

# Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Wearable art and the fashion system as a production of subjectivity

Elisa Rocha Bueno<sup>1</sup>

Júlia Lasry Benchimol Lanza<sup>2</sup>

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte<sup>3</sup>

## Resumo

O artigo tem como objetivo explorar o potencial do movimento *wearable art* enquanto modelo de confecção de vestuário que promove a produção subjetiva. É pontuada a localização do objeto-roupa enquanto produto da cultura material e, portanto, ferramenta para o atendimento de necessidades humanas com base em Castilho (2009) e Squicciarino (1990). Também é observado o desvio de suas funções primárias devido ao alinhamento da moda ao sistema capitalista de produção, dentro de uma perspectiva pós-moderna (Bauman, 2021; Svendsen, 2010). Um breve panorama das iniciativas contrárias ao modelo hegemônico de produção é apresentado, tendo em vista a exposição de linhas de pensamento alternativas, às quais a *wearable art* pode ser associada (Fletcher; Grose, 2011; Giwilt, 2020). São expostas as raízes históricas do movimento, bem como suas formas de manifestação. Por fim, discute-se em que medida a prática da *artwear* promove a produção de subjetividade, tanto do ponto de vista daquele que produz, quanto daquele que veste a peça.

**Palavras-chave:** wearable art, moda, artesanato, arte têxtil

## Abstract

The article aims to explore the potential of the wearable art movement as a clothing manufacturing model that promotes subjective production. The location of the clothing object as a product of material culture and, therefore, a tool for meeting human needs is highlighted based on Castilho (2009) and Squicciarino (1990). The deviation from its primary functions is also observed due to the alignment of fashion with the capitalist production system, within a post-modern perspective (Bauman, 2021; Svendsen, 2010). A brief overview of initiatives contrary to the hegemonic

1

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC/UNESP - Bauru), na linha de Planejamento de Produto; Mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design (FAAC/UNESP - Bauru), na linha de Planejamento de Produto; Especialista em Design de Superfície (UFSM); Bacharel em Design Gráfico (ESPM - Rio de Janeiro); integrante do Projeto de Pesquisa grAVA - Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais - Arte têxtil contemporânea. er.bueno@unesp.br

2

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC/UNESP - Bauru), na linha de Planejamento de Produto; Mestre em Design pelo Programa de Pós-Graduação em Design (FAAC/UNESP - Bauru), na linha de Planejamento de Produto; Bacharel em Artes Visuais (FAAC/UNESP - Bauru); integrante do Projeto de Pesquisa grAVA - Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais - Arte têxtil contemporânea. julia.lasry@unesp.br

3

Artista visual. Pós-doutora pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa (Bolsa FAPESP). Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/USP, 2004). Mestra em Comunicação e Poéticas Visuais (FAAC/UNESP, 1998). Bacharel em Artes Plásticas (Universidade Mackenzie, 1991). Docente RDIDP/UNESP nos cursos de graduação em Artes Visuais e nos cursos de Pós-graduação em Artes (IA) e em Design (FAAC). Tem pesquisas sobre poética, desenho, processos criativos e arte têxtil contemporânea. Líder do grAVA - Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais (CNPq). joedy.bamonte@unesp.br



## Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

production model is presented, with a view to exposing alternative lines of thought, to which wearable art can be associated (Fletcher; Grose, 2011; Giwilt, 2020). The historical roots of the movement are exposed, as well as its forms of manifestation. Finally, it is discussed to what extent the practice of artwear promotes the production of subjectivity, both from the point of view of the one who produces and the one who wears the piece.

**Keywords:** wearable art, fashion, craft, fiber art

### Introdução

A moda enquanto fenômeno pode ser observada desde diferentes pontos de vista. Sua relevância, bem como seu impacto em termos sociais e ambientais é inquestionável. A indústria da moda é uma potência econômica que articula diferentes perfis de pessoas ao longo de sua cadeia produtiva e conecta territórios consideravelmente distantes entre si. Também é constante alvo de críticas devido ao seu (muitas vezes trágico) manejo de capital humano e ambiental (Fletcher; Grose, 2011; Giwilt, 2020).

Não obstante, o artigo de vestuário, ainda que compartilhe uma realidade produtiva globalizada e em grande escala com as demais categorias de bens de consumo – ou pelo menos boa parte delas – possui certas qualidades que o tornam privilegiado no que diz respeito a projeção subjetiva do consumidor. Por projeção subjetiva entende-se o processo de identificação entre sujeito e produto, ou seja, a capacidade deste último significar a identidade do sujeito, o que, ao menos, costuma ser o argumento por trás dos esforços de *marketing* (Svendesen, 2010). Em outras palavras, as roupas seriam capazes de traduzir as subjetividades que de outro modo permaneceriam ocultas no interior do indivíduo. Por outro lado, também podem funcionar como fetiches - na acepção mágica da palavra - e dotar o consumidor de características que lhe são ausentes: sofisticação, sensualidade, doçura, rebeldia, etc (Coccia, 2010).

No entanto, entende-se que o atual modelo de produção predominante não proporciona estabilidade psíquica, nem estimula a conscientização do sujeito (Bauman, 2021; Svendsen, 2010; Fletcher; Grose, 2011; Giwilt, 2020). A confecção de roupas que tem como objetivo a breve substituição mina seus significados e, por consequência, seu valor,

3

Artista visual. Pós-doutora pela Faculdade de Belas Artes de Lisboa (Bolsa FAPESP). Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/ USP, 2004). Mestra em Comunicação e Poéticas Visuais (FAAC/ UNESP, 1998). Bacharel em Artes Plásticas (Universidade Mackenzie, 1991). Docente RDIDP/ UNESP nos cursos de graduação em Artes Visuais e nos cursos de Pós-graduação em Artes (IA) e em Design (FAAC). Tem pesquisas sobre poética, desenho, processos criativos e arte têxtil contemporânea. Líder do grAVA – Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais (CNPq). joedy.bamonte@unesp.br



## Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

tornando-as corpos desalmados que já não funcionam como indicadores da identidade. A falta de consciência a respeito da procedência, processos e pessoas envolvidos na fabricação de vestuário é outro desdobramento danoso da atual estrutura. Atua como um apagamento do passado da roupa, tornando-a um objeto sem vínculos e mais vulnerável ao descarte. Diante deste panorama, o presente artigo irá discutir a wearable art e seu potencial enquanto modalidade de produção de vestuário capaz de resgatar a expressividade subjetiva por meio da moda, dado que apresenta uma estrutura afinada com iniciativas teóricas e práticas que buscam repensar o sistema.

Apesar de abarcar diferentes formas de manifestação, devido às suas premissas nucleares, a *wearable art* oferece outra interpretação para o fazer-roupa que prioriza a vida subjetiva, tanto daquele que consome, quanto daquele que produz. Isto se deve em grande parte ao fato de que é um movimento que se inicia no campo das artes, bastante próximo da chamada *fiber art*. De todo modo, caracteriza um conjunto de processos e ideais que tem como suporte a roupa. Na condição de obra de arte, as peças de *wearable arts* são capazes de driblar os condicionamentos impostos pelo sistema hegemônico, tais como a produção em massa, sazonal e efêmera, bem como a alienação do consumidor a respeito das condições sob as quais a peça foi produzida e do produtor sobre o que produz. Neste sentido, propicia uma relação entre sujeitos e roupas em que se verifica maior conexão e estabilidade, o que leva à preservação da faculdade do vestuário enquanto elemento veiculador de subjetividades.

### Sistema-moda e signos da identidade

Alguns autores defendem que a moda abrange toda e qualquer manifestação de vestuário e ornamentação, independente do período histórico e da localização geográfica (Castilho, 2009; Squicciarino, 1990). Por este viés, a moda é entendida essencialmente como um meio de comunicação e suas primeiras manifestações teriam sido os ornamentos rudimentares, inicialmente utilizados para fins mágicos e/ou de proteção. No entanto, logo passaram a ser usados para capacitar os indivíduos a se diferenciarem entre si, dado que, segundo estes autores, o corpo



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamoto

humano biológico seria insuficiente neste quesito. O motivo apontado para este impulso rumo à distinção entre pares seria o do cortejo sexual. Obviamente, conforme os grupamentos sociais foram se complexificando, assim também o foram as funções do vestuário e da ornamentação - ainda que, ironicamente, capacitar o sujeito a atrair um parceiro permaneça como uma das mais evidentes.

Outra interpretação da moda, sustentada por Lipovetsky (2009), é a de que se trata de um fenômeno de início restrito ao ocidente, cuja ocorrência se dá a partir da metade do século XIV. O autor afirma que o surgimento da moda é inteiramente dependente da emergência do pensamento moderno e a subsequente valorização do "novo". Neste período, se iniciam na Europa profundas modificações que terão como resultado o enfraquecimento de premissas tradicionais, até então hegemônicas. Esta fratura no poder da tradição e o surgimento de novas ideias e estruturas concorrem para o enaltecimento do indivíduo em detrimento ao coletivo. O processo de individuação, por sua vez, passa pela *aparência*. É também por meio dela que o sujeito será capaz de expressar sua singularidade e, assim, as roupas tornam-se signos do indivíduo.

Claro está que a moda, como delimitada por Lipovetsky (2009), a princípio é exercida num cenário aristocrático e de acordo com ciclos de mudança bastante lentos se comparados com o frenesi de tendências que caracterizam o panorama *fashion* atual. Ainda assim, a periodicidade nas modificações do vestuário atrelada à novidade por si mesma, alforriada da tradição, e conjugada ao processo de constituição da identidade, teria inaugurado a lógica subjacente ao sistema-moda. Em síntese, esta teria sido a operação seminal que resultou na relação contemporânea entre sujeitos e produtos de vestuário.

À primeira vista, o cerne da lógica que inicia o sistema-moda parece ter resistido, ou pelo menos é o que se depreende dos conteúdos publicitários de marcas e grifes que buscam promover novos valores a cada estação. Apesar de não haver compromisso com uma originalidade integral, as peças sempre devem apresentar inovações, ainda que mínimas, frente a coleção precedente. Estas mudanças, em nível não-verbal, são apreendidas por meio de alterações na modelagem, cartela de cores,



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

tecidos, acabamentos, estampas, temática, etc. Assim, supostamente, os novos valores ou significados são veiculados pelo câmbio de informações estéticas dos modelos, e poderão ser incorporados pelos consumidores por meio da compra e utilização das peças.

O que tem se observado nas últimas décadas, no entanto, é a aceleração acentuada da produção de vestuário e a compressão do intervalo entre os lançamentos a ponto de a obsolescência das peças ocorrer quase em concomitância com a aquisição (Svendsen, 2010). Isto se deve em grande medida ao desenvolvimento de novas tecnologias empregadas tanto no fabrico quanto no escoamento dos produtos, bem como à regência de relações comerciais favoráveis ao modelo globalizado e capitalista. À parte as nefastas implicações socioambientais desta estrutura, Svendsen (2010) irá apontar para a deterioração do potencial das roupas de significar alguma coisa.

Segundo o autor, a década de 1960 viu o crepúsculo do que se poderia chamar de inédito na moda e, desde então, reinou o pastiche. Até este momento teria estado operante a lógica de substituição, ou seja, as sucessões de tendências trariam algo mais próximo de uma total renovação em termos de estilo. De acordo com Svendsen (2010), o que se seguiu deve ser entendido como resultante da lógica de *suplementação*, em que nada é definitivamente descartado, podendo ser resgatado a qualquer momento como citação ou releitura. A razão pela qual a substituição deu lugar à suplementação seria, justamente, a aceleração da produção, que inviabiliza a criação e desenvolvimento consistente de modelos de fato originais. Como consequência, tem-se que as roupas se tornam cada vez mais rasas em significado, uma vez que são geradas em ritmo de corrida e fadadas a expirar com a chegada do próximo lançamento.

De acordo com Bauman (2021), tal configuração está em perfeito acordo com o que o autor define como a “liquidez” da modernidade. A efemeridade dos valores traduzidos pela materialidade descartável das roupas seria um espelho da instabilidade subjetiva dos indivíduos pós-modernos. Como já observado, o pensamento moderno está pautado no “novo” que subjuga a tradição, o que implica no naufrágio de modelos identitários tradicionais, vinculados à coletividade. A exaltação do indivíduo,



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

embora a princípio pareça um movimento de libertação das amarras do passado, teve como ônus a busca solitária por sentido e significado. O sujeito não só pode, como deve realizar a si mesmo – tarefa guiada pela ideologia do novo. Segundo Bauman (2021), isto leva a um paradoxo, dado que não é possível cultivar uma identidade coesa e expô-la à total e constante revitalização ao mesmo tempo. O resultado deste dilema seria um estado de eterno vir a ser, sustentado por uma atitude fantasiante, em que a escolha definitiva é sacrificada em nome das infinitas possibilidades e na qual a miragem de solidez, creditada à própria identidade, depende do sonho e da imaginação. Trocar de roupa, neste sentido, seria como trocar de personalidade – com o adendo de que não há a necessidade de compromisso com os valores emanados pelo *look*, já que estes estão, desde o berço, destinados a sucumbir precocemente.

Por outro lado, ao passo que o fluxo intenso de opções de vestuário sugere liberdade, entende-se que a instabilidade subjetiva é danosa para o sujeito na medida em que provoca insegurança emocional. Lipovetsky (2009) irá defender que o sistema-moda age de modo benéfico, visto que opera democraticamente e, porquanto, blinda os sujeitos contra discursos totalitários. Segundo o autor, ao estarem inseridos em um sistema que promove a escolha e a diversidade, os indivíduos seriam mais críticos em relação ao que lhes é oferecido de um modo geral. Em argumento diametralmente oposto, Baudrillard (1995) aponta a moda como dispositivo de coerção que apenas simula um cenário democrático, mas que em verdade serve para assinalar hierarquias sociais. Em todo caso, devido à rotatividade de produção acelerada, a capacidade das roupas de aportar valores é prejudicada pelos períodos de validade cada vez mais curtos de seus significados.

Svendsen (2010) comenta este aspecto irracional da moda, e que caracteriza um desvio de seu propósito original - atrelado às necessidades humanas de diferenciação e filiação. Segundo o autor, vive-se um momento em que a moda, emancipada de suas funções sociais primárias, existe em meio à uma vertigem rumo ao novo, sem qualquer objetivo que não a novidade por si mesma. Daí se depreende que, na contemporaneidade, a lógica do sistema-moda não apenas mantém, como leva às últimas consequências a ideologia do novo enquanto combustível propulsor de



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

suas operações. Em contrapartida, nota-se o declínio da capacidade do produto de moda para funcionar como signo da identidade.

### Repensando a moda sob diferentes abordagens

Durante as últimas décadas, as consequências do modelo vigente desencadearam um crescente clamor por mudanças. Como fruto de uma consciência crítica, que aos poucos vem se consolidando, o cenário da moda atual tornou-se palco para novas perspectivas que repensam o sistema predominante e sua filosofia, sobretudo com o intuito de assimilar a moda sob o prisma da sustentabilidade. Conforme Berlim (2012), a associação entre moda e abordagens sustentáveis é vista como uma condição imperativa, que surge de forma a questionar as repercussões ambientais e sociais identificadas.

De acordo com a autora, é impossível separar a moda de questões relativas à indústria têxtil, a qual, por sua vez, estrutura toda uma cadeia de produção, distribuição, consumo e respectivos relacionamentos. Nessa visão, a totalidade do ciclo torna-se irremediavelmente entranhada na problemática que a nova consciência sustentável busca repensar, e focaliza os impactos inscritos na dinâmica de confecção do vestuário contemporâneo. Com isso, cabe pautar as influências que o sistema-moda exerce tanto sobre os indivíduos que compõem a força trabalhista, quanto sobre os usuários e consumidores dessa produção, que, inseridos nesse ciclo, reproduzem o exercício do vestir como ato de consumo alienado. Também deve ser reconsiderado o modo como essa cadeia pressiona o mundo natural, seja pelo alto consumo de energia, pela contaminação decorrente da toxicidade dos insumos utilizados, ou mesmo pela constante produção de dejetos oriundos do descarte desenfreado (Berlim, 2012).

É como meio de contestar o modelo da moda rápida instaurada globalmente, assim como seus impactos, que despontam uma gama de iniciativas e movimentos que repensam desde as relações de produção e distribuição até o consumo do vestuário, e seu consequente descarte. Afinal, de acordo com Salcedo (2014), a consciência sustentável que dita esses movimentos busca remediar não apenas as formas de produção, mas também o comportamento do usuário, seja em uso ou consumo. Para tanto,



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamoto

salientam-se uma multiplicidade de recursos, que visam desde a criação de vínculos emocionais entre o usuário e a roupa, a durabilidade das peças e aumento da vida útil, até processos livres de resíduos e o bem-estar dos indivíduos envolvidos na cadeia de produção (Salcedo, 2014).

Dito isso, como o primeiro movimento que adota a abordagem sustentável apontada, o *slow fashion*, ou moda lenta, já pelo nome, indica um movimento antagônico ao *fast fashion*. Contudo, sua conceituação não a determina como uma categoria oposta, mas sim, como um novo meio de pensar a moda, que visa a redução dos refugos resultantes do modelo em larga escala. Para isso, esse movimento protagoniza a qualidade da produção, sem se preocupar com o tempo do processo (Salcedo, 2014), à medida em que redefine a moda sob três eixos principais: “desacelerar, fazer melhor e com justiça social” (Issberner, Rodrigues, Silva, 2022, p. 42). Ademais, o *slow fashion* pode ser inserido na perspectiva de uma economia circular, a qual compreende um modelo econômico que visualiza uma série de mudanças sistêmicas, no intuito de reavaliar uma forma de crescimento econômico para além das práticas predatórias de consumo e de apropriação de recursos naturais (Issberner, Rodrigues, Silva, 2022).

Outra iniciativa que vem ganhando destaque é o conceito de *upcycling*. O termo, que inicialmente deriva de uma perspectiva mais técnica, vinculada à etapa do pós-consumo do vestuário, passa a ser assimilado às práticas de *do it yourself*, ou *faça você mesmo*, como meio de estender a vida útil das roupas e demais acessórios. Após o estágio de consumo e uso, peças de vestuário acabam sendo destinados ao descarte em lixões ou aterros sanitários (Modifica; FGves; Regenerate, 2020). Entretanto, segundo Fletcher e Grose (2012), os artigos que escapam dessa rota são direcionados a atividades de gestão de resíduos, as quais se orientam como reciclagem, restauração ou reutilização. Entende-se como reciclagem, ou *recycling*, uma série de procedimentos que visam a recuperação das fibras têxteis para sua posterior reinserção no ciclo de produção (Salcedo 2014). Contudo, esse processo acarreta em uma perda no valor dos insumos, o que confere ao processo a denominação de *downcycling*.

Por outro lado, o *upcycling*, ou a restauração, diz respeito à intervenção sobre artigos usados, que por requisitar o emprego de mão





## Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

de obra e energia, atribui um acréscimo de valor ao produto finalizado. Tal procedimento, segundo Giwilt (2020), pode ocorrer tanto na forma de transformações que reconfiguram a peça, quanto em pequenas intervenções, localizadas em reparos ou customizações. Assim, não é estranho que essa prática tenha sido assimilada também ao contexto do faça você mesmo, visto que pode ser praticada tanto por profissionais experientes, quanto por usuários amadores e portadores de conhecimento informal. Um desdobramento dessas práticas é o *visible mending* - um dos processos que vem se destacando como forma de dar nova vida às roupas, sobretudo no âmbito internacional. Pode ser traduzido como reparo visível e compreende uma atividade que visa estender a vida útil das roupas como alternativa ao descarte ao assimilar a práxis do reparo à um processo de customização das peças.

### História e contexto

Com o objetivo de apresentar uma perspectiva alternativa para a relação entre roupas e sujeitos além da hegemônica, o presente texto resgata a roupa enquanto objeto de arte, representativo de uma categoria capaz de retomar a moda como articuladora de subjetividades. Para tanto, cabe não só definir tal categoria e suas terminologias, como também, introduzir um panorama histórico no qual se reconhece essa capacidade.

De certo modo, a compreensão da roupa como um possível objeto de arte não consiste em uma abordagem inédita. Esta aproximação, vista já no contexto do Movimento Artes e Ofícios em meados do século XIX, recebe posteriormente o título de wearable art ou artwear. Como categoria híbrida, que oscila na interação entre arte, artesanato e moda, possui uma definição complexa, e qualquer intuito de esclarecimento exige recorrer ao entendimento de sua história. Originalmente, a intitulação de wearable art emerge no contexto da arte têxtil norte-americana, como forma de referenciar a criação de roupas únicas, produzidas de forma artesanal com técnicas majoritariamente tradicionais, por artistas vinculados ao movimento do *fiber art* (Leveton, 2005).

Dentro deste contexto, os objetos afloram em meio às pretensões de reconhecimento da produção têxtil no âmbito artístico, o qual se revela



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

historicamente como um cenário ditado por relações de poder e atribuições de valor que excluem esta classe de produção. Também surgem no intuito de se desvincular do sistema da moda, seja pela criação de peças únicas, pela forma artesanal de produção, ou pela escolha de procedimentos que demonstravam maestria técnica. Além disso, muitas dessas roupas recorriam ao uso de modelagens étnicas, como é o caso do Quimono (Figura 1), que se sobressaía por sua silhueta simples, a qual não somente dispensa o conhecimento formal de modelagem para sua construção, como denota facilidade de ser exposto como um quadro, na parede.

Figura 1 – Julia Hill. “American Velvet”, 1988. Painted silk velvet.



Os valores promulgados pelos artistas de wearable art consolidam-se com a repercussão de eventos orientados para o tema, os quais influenciaram e moldaram a transformação da *artwear* como categoria. Como o primeiro deles, o Movimento Artes e Ofícios, citado previamente, consolida-se como uma influência primária, não apenas por causa da filosofia do movimento que intencionava a união entre o artista e o artesão, como também pela revalorização do artesanal na sociedade da época - valores amplamente divulgados por figuras como John Ruskin (1819 - 1900) e William Morris (1834 - 1896). Em paralelo, verifica-se a reavaliação do vestuário da época e a concepção de um *vestuário artístico*<sup>4</sup>, as quais eram impulsionadas em

Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

acordo às situações sociais e políticas de então. Com produções como Reform Dress (1905) (Figura 2), questionava-se sobretudo a indumentária feminina, que, por ser física e simbolicamente constritora, restringia o anseio por um status mais igualitário entre os gêneros (Leveton, 2005).

Figura 2 – Koloman Moser. “Reform Dress”, 1905.



Fonte: Leveton, 2005, p.18.

Mais adiante, no contexto da década de 1960, a eclosão do Movimento *Hippie* contribui para cimentar a intenção inicial de desenvolver um movimento dissociado do sistema da moda. Nesse sentido, retoma-se o interesse por uma maior proximidade entre o usuário e suas roupas, que surge do desejo de se conhecer o indivíduo que estaria por trás da produção das peças, em contraponto com a tendência da impessoalidade da produção em escala. Também predomina a customização como artifício crítico, orientada para o aprofundamento da familiaridade entre roupa e usuário, traduzida pelo emprego de técnicas como o bordado, o *tie diy*, ou pintura tendo por objetivo a modificação de peças tanto novas quanto usadas (Leveton, 2005).

De modo semelhante, o desencadeamento do movimento feminista na década de 1970 se revela outra influência de peso para esse cenário. Na

Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

retomada de práticas historicamente vinculadas a figura da mulher, as quais são reivindicadas e ressignificadas como meio de contestar as atribuições de valor e as relações de poder que dominavam o sistema artístico, predomina também o exercício direto com técnicas artesanais, assim como a investigação entusiasmada da materialidade têxtil.

Em meio a esse panorama, o espaço do Instituto Pratt de Arte, em Nova York, tornou-se palco para a atuação de nomes como Janet Lipkin (1978) (Figura 3), Marika Cotompasis, Jean Willians Caciedo, Sharron Hedges e Dina Knapp, as quais consolidaram-se como pioneiras do movimento de *wearable art*. Inseridas em um ensino de artes plásticas mais tradicional, o qual não disponibilizava contato com práticas de fiber art ou de moda, a ausência de conhecimento técnico formal não é tida como um empecilho, mas sim, como estopim para uma experimentação livre e despreocupada de restrições (Leveton, 2005). Com isso, descobrem a prática do crochê como meio de produção artística, reconhecendo-a não apenas como capaz de configurar estruturas tridimensionais, mas também de produzir obras vestíveis, e, portanto, atravessar as fronteiras que confinavam a arte ao espaço de mostras e museus:

Because we were all art students, we had no idea we were creating an era; "art to wear, there wasn't that term in the '70s. We came out of art school wanting our art to be seen in the streets, not just in galleries and museums. And that was the premise of a whole counterculture generation: "Let's do our own thing." We were artists studying painting and sculpture, wanting to fashion the body. We were not concerned with the fashionability of clothing. Artwear came from a vision and intent to transform the body, physically and metaphorically (Caciedo, 2019).

Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Figura 3 – Janet Lipkin. “African Mask”, 1970.



Fonte: Janet Lipkin, 2023.

Apesar do desinteresse comercial apresentado inicialmente, com o advento dos anos 1980, o movimento viu-se atravessado de uma maior receptividade às dinâmicas do mercado e da moda, a qual paulatinamente cultivou não apenas um público consumidor, mas também, novas formas de produção, venda e distribuição. De certa forma, muito disso se deve ao reconhecimento conquistado diante da exposição desses trabalhos no contexto de aulas e workshops, ou mesmo de lojas, e posteriormente galerias. Em especial, a fundação de duas galerias de *artwear*, em 1973, recebem destaque pelo papel exercido nesse propósito, sendo elas: Obiko, em São Francisco e *Julie: Artisan's Gallery*, em Nova York (Leveton, 2005). Enquanto a *Artisan's* pautava um direcionamento mais expositivo, visto na extensiva divulgação direcionada para colecionadores de arte e imprensa, a abordagem adotada pela Galeria Obiko aproximava-se mais da moda, ao conceber a atuação do espaço como uma boutique (Bonadio, 2017).

Enquanto isso, no contexto nacional, o movimento de wearable art é afirmado junto à exposição “Traje: um objeto de arte?”, a qual ocorreu

## Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

pela primeira vez em 1987 no Museu de Arte de São Paulo (MASP) (Figura 4). Protagonizando desde pesquisas realizadas por artistas brasileiros e norte-americanos vinculados a esse contexto, assim como peças vestíveis históricas oriundas dos acervos do Museu Histórico do Rio de Janeiro e do Museu Histórico da Bahia, a mostra promoveu a ideia de como uma peça de vestuário poderia ser fruto da criação artística (Teixeira, 2018).

Figura 4— Mídia da época sobre a exposição “Traje: um objeto de arte?”, 1987.



Fonte: Acervo MASP.

Em retrospectiva, as primeiras manifestações associadas ao termo *wearable art* ou *artwear* chegaram ao território nacional por meio da atuação de Liana Bloisi, em meados de 1980. Com experiência do movimento norte-americano, em solo nacional, Bloisi funda a galeria Paradoxarte, a qual se consolidou como um importante espaço de visibilidade para esse tipo de produção (Teixeira, 2018).

Entretanto, como ressalta a autora Maria Claudia Bonadio (2017), é possível citar a existência de outros antecedentes desse interesse, promovidos pelo MASP, datando desde a década de 1950, os quais aos poucos pavimentaram o caminho para “Traje: um objeto de arte?”. Dentre eles, pode-se revisitar a promoção de um desfile com trabalhos do artista



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

têxtil Olly Reinheimer em 1966. Assim como, posteriormente, a criação de um acervo de indumentárias a partir da aquisição de 87 peças da Rhodia em 1971, as quais vieram a compor parte de uma exposição no mesmo ano. Houve também a realização da exposição “Roupas Bordadas” de Glaucia Amaral Rodrigues em 1986 (Bonadio, 2017). Sem dúvida, tais iniciativas contribuíram para diluir as rígidas fronteiras tradicionais entre a arte e a moda, de modo a consolidar o espaço do museu como receptivo à roupa enquanto objeto de arte, apaziguando a resistência frente a legitimação desse tipo de produção.

No que diz respeito aos antecedentes do movimento em solo brasileiro, ainda que a utilização do termo *wearable art* na mídia nacional tenha despontado apenas em meados dos anos 1980, Bonadio (2017) acredita ser possível descrever dois artistas como precursores, ainda na década de 1960. São eles, Solange Escotesguy e Olly Reinheimer, que recorrentemente centralizam a roupa em suas produções. Ao mesmo tempo, cabe lembrar como o cenário artístico brasileiro situa importantes expressões ao longo de sua história, que reivindicaram o vestir como um ato artístico, e rico em subjetividades. Não apenas as Experiências de Flávio de Carvalho, na década de 1950, as quais assimilavam um caráter mais funcional da roupa, sem esquecer do potencial expressivo desse objeto, mas também produções mais performáticas, conceituais e simbólicas como é o caso dos *Parangolés* (1964 -1969) de Hélio Oiticica (1937 -1980), das *Máscaras Sensoriais* (1967) de Lygia Clark (1920 -1988), ou mesmo do *Manto da Apresentação* de Arthur Bispo do Rosário (1909 – 1989) (Figura 5), reavaliaram a roupa frente sua capacidade de expressão. Dessa forma, apesar de não serem considerados como artistas vinculados ao movimento de *wearable art*, tais manifestações não deixam de ser referências relevantes ao abordar a arte vestível brasileira.



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Figura 5– Arthur Bispo do Rosário. “Manto da Apresentação”. Costura, bordado, escrita.



Fonte: Museu Bispo do Rosário, 2025.

Atualmente, a utilização do termo *wearable art* situa uma perspectiva mais abrangente, que não rejeita o vínculo com a moda, mas sim, possibilita tal interação de forma mais explícita, ainda que de acordo com a poética do indivíduo que produz. Muito disso se deve a nova aceitação em relação ao campo, bem como à produção vinculada a demandas mercadológicas - fato que é presenciado com a geração de artistas estadunidenses que emergem na década de 1980. Ainda assim, predomina na categoria a essência do objeto de arte, que, segundo Leveton (2005), pode ser identificada no modo como essas vestimentas presentificam-se tanto na forma de trajes rotineiros, e, portanto, funcionais, como performáticos e/ou conceituais. Independentemente, como roupas de arte, a liberdade criativa vista na etapa da experimentação é transferida ao indivíduo que a incorpora no ato do vestir, assimilando assim, a subjetividade necessária para reavaliar a roupa como construtora de identidade.

### ***Wearable art e produção de subjetividade***

Como visto, a *Wearable art* consiste em um movimento que busca se afirmar como artístico e, para tanto, os praticantes da modalidade inicialmente buscaram evidenciar as características de seu trabalho que os posicionavam no campo das artes e os afastavam da moda. Esta iniciativa teve como base o caráter autoral das roupas, produzidas artesanalmente,



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

muitas vezes no formato de peça-única, qualidades que de fato as aproximavam do conceito de “obra de arte”. O interesse envolvido nesta reivindicação conceitual também era alimentado pelo status habitualmente conferido às roupas comerciais, ou seja, produtos massificados e frívolos – exatamente o oposto do entendimento corrente relativo ao objeto de arte.

Ainda que a produção de peças de *wearable art* tenha sofrido modificações desde seu surgimento na década de 1960, ou seja, a gradual migração de alguns artistas para um modelo menos experimental e mais orientado para o mercado - em que se registram casos nos quais as roupas passam a ser confeccionadas em pequenas tiragens, por equipes dirigidas pela visão criativa do autor – é razoável supor que se trata de um modo produtivo que sustém o desenvolvimento de uma linguagem individual. Mesmo quando a oferta não consiste em peças únicas, é mantido o envolvimento entre criador e “criatura”, selado pela projeção subjetiva do primeiro na segunda. Ou seja, a concretude das roupas reflete as “prioridades” internas do artista. Uma vez que os integrantes do movimento posicionam a *wearable art* no perímetro das artes, isto fica mais evidente.

Ao discutir os processos de criação, Ostrower (2014) pontua a criatividade como um potencial humano, e sua realização, uma necessidade. Segundo a autora, o modo pelo qual o homem interage com o mundo é, em si mesmo, criativo, dado que empreende uma busca constante por significado através da ordenação das informações que capta por meio dos sentidos, tendo por objetivo se situar e se orientar. Como observa Ostrower (2014):

Nessa busca de ordenações e de significados reside a profunda motivação humana de criar. Impelido, como ser consciente, a compreender a vida, o homem é impelido a formar. Ele precisa orientar-se, ordenando os fenômenos e avaliando o sentido das formas ordenadas; precisa comunicar-se com outros seres humanos, novamente através de formas ordenadas. Trata-se, pois, de possibilidades, potencialidades do homem que se convertem em necessidades essenciais. O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano,



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

coerentemente, ordenando, dando forma, criando  
(Ostrower, 2014, p.10, grifo do autor).

Segundo o raciocínio da autora, a criação na existência humana seria algo inevitável, justamente por consistir na condição última para sua ocorrência. Exercer a criatividade, portanto, ao contrário de simples recreação, caracteriza um ato essencial à vida. Em sua afirmação, Ostrower (2014) fala sobre este impulso rumo à ordenação via construção de formas. A este respeito, pode-se dizer que o conceito de formar pressupõe a ideia do “novo”, no sentido de novas conexões a partir de combinações inéditas, que por sua vez engendrarão entendimentos originais. O processo de ordenar-formar parte do indivíduo, e suas particularidades irão refletir a singularidade deste último. Em outros termos, aquilo que o indivíduo cria reproduz seu ordenamento interior, o que permite que ele se identifique em suas criações. Este sistema operativo da criação humana, portanto, promoveria o autoconhecimento, na medida em que as abstrações internas transporiam os limites do mundo físico e se deixariam conhecer pelos sentidos.

A arte, de um modo geral, representa uma das manifestações dessa expressão criativa de que trata a autora. A tradicional figura do artista, inclusive, surge historicamente sob o pretexto da originalidade (Sennett, 2009). Ainda que a arte, como categoria privilegiada na cultura ocidental, possa ser questionada, não há dúvidas de que abrange atividades humanas nas quais a reflexão subjetiva ganha destaque. Por este motivo, entende-se que a prática da *wearable art*, enquanto fazer artístico, dá ênfase ao desenvolvimento subjetivo do artista. Este, por sua vez, acumula o papel de produtor no momento em que suas obras contemplam a intenção de serem comercializadas e utilizadas na condição de vestuário. Confeccionar roupas de acordo com as premissas da *wearable art*, portanto, evitaria a alienação do produtor em relação ao seu trabalho - problemática identificada na cadeia produtiva do sistema-moda convencional.

Por outro lado, apesar dos esforços no sentido de respaldar o valor das peças de *wearable art* por meio do rótulo de obras de arte, uma das características basilares da prática é, justamente, seu caráter artesanal de produção. Não é o objetivo, neste artigo, o detalhamento dos embates



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

conceituais que envolvem o divórcio entre arte e artesanato. Nos ateremos ao posicionamento do sociólogo Richard Sennett (2009), quando este afirma que: “Em termos de prática, não existe arte sem artesanato; a ideia de uma pintura não é uma pintura” (p. 79). Com isto, o autor sinaliza para uma interpretação alargada do artesanal, que passaria a incluir toda e qualquer forma de atividade técnica com a qual um indivíduo possa se engajar profundamente na busca pela excelência: “Habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo” (Sennett, 2009, p.19). Aqui, como em Ostrower (2014), nota-se a referência a faculdades essenciais humanas sendo expressas por atividades de criação, no caso, processos artesanais.

O autor ainda aponta para o desenvolvimento interior do artífice na lida com seu trabalho, o que inclui a sustentação de um constante diálogo entre fazer e pensar, entre mão e mente. O crescimento aconteceria por meio da experimentação dosada pela crítica sensível, em ciclos sucessivos que formariam uma espiral ascendente de conhecimento acumulado. Dado que a *wearable art* nasce e se perpetua com base na produção artesanal, enquanto modelo para a confecção de roupas, entende-se que seu potencial para promover a expressão subjetiva daquele que produz é aguçado.

No que diz respeito àquele que consome a peça de *wearable art*, verifica-se a atenuação do fenômeno de obsolescência material e simbólica das roupas - já apontado por Svendsen (2010) como uma questão central na dinâmica do sistema-moda contemporâneo: “A moda é também, portanto, uma *batalha constante para preencher significado* que está sendo gasto com crescente rapidez” (p. 80, grifo do autor). Stallybrass (2008) também aborda o assunto quando adverte que “Numa economia capitalista, numa economia de roupas novas, a vida dos têxteis adquire uma existência fantasma” (p. 15-16).

Como observado anteriormente, o sujeito pós-moderno vivencia uma instabilidade emocional e psíquica constante, decorrente do naufrágio das estruturas da tradição. Esta instabilidade, no âmbito da moda, é acentuada pela aceleração da produção, seguida do descarte, que inviabiliza uma relação afetiva duradoura com as roupas e interdita sua utilização como signo da identidade por um período de tempo prolongado. Em outras



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

palavras, o intervalo de oportunidade para se expressar subjetivamente por meio do uso de uma peça fica bastante reduzido.

O posicionamento das roupas de *wearable art* como objetos de arte parece fazer frente a este problema, dado que a arte pressupõe a expressão do universal no particular. Isto quer dizer que, uma peça sinfônica, um quadro, ou um espetáculo de dança, por exemplo, são capazes de transmitir questões humanas fundamentais que ultrapassam limitações físicas e são imanescentes à vida, logo, imunes à passagem do tempo. O tipo de vestuário aqui tratado, por estar revestido da “aura” artística, estaria, portanto, resguardado da deterioração simbólica desenfreada, o que, por sua vez, garantiria a sobrevivência de sua materialidade. O consumidor-usuário de uma peça de *wearable art* estaria, assim, de posse de um objeto-signo resistente à mudança, capaz de lhe proporcionar alguma estabilidade em seu próprio processo de expressão subjetiva.

Por fim, destaca-se o caráter singular das obras de *wearable art*, que se fundam no pressuposto de uma estrutura que prevê a utilização íntima – a roupa. Como bem observa Stalybrass (2008), a roupa ostenta a “(...) capacidade para ser permeada e transformada tanto pelo fabricante quanto por quem a veste” (p.14). Leventon (2005) expõe de maneira contundente tal relação no contexto da artwear:

The theme of transformation runs through-out artwear. Of course, the act of dressing transforms our Naked, private selves into our clothed, public selves; in that sense, transformation is the universal subject of clothing. But the subject matter incorporated into wearable art brings transformation to a more conscious, theatrical level, and this may be why it is important to so many artists to see their work on the body. [...] The wearer carries the artist’s vision, which then melds with the wearers as he or she moves within each piece and brings it to life in real space and time (Leventon, 2005, p.93).

Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

A autora alega que os artistas de peças de *wearable art* com frequência anseiam por ver suas criações “vestidas”. Segundo Leventon (2005), isto ocorreria porque a natureza do suporte escolhido – a roupa – exige um corpo para sua plena concretização. Embora a vestibilidade não seja o objetivo da totalidade das produções de *wearable art*, desde o início do movimento, é apontada como uma de suas premissas. Esta, portanto, se tornaria uma preocupação corrente para os artistas durante seu processo de criação, o que significa que ao optar por trabalharem com vestuário, necessariamente se veem diante das particularidades do corpo humano. A feitura de uma roupa mergulha o artista em questões entranhadas na humanidade de um jeito bastante concreto: levantam considerações corpóreas que o remetem para a topografia dos membros, seus declives, bem como suas sensibilidades.

Dáí se conclui que o vínculo entre artista-produtor e consumidor-usuário se aprofunda, intensificado por experiências humanas compartilhadas, pautadas nas vivências quotidianas do corpo em sua relação com a roupa. Dessa forma, tem-se que o geral (experiências compartilhadas) é modulado tanto pela sensibilidade do artista (peça de *wearable art*) quanto pela do usuário (modos de vestir). Neste sentido, a obra se configura como um elemento mediador entre dois polos subjetivos, integrado num sistema flexível de complementaridade. Sob estas condições, seria razoável supor que roupas de *wearable art*, de fato, portam valores simbólicos, na medida em que representam a relação entre duas pessoas (Baudrillard, 1995).

É curioso notar como essa característica da modalidade provoca seu afastamento da tradicional definição da obra de arte enquanto algo a ser contemplado espiritualmente, fruído apenas pelo intelecto. Ao contrário, ancora as obras no plano terreno e suas implicações mundanas ao incorporar a função de uso. Seu caráter de roupa irá, inelutavelmente, iluminar o corpo, a esfera orgânica da existência humana, a realidade física e material. O que talvez funcione como contraponto ao drama pós-moderno que tanto afeta a indústria da moda – a do descarte desvairado, como comentado por Stallybrass (2008):



## Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

É apenas, acredito, num paradigma cartesiano e pós-cartesiano que a vida da matéria é relegada à lata de lixo do 'meramente' – o mau fetiche que o adulto deixará para trás como uma coisa infantil, a fim de perseguir a vida da mente. Como se a consciência e a memória dissessem respeito a mentes e não a coisas, ou como se o real pudesse residir apenas na pureza das ideias e não na impureza permeada do material (Stallybrass, 2008, p. 30).

### Considerações finais

O presente texto teve como objetivo apresentar o movimento *wearable art* como ponto de reflexão a respeito da propriedade do objeto roupa enquanto elemento articulador de subjetividades. Foi discutido o papel da roupa como elemento da cultura material e, portanto, como produto humano para o atendimento de certas necessidades, tanto sociais, quanto psíquicas. Entende-se que a roupa, de modo geral, está vinculada à experiência de vida humana como dispositivo mediador de valores subjetivos, bem como de valores comunitários, delimitados pela tradição cultural de cada sociedade.

No entanto, percebe-se que, ao ser cooptado pelo sistema-moda, o objeto-roupa vai, pouco a pouco, se tornando alheio às necessidades que inicialmente deveria suprir, especialmente no que diz respeito a sua capacidade de funcionar como signo de subjetividades. Isto ocorre devido ao emparelhamento entre sistema-moda e o modelo capitalista de produção, notadamente acentuado na pós-modernidade. A ideologia do novo, que nasce no período moderno e se sofisticava nos séculos subsequentes, nutrido pelas novas diretrizes econômicas, dispõe a sustentação necessária ao arranjo. Pouco ou nada escapa a enxurrada da renovação, nem mesmo o interior subjetivo dos homens. Condicionado a busca pela novidade em todas as esferas, na roupa, a humanidade encontra o avatar para sua metamorfose sem fim.

Foi levantado o questionamento acerca das consequências desta estrutura relacional entre sujeitos e roupas. Diante das inúmeras críticas



Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

contra o sistema hegemônico de produção da moda, denunciado como predatório tanto no quesito social, quanto ambiental, passam a ser aventados modelos alternativos, o primeiro deles identificado como o slow fashion – que inaugura a iniciativa de pensar a moda em termos sustentáveis. A partir dele novas linhas de pensamento são desenvolvidas, associadas a processos produtivos menos danosos. Percebe-se a valorização de técnicas artesanais e a produção em pequena escala, bem como a conscientização do consumidor acerca das condições de confecção do produto de moda.

O movimento *wearable art*, mesmo que inicialmente tenha reivindicado seu lugar entre as artes plásticas, pode ser compreendido como uma abordagem sustentável da moda, no sentido de consistir na produção de peças de roupa que atendem às premissas do slow fashion – ainda que possam assumir formas mais experimentais e não-vestíveis. No que tange a produção de subjetividade, se revela uma abordagem especialmente profícua, dado que não apenas favorece o produtor da peça, ou seja, o autor da obra, quanto o consumidor final, uma vez que este transforma e é transformado pela roupa, tornando-se parte da obra.

## Referências

Baudrillard, Jean. Para uma crítica da economia política do signo. Lisboa: Edições 70, 1995.

Berlim, Lylian. Moda e sustentabilidade: uma reflexão necessária. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

Bauman, Zygmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

Bonadio, Maria Claudia. “Traje: um objeto de arte?” Pietro Maria Bardi, o Wearable Art e o museu fora dos limites. Visualidades. Goiânia, v.15, n.2, p. 163-190, 2017.

Cancedo, Jean. Reflections on artwear: Melissa Leventon and Jean Cancedo in conversation. [Entrevista concedida a] Melissa Leveton. Interwoven, SFMOMa, issue 12, 10 jul. 2019. Disponível em: <https://openspace.sfmoma.org/2019/06/reflections-on-artwear-melissa-leventon-and-jean-cancedo-in->



conversation/ Acesso em: 11 fev. 2025.

Castilho, Katia. Moda e Linguagem. São Paulo: Ed. Anhembi Morumbi, 2009.

Coccia, Emanuele. A vida sensível. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

Fletcher, Kate; Grose, Lynda. Moda e sustentabilidade: design para mudança.

São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

Giwilt, Alison. A practical guide to sustainable fashion. 2 ed. London: Bloomsbury,

2020.

Issberner, Liz; Rodrigues, Fernando de Assis; Silva, Larissa Lima da. Slow fashion, economia circular e criativa para a sustentabilidade ambiental na moda: o papel dos serviços de redes sociais online. MIX Sustentável, v.8, n.4, p. 39 -48, 2022.

Leveton, Melissa. Artwear: Fashion and Anti-Fashion. New York: Thames & Hudson, 2005.

Lipovetsky, G. O império do efêmero: a moda e seus destinos nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Modifica; FGVces; Regenerate. Fios da moda: perspectiva sistêmica para circularidade. São Paulo, 2020.

Ostrower, Fayga. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Ed. Vozes, 2014.

Salcedo, Elena. Moda ética para um futuro sustentável. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2014.

Sennett, Richard. O artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009.

Squicciarino, N. El vestido habla: consideraciones psicológicas sobre la indumentaria. Madri: Ediciones Cátedra, 1990.

Stallybrass, Peter. O casaco de Marx: roupas, memória, dor. Belo Horizonte:





Wearable art e o sistema-moda enquanto produção de  
subjetividade

Elisa Rocha Bueno  
Júlia Lasry Benchimol Lanza  
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Autêntica Editora, 2008.

Svendsen, L. Moda: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Teixeira, Mariana Roquette. Traje: um objeto de arte? História das Exposições de Arte Gulbenkian. Lisboa: 2018. Disponível em: <https://gulbenkian.pt/historia-das-exposicoes/exhibitions/850/> Acesso em: 12 de fev. de 2025.