura 15 . Desenho da série For What is Worth . Foto: Julia Valle

Em uma segunda reflexão, a seleção de peças a serem trabalhadas para o projeto “For What is Worth” sofre alteração. No lugar de peças aleatórias de marcas fast-fashion, a escolha do material a é direcionada apenas para peças de cor branca. A escolha da cor intenciona abrir espaço para manifestações, representar espaço livre de impressões anteriores, pronto para receber os diálogos que desejamos promover aqui. Da mesma forma que em sua primeira proposta, o projeto

apresenta as peças recortadas e trabalha com elas de forma a traçar linhas de desenhos. Entendemos aqui que a escolha da cor auxilia na promoção da sensação de vazio e desejo de preenchimento.

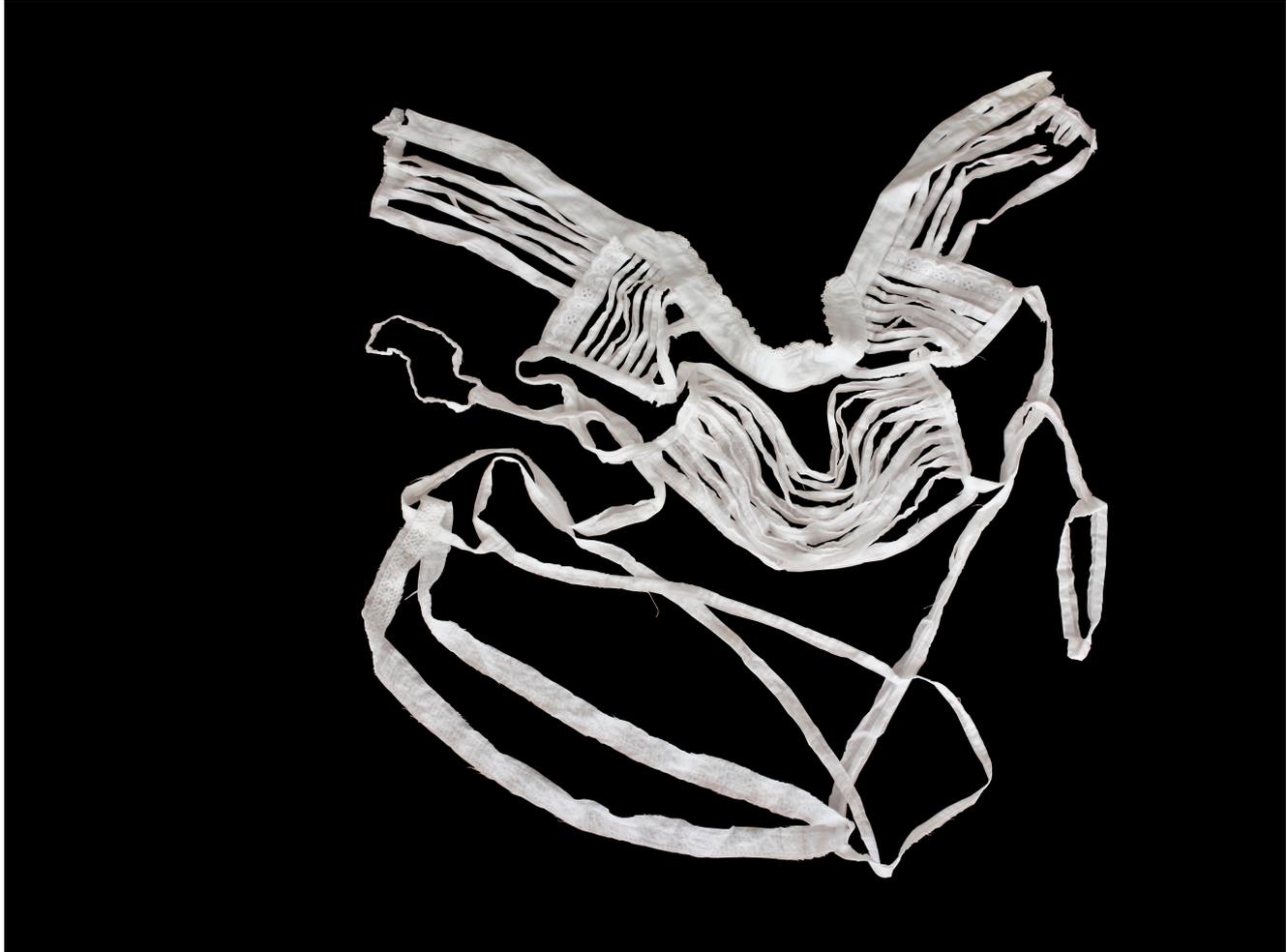


Figura 16: Desenho For What is Worth . Imagem: Julia Valle

Como ilustração do trabalho, um ensaio fotográfico foi produzido, tendo os objetos trajados como roupas. Um ensaio-performance, traz interações e propostas plásticas resultado dessa comunicação estabelecida entre corpo que veste (roupa) e corpo vestido (indivíduo). Em outras apresentações, o trabalho é exposto como instalação onde placas de acrílico contendo esses desenhos são suspensas e criam uma atmosfera a partir das sombras projetadas pelos vestígios das roupas, conforme ilustração abaixo. Os desenhos portanto se

tornam sombras que habitam este espaço e com as quais os observadores podem interagir.



Figura 17 . Projeto FWIW em exposição na Casa do Baile, Belo Horizonte. Foto: Julia Valle

Além de convidar o observador a travar diálogos com essas peças, o projeto pretende também chamar a atenção para uma indústria que pede por uma revisão. Compreendemos as peças exibidas aqui como iniciadoras de reflexão e como convite a um diálogo, a partir da sensação de vazio ou de um 'estar-entre' que o interator percebe, baseado em seu repertório particular. Apesar de serem compostas por tecidos e costuradas, apesar de suas linhas desenharem contornos de uma vestimenta, o que o vazio deixado pelos recortes de tecido representa para cada um? Que diferença é esta e como aproximações e distanciamentos são processados? Estaria sua maior potência no que não nos é visível? Ao que nos parece, o que toca e estabelece conexões mais intensas com o observador é exatamente este espaço não preenchido, é o que o trabalho oculta e permite ser preenchido de forma mais particular.



Figura 18 . Desenho For What is Worth . Imagem: Julia Valle

A linha, elemento que ganha destaque neste trabalho, conecta partes distintas de uma roupa, funciona como conexão entre pedaços com funções diferentes. A linha aqui é quase uma sugestão da noção de ponte (*hashi*), 'um conceito que relaciona duplas de termos contraditórios; o termo separa e também conecta dois mundos' (ISOZAKI, 2011, p. 93) e é tomada como algo que conecta o observador a uma cadeia de profissionais que atuaram sobre a peça.

A possibilidade de atravessar o trabalho com o olhar e encontrar, em seguida, sua sombra, parece ativar algo que permanecia oculto no trabalho. O momento da contemplação, portanto, parece organizar uma ativação deste *espaço entre*.

Conclusão

Fundamentada em momento histórico tão distante no tempo e no espaço, a noção de *ma* carrega muito das reflexões de teóricos e pesquisadores contemporâneos. Resgatá-la para uma aproximação com as artes visuais, e em especial, à Moda, nos parece essencial para reorganizar uma estrutura de processos e produções. Esta pesquisa vê a inserção do intervalo no processo criativo como algo que pode não somente transformar todo o processo criativo e de produção em algo mais conectado às nossas essências mas também capaz promover um fluxo criativo mais intenso e amplificado. Vimos que a integração dos sentidos, reconhecer o valor do tempo e estar consciente da relevância da pausa e da experiência, foram apontados por especialistas sobre cultura japonesa como questões chave na tentativa de um delineamento da noção de *ma*.

Ao longo do desenvolvimento desta dissertação, relacionamos estes três pontos da conceituação do intervalo com algumas linhas do pensamento contemporâneo. Para nós, estes aspectos trabalham como potencializadores do organismo criativo e apontam para formas de se relacionar com o mundo e, no caso específico de nosso objeto de pesquisa, com o que vestimos sobre nós.

À fusão de sentidos, associamos propostas do pensamento fenomenológico de Maurice Merleau-Ponty. Ele parte do sentido da visão (que centralizaria todos os sentidos) para sugerir que nos informamos através das experiências com o mundo. Para a fenomenologia, é relevante compreender que somos feitos, seres vivos e objetos, de uma mesma matéria, de uma mesma 'carne do mundo', o que sugere uma outra compreensão de nossas experiências e nos conecta mais intensamente ao espaço como todo. À interatividade, que recebe diversas novas reflexões devido a crescente inserção tecnológica em processos cotidianos, conectamos a necessidade de interação para que o *ma* se torne dinâmico e potente.

Vimos que o reconhecer o valor do tempo (sempre conectado ao espaço), tanto na arquitetura quanto no paisagismo oriental, parece evocar algo também essencial para esta manifestação do espaço intervalar. Associamos esta relação com o tempo à sugestão de desaceleração de Derrick de Kerckhove. Argumentamos então, que para se propor uma forma de vestir este intervalo, ou ainda de se vestir deste intervalo, nos parece fundamental uma desaceleração nos processos produtivos em moda e design. A desaceleração é vista aqui como atadora de relações, o que permitiria ainda uma potencialização do intervalo.

Tomamos estes três pontos centrais como possíveis respostas para a questão do desconforto gerado pela aceleração do modo de operação do mundo hoje. Resposta esta que nos parece também ser capaz de revelar uma poética no trabalho criativo em indumentária, estreitando relações travadas nessas zonas intervalares.

Apesar de delineada aqui, na forma de uma dissertação de mestrado e exercícios práticos, a pesquisa continua através de trabalhos em Moda e artes visuais e de um projeto de doutoramento que intenciona compreender e propor o *ma* como uma metodologia na produção de indumentárias. Intensificar os questionamentos iniciados aqui sobre o ato e o objeto do vestir, e propor alternativas para uma produção em urgência por atualizações, serão alguns dos aspectos abordados na sequencia deste trabalho acadêmico, através da pesquisa de doutoramento em artes e design.

Enquanto este trabalho trata prioritariamente do processo criativo em artes visuais, ele proporciona uma ampliação do horizonte da pesquisa com desencadeamentos que tratarão mais especificamente da produção em design, na intenção de se criar uma metodologia para uma moda baseada em processos mais sustentáveis. Pesquisar e discutir a inserção dessa noção do intervalo em processos criativos de estilistas é outro ponto de interesse a ser desenvolvido posteriormente.

Pesquisar a noção de *ma* trouxe mais que um novo fluxo criativo para o trabalho em artes visuais. Abriu possibilidades perceptivas e experimentais em torno do fazer artístico e permitiu novas relações com o passo (no sentido de velocidade),

a matéria e a recepção dos resultados. Como em muitos momentos na nossa vivência, o trabalho profissional pediu uma pausa, e não poderia ter conhecido outra melhor.

“Agora vamos apagar as luzes elétricas para ver como fica.”

(TANIZAKI, 2007)

Referências

Referências Bibliográficas

BADIOU, Alain. *Éloge de l'amour*. Paris: Flammarion, 2009.

BARNARD, Malcom. *Fashion Theory: A reader*. New York: Routledge, 2007

BARTHES, Roland. *O Sistema da Moda*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979

_____. *The Language of Fashion*. Oxford: Berg, 2006.

_____. *O Império dos Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BENNET, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. London: Duke University Press, 2010.

_____. *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings and Ethics*. New York: Princeton University Press, 2001.

_____. *The Force of Things*. In *Political Theory*, 32, no. 3 (2004): 347-372. Sage Publications, 2004.

BEERCROFT, Vanessa, FRANKEL, Susannah, PUTMAN, Andree. *Maison Martin Margiela*. Paris: Rizzoli, 2009.

CARTER, Michael. *Fashion Classics: From Carlyle to Barthes*. Oxford: Berg Publishing, 2003.

CALLAWAY, Nicholas. *Issey Miyake*. New York: New York Graphic Society, 1988.

CLARKE, Sarah E. B., O'MAHONY, Marie. *Techno Textiles 2: Revolutionary Fabrics for Fashion and Design*. New York: Thames & Hudson, 2008.

DE KERCKHOVE, Derrick. *The Skin of Culture. Investigating the New Electronic Reality*. Londres: Kogan Page, 1997

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *O que é a Filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

DOMINGUES, Diana . *Criação e Interatividade na Ciberarte* . São Paulo: Experimento 2002.

_____ (org.) *Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade* – São Paulo: Editora UNESP 2003

_____ (org.) *A Arte no século XXI: a humanização das tecnologias* - São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997

DUMITRESCU, Delia. *Relational Textiles: Surface Expressions in Space and Design*. Gothenburg: University of Borås Press, 2013.

ENGLISH, Bonnie. *Japanese Fashion Designers: The work of Issey Miyake, Yohji Yamamoto and Rei Kawakubo*. Oxford: Berg, 2011

ENTWISTLE, J. *The Fashioned Body, Fashion, Dress and Modern Social Theory*. Cambridge, Mass.: Polity Press, 2000.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. “Graça, corpo e consciência”. In Revista Famecos, vol. 18, número 3, Porto Alegre, 2011.

FUKAI, Akiko. *Future Beauty: 30 Years of Japanese Fashion*. New York: Merrell Publishers, 2010.

GIBSON, James J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1979.

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

HOLL, Steven. *The Parallax*, New York: Princeton Architectural Press, 2000.

ISOZAKI, Arata. *Espace Temps Du Japon*. Paris: Musee des Arts Decoratif, 1978.

- _____. *Japan-ness in Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- KITAMURA, Midori. *Pleats Please – Issey Miyake*. Cologne: Taschen, 2012.
- KODA, Harold. *ReFusing Fashion: Rei Kawakubo*. Detroit: Museum Of Contemporary Art, 2008.
- _____. *Extreme Beauty: The Body Transformed* (Metropolitan Museum of Art Series). New York: Metropolitan Museum of Art, 2004.
- KOSKINEN, Ilpo. *Design Research Through Practice: From the Lab, Field, and Showroom*. Burlington: Morgan Kaufmann, 2011.
- KUNST, Bojana. *Body and Space*, Ljubljana: MASKA 13, 1995
- KWOK, Ricky. *Architecture of the Interval: An analysis of ma with Denys Lasdun's National Theatre on the London South Bank*. Brighton: University of Brighton, 2010.
- LATOUR, Bruno. *Reassembling the social: an introduction to Actor-network theory*, Oxford ; New York, Oxford: University Press, 2005
- LOOS, Adolf. *Spoken into the void: Collected Essays, 1897-1900*, Cambridge: MIT Press, 1983
- _____. *Ornament and Crime*. Riverside: Ariadne Press, 1997.
- MÄKELÄ, Maarit. *The Art of Research : Research Practices in Art and Design* . Helsinki: University of Art and Design Helsinki, 2006.
- MCQUAID, Matilda. *Extreme Textiles: Designing for High Performance*. New York: Princeton Architectural Press, 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011
- NIETSCHKE, Gunther. *MA. Place, space, void*. Kyoto: Kyoto Journal #8, 2009
- NÓBREGA, C. A. Moreira. *Art and Technology: coherence; connected, and the integrative field*. Plymouth: Planetary Collegium, 2009. Thesis (PhD), University of Plymouth, 2009.

NORMAN, Donald A. *The Design of Everyday Things*. New York: Doubleday, 1988.

NUTE, Kevin. *Place, Time and Being in Japanese Architecture*. London: Routledge, 2004.

OKANO, Michiko. *MA: Entre-Espaço na Comunicação e na Arte*. São Paulo: Ana Blume, 2013

OOSTERLING, Henk. *Ma or sensing time-space. Towards a culture of the inter*. Berlin: Transmediale. 05 BASICS, 2005

_____ *in Sensus Communis in Multi and Intercultural Perspective. A Culture of the Inter*. Berlin: Köningshausen och Neumann, 2000.

PALLASMAA, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. New York: John Wiley, 2005

PLAZA, Julio. *Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção*. Revista de Pós-Graduação, CPG, Instituto de Artes, Unicamp: 2000

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: Ensaio de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. Biopolítica e Biopotência no coração do Império. Acessado em 24 de Dezembro de 2013, às 10:57, em http://multitudes.samizdat.net/spip.php?page=imprimer&id_article=41.

QUINN, Bradley. *Textile Futures: Fashion Design and Technology*. London: Bloomsbury Academic, 2010.

_____. *The Fashion of Architecture*. London: Bloomsbury Academic, 2003

_____. *Fashion Futures*. New York: Merrell Publishers, 2012.

SALAZAR, Ligaya. *Yohji Yamamoto*. London: Victoria & Albert Museum, 2011.

SEYMOUR, Sabine. *Fashionable Technology: The Intersection of Design, Fashion, Science and Technology*. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 2008.

SIBILIA, Paula. *A agonia da Natureza*. São Paulo, Revista Trópicos, 2009.

SIMONDON, Gilbert. *in* Cadernos de Subjetividade: O reencantamento do Concreto. *A Gênese do Indivíduo*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2003

STIEGLER, Bernard. *Reflexões (não) contemporâneas*. Chapecó: Editora Argos, 2007.

SVENDSEN, Lars. *Fashion: A Philosophy*. Londres: Reaktion Books, 2006.

TANIZAKI, Junichiro. *Em Louvor da Sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

YAMAMOTO, Yohji. *My Dear Bomb*. Paris: Ludion, 2011.

Referências de Filmes

ARTISTRY AND AGENCY IN A WORLD OF VIBRANT MATTER. Palestra de Jane Bennett em The Vera List Centre for Arts and Politics . 2011, 1h14min44s. acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=q607Ni23QjA>

MA: SPACE/TIME IN THE GARDEN OF RYOAN-JI. Direção/Roteiro: Takahiko Iimura. Texto: Arata Isozaki. Musica: Takehisa Kosugi. Kyoto1989, 16mm, Color, 16min. Sound).

MA (INTERVALS). Direção/Roteiro/Edição: Takahiko Iimura. Kyoto, 1977. 16mm, B&W & Color, 10min.(Auto Play), 22min.(Single Play)

ZEN GÄRTEN: Erleuchtung in Stein. Direção/Roteiro: Viktor Stauder. Edição: Armin Riegel . Berlim, 2012. 43min.

Referências de Websites

juliavalle . (<http://www.juliavalle.com>) – consultado em 24 de junho de 2014 as 10.09

Lux . Artists Moving Image (<http://lux.org.uk/shop/products/dvds/takahiko-iimura-ma-japanese-concept>)- consultado em 26 de Janeiro as 17.57

Marina Noronha . (<http://marinanoronha.com/curating/unless-otherwise-noted/>) consultado em 28 de Janeiro as 10.55

Mathilde Botfeldt . (<http://www.mathildebotfeldt.dk>) . consultado em 21 de junho de 2014 as 18.14

A Feeling for Things: A Conversation around the work of Jane Bennett. (<http://backdoorbroadcasting.net/2013/10/a-feeling-for-things-a-conversation-around-the-work-of-jane-bennett/>) . consultado em 03 de julho de 2014 as 15:.32

Henk Oosterling . <http://www.henkoosterling.nl/> . consultado em 01 de julho de 2014 às 05.18

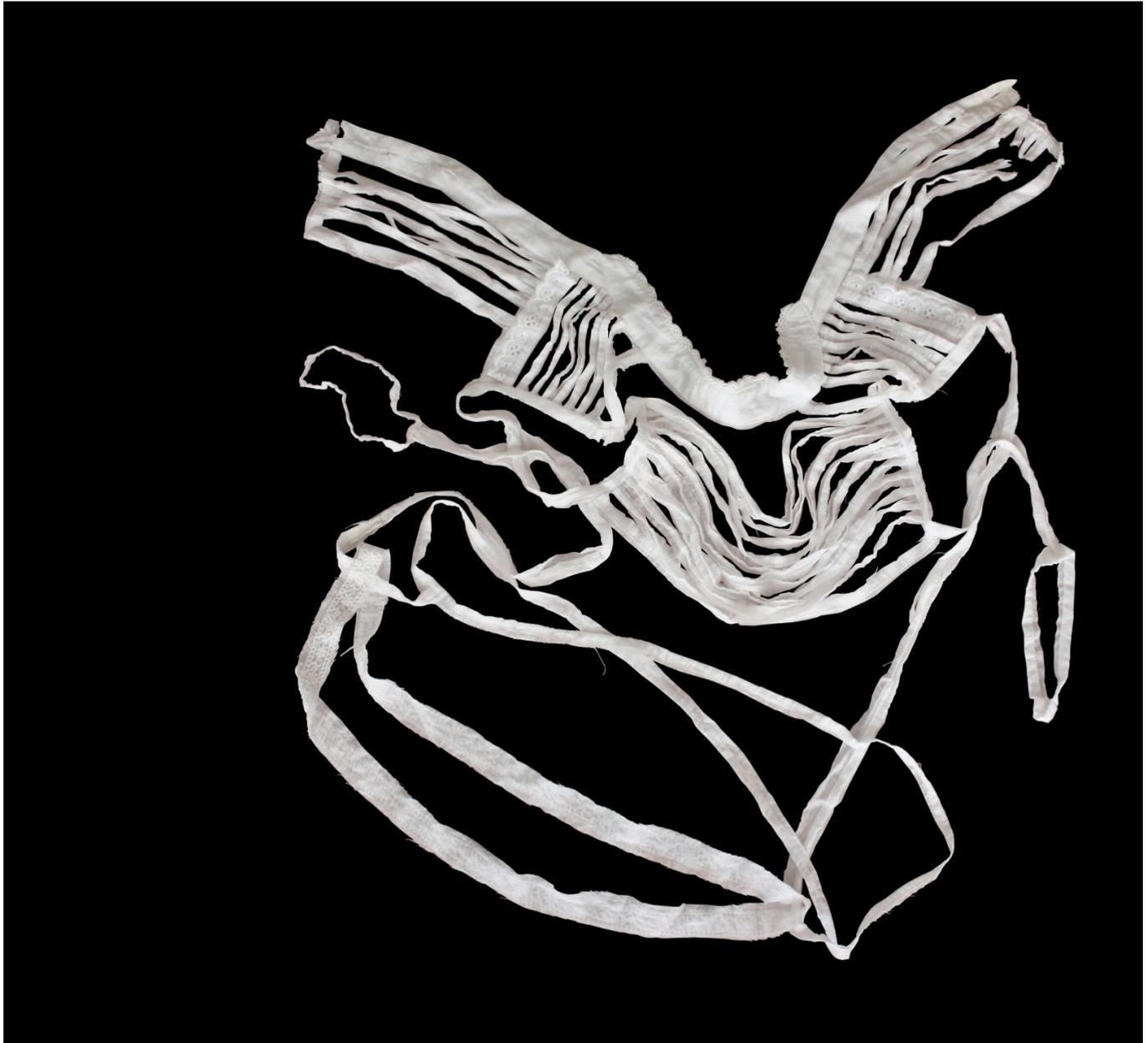
Apêndice A . 'For What is Worth'

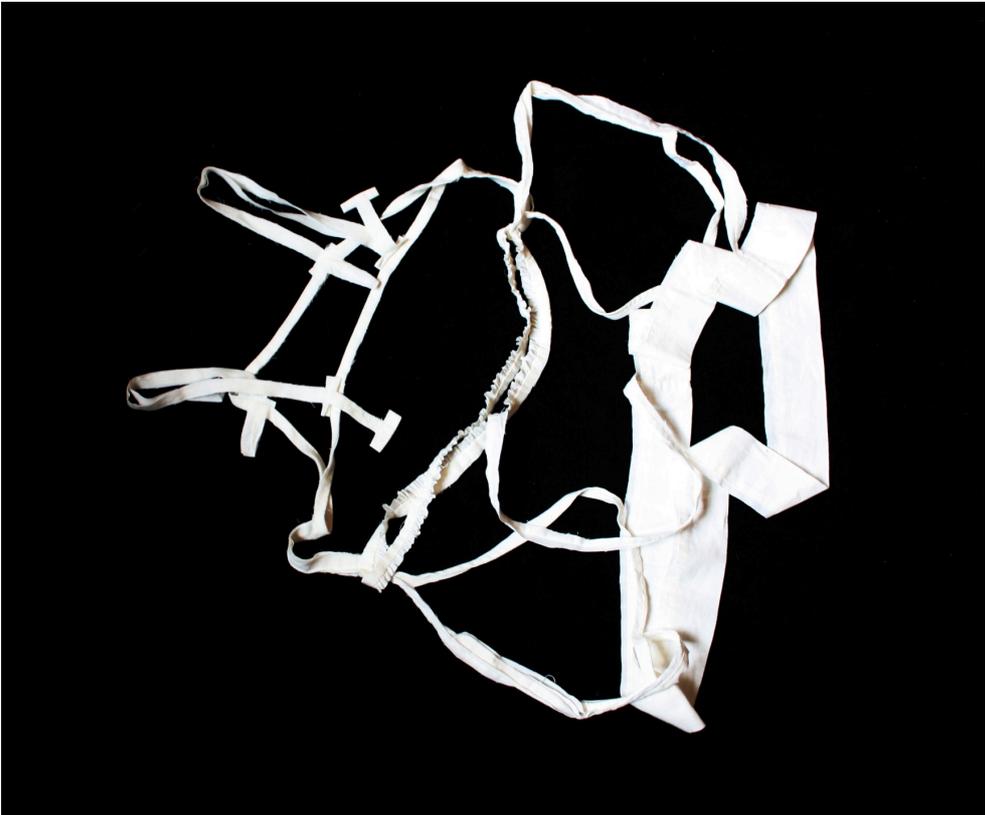
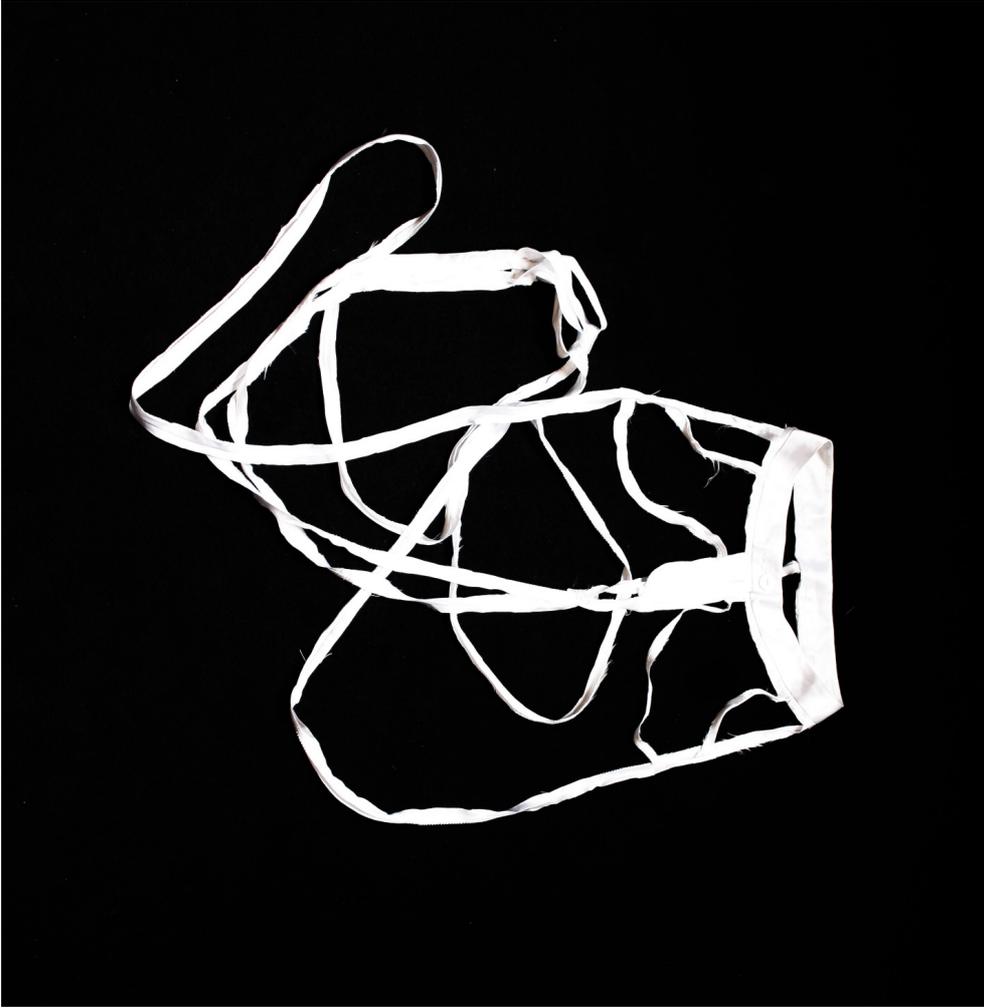


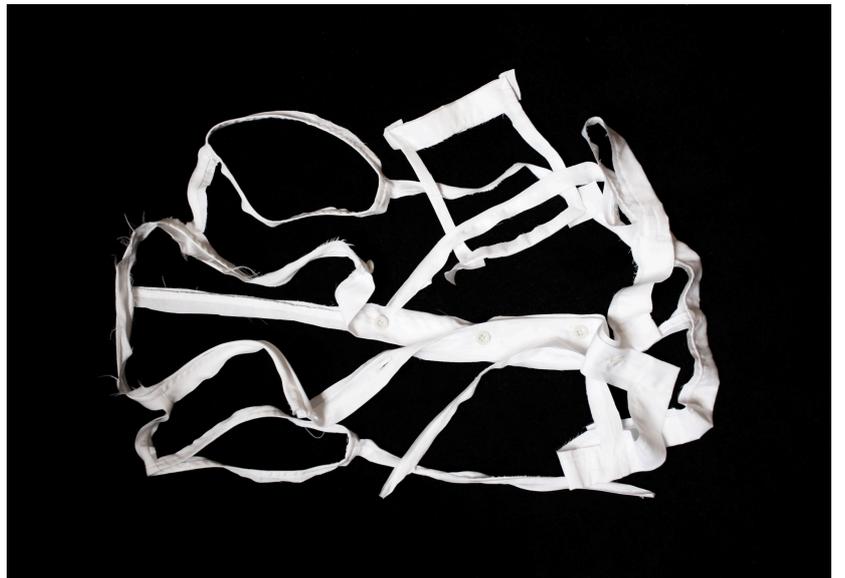
for what is worth

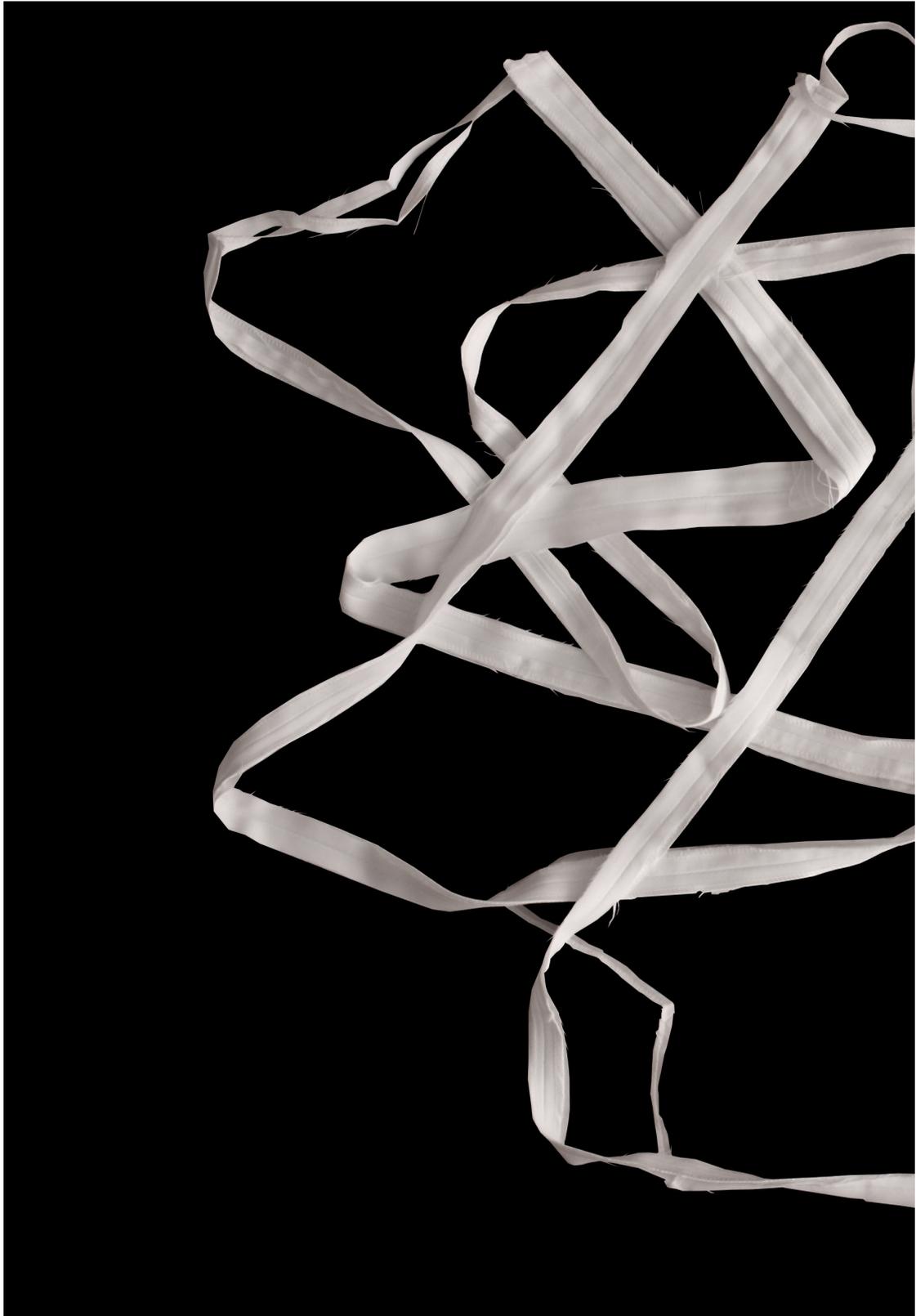














valle, julia
for what is worth . 2013

fotos: marina noronha