



Dune

Vol. 002 n. 001
Writings on Fashion, Design and Visual Culture

Fragment

Dune

I Università luav
- - - di Venezia
U
- - -
A
- - -
V

Dune
Writings on Fashion, Design and Visual Culture
Vol. 002 n. 001, June 2021
biannual journal, third issue

Scritture su moda, progetto e cultura visuale
Vol. 002 n. 001, giugno 2021
semestrale, terzo numero

Editor in Chief/Direttore
Maria Luisa Frisa

Editor/Caporedattore
Saul Marcadent

Editorial Assistant/Segreteria di redazione
Elena Fava

Editorial Coordination/Coordinamento editoriale
Riccardo Dirindin

Editorial Board/Comitato editoriale
Giorgio Camuffo
Elisabetta Cianfanelli
Piero Di Biase
Riccardo Dirindin
Marta Franceschini
Gabriele Monti
Alberto Moreu
Marco Pecorari
Manuela Soldi

Scientific Committee/Comitato scientifico
Miren Arzalluz, Palais Galliera, Paris
Paola Bertola, Politecnico di Milano
Manuel Blanco, Universidad Politécnica de Madrid
Paul Boudens, graphic designer
Silvia Calderoni, performer
Bruno Ceschel, University of the Arts London
Judith Clark, London College of Fashion
Paola Colaiacomo, fashion scholar
Giovanni Corbellini, Politecnico di Torino
Milovan Farronato, Fiorucci Art Trust, London
Elke Gaugele, Akademie der Bildenden Kunst
Francesca Granata, Parsons School of Design New York
Stefano Graziani, photographer
Alistair O'Neill, Central Saint Martins College, London
Patrizia Ranzo, Seconda Università degli Studi di Napoli
Stefano Tonchi, L'Officiel
Paolo Volonté, Politecnico di Milano
Louise Wallenberg, Stockholm University

Graphic Design/Progetto grafico
Think Work Observe, t-wo.it

Translations/Traduzioni
Huw Evans

Copyediting, Proofreading
Anna Albano/Language Consulting Congressi srl

Flash Art

Publishers/Editori
Gea Politi
Cristiano Seganfreddo

Image Sourcing and Licensing
Marta Zanoni

Translations and Copyediting
/Traduzioni e copyediting
Teresa Albanese

www.flash---art.it
www.flash---art.com

Info: dune@iuav.it
Instagram: @dunejournal

On cover/In copertina
Garbage Core, Giovanni Nordio and Gregorio Nordio
with Alessia Gunawan, *Sneak Peek*, 2021. Series of scans.
Courtesy and © Garbage Core.
Special project conceived for *Dune*.

Garbage Core, Giovanni Nordio e Gregorio Nordio
con Alessia Gunawan, *Sneak Peek*, 2021. Serie di scansioni.
Courtesy e © Garbage Core.
Progetto speciale per *Dune*.

Thanks to/Grazie a
Aldo Aymonino, Laura Casagrande,
Fernanda De Maio, Alberto Ferlenga,
Laura Fregolent, Mario Lupano,
Laura Mariano, Monica Martignon

Printed in 2021 by/
Stampato nel 2021 da
Grafiche Veneziane

ISSN: 2705-0084

FLAIR
Fashion Lab Archive
Industry Research

FLAIR Fashion Lab Archive Industry Research is a research Cluster with an aim in verifying and measuring the transdisciplinary nature of fashion and its new variations; the approach favours an Italian point of view, in relation to the dynamics of the global fashion system, analysing both theoretical reflection and design processes considering the peculiarities of the Italian fashion system as design, production and communication. The cluster explicitly refers and reinforces the methods and views of the multifaceted team of researchers at IUAV University of Venice, which has been working on fashion cultures, pursuing fruitful encounters and comparisons with the varied academic, cultural and industrial realities. The Cluster intends to reflect and simultaneously work with the contemporary fashion system, by its nature crossed by rapid changes constantly redefining it. *Dune* is a part of the research cluster FLAIR.

Il cluster FLAIR Fashion Lab Archive Industry Research intende verificare e misurare la natura transdisciplinare della moda, e le sue nuove declinazioni, privilegiando un punto di vista italiano in relazione alle dinamiche del fashion system globale, e un approccio dove la riflessione teorica e la progettazione vengano analizzate considerando le peculiarità del sistema di ideazione, produzione e comunicazione della moda così come si è stato messo a fuoco in Italia. Il cluster esplicita e rafforza, in una dimensione sperimentale, le azioni di ricerca e di valorizzazione che l'articolato gruppo di lavoro attivo all'Università luav di Venezia ha dedicato e continua a dedicare alla moda e alle sue culture, e che intende portare avanti in una dimensione di confronto con le diverse realtà accademiche, culturali, archivistiche e industriali. Il cluster intende riflettere e simultaneamente lavorare con il sistema della moda contemporaneo, per sua natura attraversato da rapidi mutamenti che lo vedono in continua ridefinizione. *Dune* è parte del cluster di ricerca FLAIR.

Dune is a biannual, bilingual academic journal of fashion and visual culture, with open call, welcoming scientific contributions in the field of fashion studies. The title refers to the infamous science fiction novel Frank Herbert published in 1965, and to the film directed by David Lynch in 1984. *Dune* is intended as a space for theoretical, critical and visual examination and presentation of new research. It reflects interests in research, writing methods and theoretical production of the team of the fashion courses at IUAV University of Venice. It is an expression of a precise method and its sensitivity. Each issue is monothematic; the theme is defined by a word or a sentence that permeates contents, focusing on either pivotal figures and circumstances or the unveiling of stories that are not yet well known while giving space to the voice of young authors.

Dune è una rivista accademica di moda e cultura visuale, bilingue (italiano e inglese), semestrale, che accoglie contributi scientifici di studiosi nell'ambito dei fashion studies tramite open call. Il titolo rimanda al romanzo fantascientifico di Frank Herbert, pubblicato nel 1965, e al film diretto da David Lynch nel 1984. *Dune* è intesa come uno spazio per la riflessione teorica e visiva, la critica e l'introduzione di nuove ricerche, e riflette gli interessi di ricerca, le modalità di scrittura e la produzione teorica del gruppo di lavoro dei corsi di laurea in moda dell'Università luav di Venezia. La rivista è espressione di un modo di agire e di una sensibilità. È monotematica, caratterizzata da una parola o da una frase chiave che permea i contenuti, e unisce affondi su figure e storie poco approfondite restituite con le visioni di giovani autori.

Any effort was made to achieve permission for the images in this publication. However *Flash Art* is available in case preliminary agreements were not able to be finalized with copyright holders. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of the copyright holders and the publisher.

Ogni ente di riferimento è stato contattato al fine di ottenere l'autorizzazione alla riproduzione delle immagini in questa pubblicazione. Tuttavia, *Flash Art* si rende disponibile nel caso in cui non fosse stato possibile finalizzare gli accordi con i detentori del copyright. Nessuna parte della pubblicazione può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi formato o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico, o altro senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'edizione.

| | | | |
|----|--|-----|--|
| 06 | Editorial | | |
| 08 | <small>ESSAYS 002 . 023</small> Pier Vittorio Tondelli's Imagery in the Illustrated Pages of <i>Un weekend postmoderno</i> . Toward an Aesthetics of the Fragment in the 1980s by Gianbattista Contini | 52 | <small>PERFORMATIVE WRITINGS 002 . 027</small> Tender and Morbid. The Fossil as Project by Luca Trevisani |
| 24 | <small>ESSAYS 002 . 024</small> Fragmentation and Integration: Stairway to Europe by Sebastiano Fabbrini | 68 | <small>ESSAYS 002 . 028</small> A Photographic Fragment of Transnational Fashion: Claude Lévi-Strauss's Snapshot of Avenida São João, Central São Paulo, 1937 by Elizabeth Kutesko |
| 34 | <small>ESSAYS 002 . 025</small> WUNDeROBE Parings from a Brokerage Cabinet by Caterina Cristina Fiorentino | 80 | <small>CONVERSATIONS 002 . 029</small> Eternally Changing Dualism by Rafael Kouto and Giada Olivotto |
| 42 | <small>ESSAYS 002 . 026</small> "To the Naked Eye, They Look like Shoulder Pads." Fragments of Fashion in Counter and Nefarious Clothing Practices by Ricarda Bigolin | 92 | <small>STUDIES 002 . 030</small> Sneak Peek by Garbagecore, Giovanni Nordio and Gregorio Nordio with Alessia Gunawan |
| | | 104 | <small>ESSAYS 002 . 031</small> Fragments, Traces and Belongings: Archives and the Power of Productive Doubt by Ellen Sampson |
| | | | 120 Call for Papers |
| | | | 121 Reader |

68—79

A Photographic Fragment of Transnational Fashion: Claude Lévi-Strauss’s Snapshot of Avenida São João, Central São Paulo, 1937 by Elizabeth Kutesko

Reader p. 145

Dune, Fragment
Archive Code 002.028

Filed under: CHRONICLES

68

Abstract

This paper examines a photographic fragment left behind by the young French anthropologist Claude Lévi-Strauss on his travels to São Paulo between 1935 and 1937. In capturing the contingent, the unobserved and the unstaged — those myriad details that make up the rich patina of everyday life — Lévi-Strauss’s singular image operates heuristically as a revelation of depth into the experiences and identities of the anonymous wearers he captures so candidly on film. The author weaves this precious trace of the past into a broader discourse that foregrounds fashion as a transnational form of modernity and proposes our reimagining of dress history in a decentered, global direction.

“What astonished me in São Paulo in 1935, and in New York and Chicago in 1941, was not their newness, but the rapidity with which time’s ravages had set in. I knew that these cities had started ten centuries behind our own, but I had not realized, somehow, that large areas in them were already fifty years old and were not ashamed to let it be seen. [São Paulo] had the air of an architectural leprosy, or a dream city run up for the cinema.”

Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, 1955

Indiscriminate Details of Daily Life

It is 1937 and a dark-haired woman in a horizontally striped, simple modern dress cut below the knee strides purposefully across the bustling Avenida São João in central São Paulo (Fig. 1). Her streamlined ensemble is accessorized with black sandals and a neat felt hat. She gazes intently at the photographer whilst holding her young daughter tightly in her arms. Dressed all in white, the child looks beyond her mother’s shoulder, fixated, not by the noisy motorcars rushing past and the sensation of speed that they incite, but by another pedestrian, who is wearing a dark hat and is almost entirely obscured from the viewer by her mother’s figure. The child’s father, to her right, wears a single-breasted loose-fitting dark suit with a checkered tie over a white shirt with wide lapels. His hair is neatly styled to the side and his gaze, like that of his wife, is fixed intently upon the photographer. There is a certain self-assurance in his body language as he allows his arms to swing nonchalantly by his sides. The couple’s clothing is adorned with modernist prints, which are offset by the linear architectural façade that dwarfs the right-hand side of the photograph. This symbiotic relationship is emphasized by other visual indicators of modernity: electricity cables crisscrossing the sky and powering the Belle Époque street lighting, modern transportation, signs and billboards, and the seemingly infinite avenue that stretches towards the concrete-framed Edifício Martinelli, the first skyscraper to be built in Latin America in 1929. Directly in line with the Edifício Martinelli, to the left of the photograph, a man in a black fedora and leather shoes moves away from the viewer’s gaze, the creases and folds of his crumpled linen suit accentuated by the spare, monochromatic palette. Photographed from behind, his dissonant mode of direction injects a sense of dynamism into this urban scene, resisting any notion of a linear pathway to modernity by exhibiting different speeds, modes of direction and crucially, ways of inhabiting the modern city. Pedestrians of different ages and ethnicities stand stationary on the side of the pavement, reminding the viewer that São Paulo is a city in constant flux and traversed by individuals of various generational, social, racial and economic backgrounds.

Look even closer at this highly visualized representation of a modernizing São Paulo and the photograph reveals an added layer of complexity. We begin to observe signs that this “dream city run up for

Keywords

Photographic
Fragments, Multiple
Modernities,
Speculative
Biographies,
Transnational Fashion,
Latin Americas

69

Dune

Vol. 002 n. 001 (2021)



1



2

- 1 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, trans. John Russell (New York: Criterion, 1961), 135.
- 2 Christopher Pinney, "Introduction: 'How the Other Half...'" in *Photography's Other Histories*, ed. Pinney and Nicolas Peterson (Durham: Duke University Press, 2003), 6.
- 3 This idea came directly from a conversation with Rebecca Arnold. It connects very closely to Hans Belting's assertion that "We must address the image not only as a product of a given medium, be it photography, painting or video, but also as a product of ourselves, for we generate images of our own (dreams, imaginings, personal perceptions) that we play out against other images in the visible world." Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* (Princeton University Press, 2011), 2.
- 4 Renato Ortiz, "From Incomplete Modernity to World Modernity," *Daedalus*, 129, 1 (2000), 249.

the cinema," as the French anthropologist Claude Lévi-Strauss recalled in 1955, has been fractured by the very modern technology of the camera itself, which has been so indiscriminate in terms of what it has captured.¹ There is an excess of the everyday, which escapes the controlling aspirations of the photographic gaze in order to disrupt its careful documentation of emerging social and metropolitan identities as seen in São Paulo's quotidian urban spaces by capturing, quite literally, *too much*. We observe debris in the gutter and a smattering of oil fracturing the clean, rational lines of the recently-built avenue. Ghostly figures populate the background. In the very center of the photograph, two youthful-looking women in puff-sleeved dresses can be just be glimpsed standing aboard a motorcar that speeds past. This myriad of contingent detail is something that the camera saw, but the photographer may not have spotted in the instant that the shutter was clicked. It is an imperfection that has risen to the grainy surface of the photograph later, waiting to be discovered by the inquisitive viewer. Christopher Pinney contends that the indexicality of the photographic medium always allows room for the possibility that something extraneous may enter into the camera lens; no matter how precautionary and punctilious the photographer is, the camera necessarily includes and thus it is "precisely photography's inability to discriminate, its inability to exclude, that makes it so textured and so fertile."² Just as photographs "leak out," documenting the unexpected or inadvertently providing the viewer with an overload of information, so too can fashion, which frequently communicates something different to that which the wearer had envisioned in her mind, unintentionally revealing too much of an inner personality, desire or anxiety.³ Fashion is, after all, a form of storytelling, in much the same way that the researcher can muse speculatively on the biographies and narratives of the anonymous individuals who present themselves in dress, pose and expression to the photographer's gaze.

A Photographic Fragment of the Past

I first encountered this particular photographic fragment in the brightly lit archive of the Instituto Moreira Salles on Avenida Paulista in São Paulo in July 2019, where it seized my attention immediately. Perhaps it is the directness of the protagonist's gaze, her clear sense of style and awareness of how to perform a "look," the technical inadequacies of the photographer or the overall blurriness of the image which frustrates the viewer's ability to fully read the fashions documented in exacting detail. All of this invests the snapshot with an immediacy, instilling an awareness in the viewer that this fleeting moment preserved in time and space can operate heuristically as a revelation of depth into the identities and sartorial histories of its very modern protagonists.

- 5 Sarah Cheang worked upon this definition of fashion at a paper delivered at the Courtauld Institute of Art on June 19, 2017, entitled “Transnational Fashion History: Some Problems in Chineseness.”
- 6 Barbara Weinstein, *The Color of Modernity: São Paulo and the Making of Race and Nation in Brazil* (Durham-London: Duke University Press, 2015), 4–5.
- 7 Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (New York: Zone Books, 2008), 23.
- 8 Rita Andrade, “Mappin Stores: Adding an English Touch to the São Paulo Fashion Scene,” in *The Latin American Fashion Reader*, ed. Regina Root (Oxford-New York: Berg, 2005), 178.
- 9 Vivian Schelling, ed., *Through the Kaleidoscope: The Experience of Modernity in Latin America* (New York: Verso, 2000). This edited collection of essays explores the different manifestations of what is understood to be a specifically Latin American experience of modernity.
- 10 Silvano Santiago, “Lévi-Strauss’s Journey to the Tropics,” *Portuguese Studies*, 22, 1 (2006), 7.
- 11 A selection of these images can be viewed online at “Claude Lévi-Strauss,” Instituto Moreira Salles, accessed August 15, 2020, <https://ims.com.br/titular-colecao/claude-levi-strauss/>.
- 12 Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, cit., 135.
- 13 Claude Lévi-Strauss, *Saudades de São Paulo* (São Paulo: Companhia das Letras, 1996).
- 14 Luciana Martins has shed light on Dina Lévi-Strauss’s contribution to Claude Lévi-Strauss’s visual archive of Brazil, exploring her role in the making and presentation of their ethnographic fieldwork in Brazil. There is no substantial evidence, however, to suggest that she played a key role in the production of these images taken in São Paulo.
- 15 Thomas E. Skidmore, “Lévi-Strauss, Braudel and Brazil: A Case of Mutual Influence,” *Bulletin of Latin American Research*, 22, 3 (2003), 340.
- 16 Mark Sealy, *Decolonising the Camera: Photography in Racial Time* (London: Lawrence and Wishart Ltd, 2019), 15.

Brazilian anthropologist and sociologist Renato Ortiz implores us to recognize that if modernity refers to “the technological progress of cities, to their organization and management, it is also a discourse, a ‘language’ through which Latin Americans become aware of these changes.”⁴ Indeed, fashion is both a discourse *and* a social dynamic of style change that involves a sense of novelty and renewal through which the now, or *zeitgeist* — otherwise known as modernity — is experienced and articulated.⁵ Yet whilst modernity in Eurocentric discourses has tended to be equated with a linear narrative of progress and development, this photographic fragment bears the trace of multiple subjectivities and *experiences* of modernity — which operate beyond the colonial influence of Western Europe and North America to become entangled in new webs of power relations at play within Latin America. The construction of a regional identity in São Paulo in the first half of the twentieth century, as Barbara Weinstein carefully elucidates, favored exceptionalism; it was inseparable from the city’s “ever more spectacular economic success story” as well as from crafted nationalist narratives that forged a direct correlation between “whiteness and progress” and “blackness and backwardness.”⁶ Through Lévi-Strauss’s snapshot we can begin to unravel the complex perspectives of *Paulistas* (those born in the city of São Paulo) during a period of immense change under the new regime of then-President Getúlio Vargas (1930–45; 1951–54), who responded to those transformations by fashioning their identities *in* and *for* the city. This singular image enables us to engage with new interpretations of what it might mean to “be modern” in São Paulo and to consider how certain mindsets, which frequently advocated identities that were white and European, intersected with questions of race and regionalism in the formation of national identity in Brazil.

It is the very complex nature of the photographic medium that has prompted Ariella Azoulay to stress that “one needs to stop looking at the photograph and instead start watching it. The verb ‘to watch’ is usually used for regarding phenomena or moving pictures. It entails dimensions of time and movement that need to be reinscribed in the interpretation of the still photographic image.”⁷ If we are to watch this particular photograph then, what layers of heuristic meaning might we seek to unfold? Firstly, who are these anonymous yet stylish *Paulistas*, presumably a part of the new metropolitan bourgeois class who had fashioned themselves from coffee wealth, and were keen to distinguish themselves in dress, behavior and perspective from the rest of Brazil?⁸ How did the medium of photography, as a modern visual technology, capture the contemporary *Paulista* experience of urban modernity and new patterns of consumption centered on luxury goods imported from Britain and France, which were still understood to be the center of “civilization”? To what extent did the camera bear witness to a specifically Brazilian experience of modernity, which was colored by the violence and enduring influence of colonialism, but also provided room for deviation from a European mod-

el, as consumer items from abroad were necessarily adapted to suit local tastes?⁹ What is the complex fabric of relations between those involved in the photographic act: the photographed subject, the photographer and the contemporary spectator? Finally, what additional meanings are encoded within this photograph when we are informed that the photographer was an aspiring 26-year-old French anthropologist named Claude Lévi-Strauss, who in 1934 was invited to teach Sociology at the University of São Paulo?¹⁰

The Lévi-Strausses in Brazil

This image forms part of a series of 44 original photographic negatives that were captured by Lévi-Strauss in São Paulo between 1935 and 1937.¹¹ Lévi-Strauss’s enquiring documentation of urban, everyday life in São Paulo — the wealthiest and most industrialized state in all of Brazil — records a transitional phase in the history of the city, which he recalled in his celebrated travel narrative and memoir *Tristes Tropiques* (1955).¹² A selection of these photographs was published for the first time sixty years later in the rare photobook edited by Lévi-Strauss entitled *Saudades de São Paulo* (1996).¹³ As has been well documented, Claude and Dina Lévi-Strauss traveled to Brazil in 1935 as part of a small cohort of young French academics invited to help establish the newly founded University of São Paulo.¹⁴ For Lévi-Strauss, as Thomas Skidmore articulates, “the job in Brazil meant that, with any luck, he would get to do his initial fieldwork among Indians. It would be his first ethnographic experience, his initiation into the discipline of anthropology.”¹⁵ A little-known photograph published in *Saudades de São Paulo* (Fig. 2) captures an elegant Dina Lévi-Strauss sporting a knitted, button-up cardigan with puff sleeves, a belted knee-length pencil skirt and a matching hat. The outfit seems somewhat at odds with the rural Brazilian setting, which sees the subject tentatively crossing a precarious-looking bridge comprised of a tree trunk, observed by the French historian Fernand Braudel, geographer Pierre Monbeig and philosopher Jean Maugué. The men are all dressed in what appears to be an array of modern, casual ensembles adapted for the “primitive” Brazilian wilderness, yet still maintaining some of the streamlined tailoring of the “civilized” European city. These photographs reiterate the significance of fashion as a visual marker of modernity, which *traveled* from France to Brazil and enabled a sense of efficiency and discipline to be recreated on arrival. They are also a potent reminder of the Eurocentric perspective in dress, mindset and attitude that these young academics are likely to have fostered on their arrival in Latin America, which invariably colored to some degree their perception of Brazil and Brazilians. Mark Sealy nonetheless underlines the potential agency of images; whilst photography functions within a “slippery matrix of colonial power,” one which necessitates that we acknowledge Lévi-Strauss’s power and privilege as a



3

- 17 Skidmore, "Lévi-Strauss, Braudel and Brazil," cit.
- 18 As Edward A. Riedinger has acknowledged, France's desire to become "the leader of the Latin cultural world" was augmented by the opening of the port of Rio de Janeiro in 1808, which paved the way for the importation of "French customs and manners [...] Architecture and interior design [...] Banking, luxury retailing, elite social and culinary manners, and leisure indulgences." Riedinger, "The Development of Brazilian Studies in France", *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, 8, 2 (2001), 441.
- 19 Andrade, "Mappin Stores," cit.
- 20 David William Foster, "Downtown in São Paulo with Hildegard Rosenthal's Camera," *Luso-Brazilian Review*, 42, 1 (2005), 119.
- 21 Emmanuelle Loyer, *Lévi-Strauss: A Biography* (Cambridge: Polity, 2018), 112.
- 22 Pinney, 'Introduction: "How the Other Half..."' cit., 6.

white European man who had traveled from the "center" to the so-called "periphery," we cannot discount the potential for images to be read against the grain and to provide "other ways of seeing."¹⁶

The Lévi-Strausses' arrival in Brazil as part of a transnational program of cultural exchange must be contextualized within the specific context of the French-Brazilian "special relationship" which dates back to the mid-sixteenth century.¹⁷ France's failed attempt to colonize terrain in Latin America and create France Antarctique evolved into a pursuit of cultural hegemony in the region that found fertile breeding ground in Brazil, which imported French luxury fashion and consumer goods.¹⁸ The opening of the English department store Mappin in São Paulo in 1913 attested to urban modernization and the emerging consumer desires of bourgeois middle-class *Paulistas*, who sought luxury goods from afar with which to fashion their metropolitan identities.¹⁹ São Paulo had benefited from a new bourgeoisie founded on coffee wealth, as well as a huge influx of immigrants from northeastern Brazil, Italy, Spain, Germany and Japan: a body of labor who facilitated the reshaping of urban modern life. During a period of intense industrialization and modernization, the city was rapidly transformed from a modest seat of coffee and agricultural production to Brazil's industrial and financial center.²⁰ The resulting photographs taken by Lévi-Strauss nevertheless provide unique insight into the contradictions of a Brazilian modernity poised between the Old World and the New World, the past and the future, whilst illuminating how different representational modes reconfigure our understanding of fashion. While the young academic's camera captured newly built neighborhoods, avenues, skyscrapers, modern transportation networks such as the *camarão* (the urban trolley car seen in Fig. 3), and emerging patterns of consumption in the form of restaurants, cinemas, cafes and shops (Figs. 4 and 5), he also documents cattle wandering through the streets (Fig. 6), laundry drying on makeshift lines hung in dirt courtyards in the shadow of modernist blocks (Fig. 7), crumbling Belle Époque façades and general urban detritus. Despite the clear influences of modernity and industrialization, São Paulo in 1937 was clearly still, as Emmanuelle Loyer emphasizes in her biography of the anthropologist, "raucous, many-sided and seemed as if it were unfinished, as attested to by the photos he took with his Leica camera."²¹

The Partial Nature of Possibility

Lévi-Strauss' photographs are indeed "textured images" — a term that I use to acknowledge Pinney's awareness of the amount of detail that can be extrapolated from a single photograph, as well as to hint at the tactile qualities of the photographic medium that are centered on the surface of the image itself.²² As a distinct body of work, they stand out for their unfinished nature and the resulting surface variations that arise from technical deficiencies including blur, light leaks and badly exposed



4



5

23 Christopher Pinney, *Photography and Anthropology* (London: Reaktion Books, 2011), 105.
 24 It is worth noting that these photographs are distinct from the ethnographic photographs that Lévi-Strauss took of the Bororo and Kadiweu indigenous peoples when conducting fieldwork in Mato Grosso, western central Brazil, which focus very intently on their human subjects and are overly concerned with dress and bodily adornment as cultural texts to be unpacked.
 25 Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography* (New York: Vintage Classics, 1993), 43.

26 Caroline Evans and Alessandra Vaccari, "Introduction," in *Time in Fashion: Industrial, Antilinear and Uchronic Temporalities* (London: Bloomsbury, 2020), 3.
 27 Cheryl Buckley and Hazel Clark, *Fashion and Everyday Life: London and New York* (London: Bloomsbury, 2017).
 28 Maria do Carmo Teixeira Rainho and Maria Cristina Volpi, "Looking at Brazilian Fashion Studies: Fifty Years of Research and Teaching," *International Journal of Fashion Studies*, 5, 1 (2018), 211.

images. All of these "problems" add to the patina of the resulting images and highlight the very material nature of the photographic medium that feels so fitting to the representation of fashion and its imaginative possibilities. Indeed, Lévi-Strauss spoke of his frustration with "the physical and mechanical constraints of the camera," which provided the photographer with restricted options for omitting data from the outside world, especially when compared to the artist's ability to synthesize and edit out unwanted elements, and when taking into account the sensitivity of film, the number of subjects possible, the lighting and the angle of view.²³ His photographs stand as a fascinating record of what can often be easily overlooked, thus acting as a conduit to the lived sartorial experiences of everyday *Paulistas*.²⁴ They are especially interesting since they counter the popular view that modernity in Brazil was driven entirely by bourgeois, middle-class experiences that looked to Europe and sought to recreate this in the tropics; rather, we see how immigrants and workers from a broad spectrum of society engaged with fashion, sometimes getting it a little bit wrong as they negotiated the old alongside the new, the local with the foreign, their cosmopolitan aspirations with a desire to locate a national identity. A tantalizing example can be seen in two separate photographs of young men (Figs. 8 and 9), both of whom are walking alone in busy São Paulo, their outfits clearly informed by fashionable "looks," yet their demeanors suggesting a slight awkwardness or discomfort in their new attire — possibly a tentativeness or hint of reserve in response to the newness of modernity and the prying gaze of Lévi-Strauss's camera.

What becomes clear is that Lévi-Strauss's gaze, and the unpolished nature of his resulting photographs, challenges the very premise of the photographic medium — specifically that its indexicality, as Roland Barthes emphasized in *Camera Lucida*, fixes a singular and unrepeatable moment in time — by reminding us instead of the complex fabric of relations, meanings and temporalities that are woven into any image.²⁵ By presenting an uncanny synchronicity of past, present and future, his photographs of urban imagery constitute a rich resource for the fashion historian since they inhabit, in much the same way that fashion does, "a curious affinity with unorthodox models of time," as Caroline Evans and Alessandra Vaccari have eloquently articulated.²⁶ We are presented with an alternative perspective beyond that of Europe, and a means to recognize the cultural and historical significance of fashion as an embodied and transnational form of identity construction through which individuals and groups throughout the world present themselves in that world.²⁷ This is especially pertinent given how accustomed we have become, particularly in histories of Latin American fashion, to discussing Brazilian reliance on a European (predominantly French) fashion system.²⁸ In Lévi-Strauss's photographs we gain a different perspective, which



6



7



8



9

enables us to see how foreign consumer goods were adapted to suit local tastes and how crucial fashionable ways of dressing were for all sectors of society in articulating their own urban imagery and sense of cosmopolitanism in relation to the rapid changes taking place in São Paulo during the period.

Piecing Together a Global Fashion History

From this one photographic fragment, it seems clear that the young Lévi-Strauss was astonished by the rapidly transforming and diverse cityscape of São Paulo, poised between an agricultural past and a modern vision of an international future, not by its “newness, but the rapidity with which time’s ravages had set in.”²⁹ His affective photographs, with their capturing of the contingent, the unobserved and the unstaged, all those elements usually removed from the formal world of the fashion shoot, are a tangible reminder that many different fashion systems operate throughout the world, often at varied speeds of innovation. These multiple experiences of modernity need to be foregrounded in our piecing together of a global, decentered dress history. Any discussion of modernity must address the centrality of the transnational and the complex relations between modernity and coloniality, in order to problematize our understanding of fashion time from a holistic, global perspective that takes into account the violence of the colonial past. Lévi-Strauss’s photograph provides an intriguing case study into the relationship between photography, dress innovations, temporality, modernities and national and international identities, offering alternative fashion histories and speculative biographies of the anonymous wearers that he captures so candidly on film. By rewriting the sartorial past in a way that draws attention to an underrepresented region of fashion production and consumption, Lévi-Strauss forces us to question what we know of the established Western European and North American canon of fashion that is so often privileged in academic scholarship and popular histories to date. Whether intentional or not, his images of São Paulo facilitate our reimagining of fashion history in a new direction that is overlapping and multilayered, much like the photographs themselves.

Images

Claude Lévi-Strauss photographs taken in São Paulo. Originally published in *Saudades de São Paulo* (Companhia das Letras, São Paulo, 1996). All the images: Courtesy Matthieu Lévi Strauss/Instituto Moreira Salles Collection, Rio De Janeiro / São Paulo / Poços de Caldas, Brazil.

Bibliography

- A Andrade, Rita. “Mappin Stores: Adding an English Touch to the São Paulo Fashion Scene,” in *The Latin American Fashion Reader*, edited by Regina Root. Oxford-New York: Berg, 2005, 176–87.
- Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books, 2008.
- B Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Vintage Classics, 1993.
- Belting, Hans. *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton University Press, 2011.
- Buckley, Cheryl, and Hazel Clark. *Fashion and Everyday Life: London and New York*. London: Bloomsbury, 2017.
- E Evans, Caroline, and Alessandra Vaccari. “Introduction,” in *Time in Fashion: Industrial, Antilinear and Uchronic Temporalities*. London: Bloomsbury, 2020.
- F Foster, David William. “Downtown in São Paulo with Hildegard Rosenthal’s Camera.” *Luso-Brazilian Review* 42, 1 (2005), 118–35.
- L Lévi-Strauss, Claude. *Saudades de São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques*, trans. John Russell. New York: Criterion, 1961.
- Lister, Martin. “The Times of Photography,” in *Time, Media and Modernity*, edited by Emily Keightley. New York: Palgrave Macmillan, 2012, 45–68.
- Loyer, Emmanuelle. *Lévi-Strauss: A Biography*. Cambridge: Polity, 2018.
- M Meneguello, Cristina. “Kemeny and Lustig’s São Paulo: sinfonia da metrópole,” in *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity between the Wars*, edited by Steven Jacobs, Eva Hielscher, and Anthony Kinik. London: Routledge, 2018.
- O Ortiz, Renato. “From Incomplete Modernity to World Modernity.” *Daedalus* 129, 1 (2000), 249–60.
- P Pinney, Christopher. “Introduction: ‘How the Other Half...’” in *Photography’s Other Histories*, edited by Pinney and Nicolas Peterson. Durham: Duke University Press, 2003, 1–14.
- Pinney, Christopher. *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books, 2011.
- R Rainho, Maria do Carmo Teixeira, and Maria Cristina Volpi. “Looking at Brazilian Fashion Studies: Fifty Years of Research and Teaching.” *International Journal of Fashion Studies*, 5, 1 (2018), 211–26.
- Riedinger, Edward A. “The Development of Brazilian Studies in France.” *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 8, 2 (2001), 439–53.
- S Santiago, Silviano. “Lévi-Strauss’s Journey to the Tropics.” *Portuguese Studies* 22, 1 (2006), 7–18.
- Schelling, Vivian, ed. *Through the Kaleidoscope: The Experience of Modernity in Latin America*. New York: Verso, 2000.
- Sealy, Mark. *Decolonising the Camera: Photography in Racial Time*. London: Lawrence and Wishart, 2019.
- Skidmore, Thomas E. “Lévi-Strauss, Braudel and Brazil: A Case of Mutual Influence.” *Bulletin of Latin American Research* 22, 3 (2003), 340–49.
- W Weinstein, Barbara. *The Color of Modernity: São Paulo and the Making of Race and Nation in Brazil*. Durham-London: Duke University Press, 2015.

Elizabeth Kutesko is a cultural historian and alumna of the Courtauld Institute of Art, where she obtained her PhD in 2016. She leads the MA in Fashion Critical Studies at Central Saint Martins and is the author of *Fashioning Brazil: Globalization and the Representation of Brazilian Dress in National Geographic* (Bloomsbury, 2018).

e.kutesko@csm.arts.ac.uk
Course Leader, Fashion Critical Studies
Central Saint Martins, University of the Arts London

di Madame Tussaud Ω, così come i bozzoli gessosi di George Segal, si innestano nella stessa tradizione secolare, quella di chi offre un sostituto durevole al cadavere, per rassicurare gli occhi del pubblico davanti alle paure del trapasso. Rispetto a quei sarcofagi creativi, il progetto del fossile rivela tutti i suoi valori corrosivi, opponendo alla cosmesi naturalista un corpo scomposto, demoniaco e felicemente incompleto. Il fossile sta alla morte come il sonnambulo al dormire, la elude con fermezza, ma senza mancarle di rispetto. Non stupisce, quindi, che se le maschere mortuarie solidificano il viso del defunto in un simulacro, per proteggerne i tratti dal logorio dell’eternità, i fossili, veri o metaforici che siano, si presentano come uova di vetro sospese nel tempo, inquietanti come le ombre disegnate dai corpi evaporati da Little Boy, a Hiroshima, il 6 agosto 1945.

Il fossile è un coagulo non digerito, risputato nel mondo, mai assimilato, per questo felicemente apolide. L’organico e il mistico, il lirico e il curioso partecipano in parti uguali a questi cortocircuiti della storia, che sarebbero piaciuti tantissimo a Jurgis Baltrušaitis, esegeta lituano delle energie creative del cosmo, studioso delle distorsioni e della vocazione formale della materia. Tra sacro e profano, mitologie orali e in cinemascope, siamo costantemente visitati da nuove versioni di frammenti vulnerabili, echi più o meno consapevoli delle carni seviziate e monche dei martiri cristiani, dell’archeologia spirituale degli ex voto cattolici e del *Manifesto Antropofagico* di Oswald de Andrade. Penso al simbolismo della mano mozzata, come quella recisa a Luke Skywalker dal proprio padre *ϕ*, in *L’Impero colpisce ancora*, quinto episodio dell’epica di *Guerre stellari*, all’apice di uno dei combattimenti più memorabili e shakespeariani che il cinema ricordi. È lo stesso perturbante e quindi ilare simbolismo che anima Mano Mano, aka Thing T. Thing *◊*, la servitrice fedele e tuttofare della *Famiglia Addams*, personaggio cardine della goticissima dinastia, nelle sue diverse incarnazioni televisive e cinematografiche. Per qualche strana ragione vengono in mente le ultime sculture di Marcel Duchamp *∴*, piccoli rebus erotici, calchi anomali e deformi di genitali femminili, come dei piedi o delle guance o del corpo dell’artista stesso. Un fossile è pur sempre un indice, come direbbero i semiotici, ovvero qualcosa che è connesso alla sua origine da un contatto fisico che si fa matrice, generatore di un rapporto erotico, fisico e concreto, con la realtà. Quelle di Duchamp sembrano a tutti gli effetti impronte inverse, che trasformano la censura e la *pruderie* in metodo e in geometria, in imprevisto metafisico, in un’interpretazione critica delle gerarchie di valore dell’umanità e della cultura tutta.

Il culto del fossile è un gesto d’animismo, che non consiste nel dare un carattere a un conglomerato di materia, ma nell’accettarne invece la vitalità, nel fare silenzio, per mettersi in ascolto. L’animismo è scoprire che la dicotomia tra natura e cultura, tra ciò che si è trovato e ciò che si è fatto, è parte di uno schema che si dimostra fragile e ingenuo. Per scolpirsi come frammento basta ubbidire alla cieca agitazione sepolta nella materia che ci compone, accettando di non esserne affatto i padroni. Festeggiare la sospensione della nostra identità ordinaria, come fa Paul Dano col proprio corpo e con quello di Daniel Radcliffe in *Swiss Army Man*®, che più che un film è un vero e proprio manifesto del brulicare organico. Il lungometraggio di Dan Kwan e Daniel Scheinert racconta le gesta picaresche del naufrago Hank e le sue avventure allucinate con un cadavere che ha ritrovato sulla spiaggia, la cui salma multitasking si presta a far da bus-sola, da mezzo di locomozione, da amico, e da amante, in una girandola postorganica alimentata dalle flatulenze

generate dalla decomposizione. Il tutto in un intreccio produttivo di morte e vitalità, tra l’interdetto delle feci, delle erezioni, dei trasformismi e dei travestitismi. È una versione aggiornata del corpo queer e liquido di William Burroughs, finalmente privato del suo pes-simismo selvatico e trasformato nel protagonista di un videogame, dotato di vite multiple, bonus fisiologici e d’infinitè possibilità combinatorie.

Se il culto della reliquia appartiene alla cripta, e cresce nel segreto dell’ombra, il fossile è un cristallo che invece chiama la luce; la sua è una vera e propria dot-trina escatologica, stranamente imparentata con la trasparenza, sia questa quella della bacheca, dell’incubatrice o dell’acquario, di ciò che insomma è pensato per ospitare ed esporre esseri e oggetti fragili, preziosi, e decisamente fuori contesto. La genealogia delle cose trasparenti nasce nel tardo medioevo, con l’esibizione delle reliquie dei corpi santi, visibili oltre i cristalli e le capsule che le proteggevano, per arrivare fino alla moderna ostensione delle merci nelle vetrine dei negozi. La logica della venerazione è rimasta immutata nei secoli, e ancor oggi si basa sulle regole della seduzione, della costruzione del carisma tramite la distanza, dell’eccitazione castigata dello sguardo, del fascino moltiplicato della lontananza. Il frammento si scopre fluido, in perenne divenire, per mitigare la sua natura sfuggevole cerca casa in scatole ermetiche, vestendosi di limiti. La serra in vetro garantisce una rigida separazione dal quotidiano, una presa di distanza dalla realtà, e un’esclusione senza compromessi. La contraddizione è solo apparente, perché per farsi oracolo serve sottrarsi al terreno comune, ai ritmi ordinari, all’organismo sociale e alla bestia dell’abitudine. Se il corpo è antenna dell’anima, come sosteneva William Blake, il solo modo di liberare l’eterno piacere della sua energia risiede nella sua costrizione prolungata, e nel distacco.

Quelle che sembrano regole del più puro ascetismo gesuita sono a tutti gli effetti un viatico e una guida all’interpretazione dei diorami radioattivi e allucinati di Tetsumi Kudo ♣, profeta nipponico del fossile in scatola. Anche qui troviamo frammenti di carne, ma mescolati con componenti elettronici, fiori di plastica e pelli scorticate. La vetrina diventa un terrario, una coltura in vitro grottesca, apocalittica e morbosa, dove il biologico e l’artificiale si sposano in una sessualità traumatica e confusa, che sussulta, ammicca e ammalia, custode anarchica dei suoi segreti.

Vietato far l’errore di confondere i nostri fossili con episodi di mineralogia speculativa, o pensarli come oggetti di fantasticheria e di meditazione: sono lo scacco matto alla nostra illusoria idea di soggettività, ai nostri tentativi di razionalizzare le cose e di renderle funzionali. La loro lezione è chiara e ci insegna quanto ogni identità non sia mai autoconclusa, ma unione di parti sospese, di capricci che non si potranno mai completamente domare.

Luca Trevisani è un artista visivo la cui pratica multidisciplinare è stata esposta a livello internazionale in musei e istituzioni d'arte. La ricerca di Trevisani spazia tra scultura e video, e attraverso discipline di confine come le arti performative, il cinema sperimentale e l'architettura, in una condizione magnetica perpetua e mutante. Nelle sue opere le caratteristiche storiche della scultura sono messe in discussione o addirittura sovvertite, in un'incessante indagine della materia e delle sue narrazioni. lucatrevisani.eu

Un frammento fotografico di moda transnazionale: l’istantanea di Claude Lévi-Strauss nella Avenida São João, centro di San Paolo, 1937

Abstract
Quest’articolo esamina un frammento fotografico realizzato dal giovane antropologo Claude Lévi-Strauss durante i suoi viaggi a San Paolo tra il 1935 e il 1937. Catturando il contingente, l’inosservato e lo spontaneo – la miriade di dettagli che compongono la ricca patina della vita quotidiana – la singolare immagine di Lévi-Strauss opera euristicamente come una rivelazione in profondità delle esperienze e identità di anonimi indossatori catturati in modo così schietto sulla pellicola. L’autrice intesse la traccia preziosa del passato in un più ampio discorso che mette in primo piano la moda come forma transnazionale di modernità e che ci propone di ripensare la storia dell’abbigliamento in una direzione decentrata e globale.

Keywords
Frammenti fotografici, Modernità molteplici, Biografie ipotetiche, Moda transnazionale, Americhe Latine

È il 1937 e una bruna in un semplice abito a righe orizzontali tagliato sotto il ginocchio attraversa risoluta la Avenida São João, nel centro di San Paolo (fig. 1, p. 70). La sua figura slanciata è accessoriata di sandali neri e un elegante cappello di feltro. Rivolge uno sguardo penetrante al fotografo mentre tiene saldamente tra le braccia la figliolletta. Tutta vestita di bianco, la bambina guarda al di là delle spalle della madre, incantata non dai rumorosi veicoli che passano e dalla sensazione di velocità che trasmettono ma da un altro pedone, che indossa un cappello scuro ed è in gran parte occultato dal corpo della madre. Il padre della bambina, alla destra di lei, indossa un abbondante completo scuro monopetto, con una cravatta a scacchi su una camicia bianca dagli ampi risvolti. I suoi capelli sono pettinati sul lato e il suo sguardo, come quello della moglie, è fisso sul fotografo. C’è una certa sicurezza nel suo linguaggio corporeo, nelle braccia che oscillano disinvoltè sui fianchi. Gli abiti della coppia sono decorati da stampe moderne, richiamate dalla geometrica facciata che torreggia nella parte destra della fotografia. Questa relazione simbiotica è enfatizzata da altri indicatori visivi della modernità: cavi elettrici che solcano il cielo e alimentano l’illuminazione stradale belle époque, i moderni trasporti, i cartelli e le locandine, e il viale apparentemente infinito che si estende verso l’Edificio

di Elizabeth Kutesko

Codice Archivio

002.028

Martinelli, dalla struttura in calcestruzzo, il primo grattacielo costruito in America Latina, nel 1929. In linea con l’Edificio Martinelli, alla sinistra del fotografo, un uomo in borsalino nero e scarpe di cuoio si allontana dallo sguardo dello spettatore: le pieghe del suo sgualcito completo di lino sono accentuate dalla sobria tavolozza monocromatica. Ripreso da dietro, con il suo andamento dissonante inietta un’impressione di dinamismo nella scena urbana, che resiste a qualsiasi idea di un percorso lineare verso la modernità esibendo diverse velocità, direzioni e, soprattutto, modi di abitare la città moderna. Pedoni di diverse età ed etnie sono fermi sul lato del marciapiede, e ricordano allo spettatore che San Paolo è una città presa in un flusso costante, attraversata da individui di diversi profili generazionali, sociali, razziali ed economici.

Se si guarda ancora più da vicino questa rappresentazione visivamente molto efficace della San Paolo moderna, la fotografia rivela uno strato ulteriore di complessità. Cominciamo a osservare segni che questo “facsimile di costruzione edificato in fretta per una ripresa cinematografica”, come l’antropologo francese Claude Lévi-Strauss definiva la città nel 1955, è stato frammentato dalla stessa tecnologia moderna della macchina fotografica, così indiscriminata in ciò che cattura¹. C’è un eccesso di quotidianità che sfugge alle aspirazioni di controllo dello sguardo fotografico e che, proprio perché questo abbraccia *troppe* cose, scombina la sua accurata documentazione delle emergenti identità sociali e metropolitane visibili negli spazi urbani della San Paolo di tutti i giorni. Vediamo i rifiuti nella canaletta di scolo e macchie di benzina che spazzano le linee pulite e razionali del viale appena costruito. Figure spettrali popolano lo sfondo. Al centro esatto della fotografia, si intravedono due donne di aspetto giovanile con le maniche a sbuffo in piedi a bordo di un’autovettura. Questa miriade di dettagli contingenti è qualcosa che la macchina fotografica ha visto, ma il fotografo potrebbe non aver colto nell’istante in cui è scattato l’otturatore. È un’imperfezione sorta in seguito dalla superficie sgranata della fotografia, in attesa di essere rilevata dallo spettatore curioso. Christopher Pinney sostiene che l’indicalità del mezzo fotografico lascia sempre spazio alla possibilità che qualcosa di non pertinente si infili nell’inquadratura; per quanto il fotografo sia cauto e puntiglioso, l’obiettivo necessariamente include, e dunque è “proprio l’impossibilità della fotografia di discriminare, la sua impossibilità di escludere, a renderla così fertile, a darle la sua trama”². Se le fotografie “debordano”, documentando l’inatteso oppure offrendo senza volere allo spettatore un sovraccarico di informazione, lo stesso si può dire della moda, che spesso comunica qualcosa di diverso rispetto a ciò che il portatore dell’abito ha previsto nella sua mente, rivelando senza intenzione una parte eccessiva della sua personalità interiore, di un desiderio o di un’angoscia³. La moda, in fin dei conti, è una forma di narrazione, un po’ come il ricercatore può riflettere specularivamente sulle biografie e le storie di individui anonimi che si presentano allo sguardo del fotografo nel loro abbigliamento, posa ed espressione.

La prima volta che ho incontrato questo particolare frammento fotografico è stato nel luminoso archivio dell'Instituto Moreira Salles sulla Avenida Paulista di San Paolo, nel luglio 2019, e la mia attenzione è stata subito catturata. Forse sono lo sguardo diretto della protagonista, il suo senso sicuro dello stile e la sua consapevolezza di come interpretare un 'look', le inadeguatezze tecniche del fotografo e la sfocatura generale dell'immagine a frustrare la capacità dello spettatore di leggere nei dettagli più minuti la moda documentata. Tutto ciò conferisce un'immediatezza all'istantanea, instillando nello spettatore l'impressione che questo fuggevole momento conservato nello spazio e nel tempo possa agire euristivamente come una rivelazione profonda delle identità e storie sartoriali dei suoi stessi, moderni protagonisti. L'antropologo e sociologo brasiliano Renato Ortiz ci invita a renderci conto che la modernità si riferisce al "progresso tecnologico delle città, alla loro organizzazione e gestione, ed è anche un discorso, un 'linguaggio' attraverso cui i sudamericani diventano consapevoli di questi cambiamenti"⁴. In effetti, la moda è al tempo stesso un discorso e una dinamica sociale di cambiamento dello stile che comporta un senso di novità e rinnovamento attraverso cui il presente, o *Zeitgeist* – altrimenti noto come modernità –, viene esperito e articolato⁵. E tuttavia, se nei discorsi eurocentrici si tende a equiparare la modernità a una narrazione lineare di progresso e sviluppo, questo frammento fotografico reca la traccia di molteplici soggettività ed esperienze della modernità, che operano al di fuori dell'influenza coloniale dell'Europa occidentale e dell'America del Nord, aggrovigliandosi nelle nuove reti di rapporti di potere in gioco in America Latina. La costruzione di un'identità regionale a San Paolo nella prima metà dell'Ottocento, come Barbara Weinstein spiega meticolosamente, ha favorito l'eccezionalità; è stata inseparabile dalla "storia di successo economico ancora più spettacolare" della città, oltre che dalle retoriche nazionaliste che forgiavano una correlazione diretta tra "l'essere bianchi e il progresso" e "l'essere neri e l'arretratezza"⁶. Attraverso l'istantanea di Lévi-Strauss possiamo cominciare a dipanare le complesse prospettive dei *paulistas* (le persone nate nella città di San Paolo) durante un periodo di enorme cambiamento sotto il regime dell'allora presidente Getúlio Vargas (1930-1945; 1951-1954), che reagì a queste trasformazioni plasmando le loro identità *dentro* e *per* la città. Quest'immagine singolare ci permette di affrontare le nuove interpretazioni di quello che poteva significare 'essere moderni' a San Paolo e di considerare come alcune mentalità, che di solito difendevano le identità bianche ed europee, si intersecavano con le questioni di razza e regionalismo nella formazione dell'identità nazionale del Brasile.

È la natura estremamente complessa del mezzo fotografico ad aver indotto Ariella Azoulay a sottolineare che "bisogna smettere di vedere la fotografia e cominciare piuttosto a guardarla. Il verbo *guardare* (*to watch*) in genere si usa quando si osservano fenomeni o immagini in movimento. Sottintende dimensioni di tempo e movimento che devono essere reintrodotti nell'interpretazione dell'immagine fotografica fissa"⁷. Se dunque dobbiamo guardare questa particolare fotografia, quali strati di significato euristico cercheremo di svelare? Prima di tutto, chi sono questi anonimi ma eleganti *paulistas*, forse parte della nuova classe borghese metropolitana che si era formata a partire dai soldi del caffè ed era ansiosa di distinguersi per abbigliamento, condotta e prospettiva dal resto del Brasile⁸? In che modo il medium della

fotografia, in quanto moderna tecnologia visiva, catturava la contemporanea esperienza paulista di modernità urbana e i nuovi schemi di consumo centrati sui beni di lusso importati dalla Gran Bretagna e dalla Francia, che venivano ancora considerate il centro della 'civiltà'? Fino a che punto la macchina fotografica attestava un'esperienza specifica brasiliana della modernità, che era influenzata dalla violenza e dalla perdurante influenza del colonialismo ma offriva anche uno spazio di deviazione dal modello europeo, poiché i beni di consumo di origine estera venivano necessariamente adattati in modo da adeguarsi ai gusti locali⁹? Qual è il complesso tessuto di relazioni tra le persone coinvolte nell'atto fotografico – il soggetto fotografato, il fotografo e lo spettatore contemporaneo? Infine, quali significati aggiuntivi vengono codificati all'interno di questa fotografia quando siamo informati che il fotografo era un aspirante antropologo francese di ventisei anni chiamato Claude Lévi-Strauss, che nel 1934 fu invitato a insegnare sociologia all'Università di San Paolo¹⁰?

I Lévi-Strauss in Brasile

L'immagine fa parte di una serie di quarantaquattro negativi fotografici originali realizzati da Lévi-Strauss a San Paolo tra il 1935 e il 1937¹¹. La documentazione prodotta dall'indagine di Lévi-Strauss sulla vita quotidiana a San Paolo – capitale dello stato più ricco e industrializzato del Brasile – registra una fase di transizione nella storia della città, che lui ricordò nel suo celebre racconto di viaggio e memoir *Tristi tropici* (1955)¹². Una selezione di queste fotografie fu pubblicata per la prima volta sessant'anni dopo nel raro libro fotografico a cura di Lévi-Strauss intitolato *Saudades de São Paulo* (1996)¹³. Come è stato ben documentato, Claude e Dina Lévi-Strauss andarono in Brasile nel 1935 come parte di un piccolo gruppo di giovani accademici francesi invitati perché contribuissero ad avviare l'appena fondata Università di San Paolo¹⁴. Per Lévi-Strauss, come spiega Thomas Skidmore, "il periodo in Brasile significava che, con qualche fortuna, avrebbe potuto svolgere il suo primo lavoro sul campo tra gli indiani. Sarebbe stata la sua prima esperienza etnografica, la sua iniziazione alla disciplina dell'antropologia"¹⁵. Una fotografia non molto nota pubblicata in *Saudades de São Paulo* cattura una elegante Dina Lévi-Strauss che sfoggia un cardigan fatto a maglia, con bottoni e maniche a sbuffo, una gonna al ginocchio con cintura e un cappello in tinta (fig. 2, p. 70). Il look sembra in qualche modo stridere con lo scenario della campagna brasiliana, che vede il soggetto attraversare con prudenza un ponte dall'aspetto traballante realizzato con un tronco, sotto gli occhi dello storico francese Fernand Braudel, del geografo Pierre Monbeig e del filosofo Jean Maugué. Tutti gli uomini indossano quelli che sembrano completi moderni e informali adattati per la 'primitiva' natura selvaggia del Brasile, pur mantenendo la sartorialità aerodinamica della città europea 'civilizzata'. Queste fotografie ribadiscono il significato della moda come contrassegno visivo della modernità, che aveva 'viaggiato' dalla Francia al Brasile, permettendo di ricreare all'arrivo un senso di efficienza e disciplina. Sono anche un potente promemoria della prospettiva eurocentrica nell'abbigliamento, mentalità e atteggiamento che probabilmente questi giovani accademici promossero al loro arrivo in America Latina e che invariabilmente colorò in qualche misura la loro percezione del Brasile e dei brasiliani. Mark Sealy tuttavia enfatizza la potenziale agentività delle immagini; se la fotografia funziona all'interno di una "scivolosa matrice di potere coloniale", che ci impone di

riconoscere il potere e il privilegio di Lévi-Strauss come uomo bianco europeo arrivato dal 'centro' alla cosiddetta periferia, non possiamo ignorare la possibilità che le immagini siano lette controcorrente, in modo da fornire "altri modi di vedere"¹⁶.

L'arrivo dei Lévi-Strauss in Brasile come parte di un programma transnazionale di scambio culturale deve essere inquadrato nel contesto del 'rapporto speciale' tra Francia e Brasile, che risale alla metà del Cinquecento¹⁷. Il tentativo fallito da parte della Francia di colonizzare terre in America Latina e creare l'Antartico francese si era evoluto in una ricerca di egemonia culturale nella regione, che trovò un terreno fertile in Brasile, abituato a importare dalla Francia alta moda e beni di consumo¹⁸. L'apertura dei grandi magazzini inglesi Mappin a San Paolo nel 1913 attestava la modernizzazione urbana e i desideri consumistici emergenti della classe media paulista, che cercava beni di lusso di origine lontana con cui plasmare la propria identità metropolitana¹⁹. San Paolo aveva beneficiato di una nuova borghesia fondata sui soldi del caffè, come anche dell'imponente afflusso degli immigranti dal nord-est del Brasile e da Italia, Spagna, Germania e Giappone: una manodopera che imprimeva una nuova forma alla vita urbana moderna. In un periodo di intensa industrializzazione e modernizzazione, la città fu rapidamente trasformata da modesta sede di produzione agricola e del caffè al centro industriale e finanziario del Brasile²⁰. Le fotografie scattate da Lévi-Strauss offrono un ritratto straordinario delle contraddizioni di una modernità brasiliana in equilibrio tra vecchio e nuovo mondo, passato e futuro, illuminando al tempo stesso il modo in cui diverse modalità di rappresentazione riconfigurano la nostra interpretazione della moda. La macchina fotografica del giovane accademico immortalava quartieri, viali e grattacieli appena costruiti, moderne reti di trasporto come il *camarão* (il tram urbano; fig. 3, p. 74) e schemi emergenti di consumo in forma di ristoranti, cinema, caffè e negozi (figg. 4-5, p. 74), ma documentava anche il bestiame che circolava per le strade (fig. 6, p. 77), la biancheria stesa nei cortili di fango all'ombra dei palazzi modernisti (fig. 7, p. 77), le cadenti facciate belle époque e ogni genere di detriti. Nonostante le evidenti influenze della modernità e dell'industrializzazione, San Paolo nel 1937 era senza dubbio ancora, come sottolinea Emmanuelle Loyer nella sua biografia dell'antropologo, "rumorosa, sfaccettata e apparentemente incompiuta, come testimoniano le foto che scattò con la sua Leica"²¹.

La natura parziale della possibilità

Le fotografie di Lévi-Strauss sono in effetti 'immagini con una trama' – espressione che uso per richiamare quanto dice Pinney sul dettaglio che si può estrapolare da una singola fotografia, ma anche per accennare alle qualità tattili del mezzo fotografico centrate sulla superficie dell'immagine stessa²². Come corpus di lavori a sé, spiccano per la loro natura incompiuta e per le risultanti variazioni superficiali dovute a problemi tecnici come la sfocatura, i bagliori e la cattiva esposizione. Tutti questi 'difetti' contribuiscono alla patina delle immagini ed enfatizzano la natura materiale stessa del mezzo fotografico, che appare così calzante alla rappresentazione della moda e delle sue possibilità immaginative. In effetti, Lévi-Strauss parlava della sua frustrazione per "i vincoli fisici e meccanici della macchina fotografica", che limitavano le possibilità di eliminare dati del mondo esterno – soprattutto in paragone alla capacità degli artisti di sintetizzare ed espungere gli elementi indesiderati –, e tenendo conto della sensibilità della pellicola, del numero

possibile di soggetti, dell'illuminazione e del punto di vista²³. Le sue fotografie costituiscono una testimonianza affascinante di ciò che in genere viene trascurato, agendo così da canale di trasmissione per le esperienze sartoriali vissute nel quotidiano dagli abitanti di San Paolo²⁴. Sono interessanti soprattutto perché contraddicono la visione popolare secondo cui la modernità in Brasile fu spinta interamente dalle esperienze borghesi della classe media che guardava all'Europa e cercava di ricrearla ai tropici; vediamo infatti a confronto con la moda immigrati e operai da un ampio spettro della società, a volte con qualche passo falso nella negoziazione tra vecchio e nuovo, locale e straniero, aspirazioni cosmopolite e desiderio di identità nazionale. Un esempio stimolante si può vedere in due distinte fotografie di giovani (figg. 8-9, p. 77), i cui soggetti stanno camminando soli nella trafficata San Paolo con un abbigliamento chiaramente ispirato ai 'look' alla moda, anche se il loro comportamento suggerisce una lieve goffaggine e un certo impaccio in quegli abiti nuovi, forse un'esitazione o un accenno di riluttanza verso la novità della modernità e lo sguardo predatore dell'obiettivo di Lévi-Strauss.

Appare chiaro che lo sguardo di Lévi-Strauss, e la natura poco rifinita delle fotografie che ne derivarono, mettono in questione la premessa stessa del medium fotografico – in particolare che la sua indicialità, come Roland Barthes sottolinea in *La camera chiara*, fissi un momento singolare e irripetibile nel tempo –, ricordandoci invece il tessuto complesso delle relazioni, dei significati e delle temporalità che si intrecciano in qualsiasi immagine²⁵. Presentando una perturbante sincronicità di passato, presente e futuro, le fotografie di scene urbane dell'antropologo francese costituiscono una ricca risorsa per lo storico della moda in quanto abitano, come fa la moda stessa, "una curiosa affinità con i modelli di tempo non ortodossi", come hanno spiegato eloquentemente Caroline Evans e Alessandra Vaccari²⁶. Ci vengono offerti una prospettiva alternativa al di là di quella europea e un mezzo per riconoscere il significato culturale e storico della moda come forma incarnata e transnazionale di costruzione identitaria attraverso cui gli individui e i gruppi di tutto il mondo si presentano nel mondo stesso²⁷. Questo è pertinente soprattutto se si considera quanto ci siamo abituati, in particolare nelle storie della moda sudamericana, a discutere della dipendenza del Brasile dal sistema della moda europeo (soprattutto francese)²⁸. Nelle fotografie di Lévi-Strauss guadagniamo una prospettiva diversa, che ci consente di vedere come i beni di consumo stranieri venissero adattati in modo da soddisfare i gusti locali e quanto importanti fossero i modi di vestire alla moda per tutti i settori della società nell'articolare il proprio immaginario urbano e senso di cosmopolitismo in rapporto ai rapidi cambiamenti che avvenivano a San Paolo in quel periodo.

Mettere insieme i tasselli di una storia della moda globale

Da questo frammento fotografico, appare chiaro che il paesaggio urbano multiculturale e in rapida trasformazione di San Paolo, in bilico tra un passato agricolo e la visione moderna di un futuro internazionale, impressionava il giovane Lévi-Strauss non per il "nuovo" ma per "le precoci devastazioni del tempo"²⁹. Le sue fotografie affettive, catturando il contingente, l'inservato e lo spontaneo, tutti gli elementi in genere rimossi dall'universo formale del servizio di moda, sono un tangibile promemoria del fatto che nel mondo operano tanti diversi sistemi della moda, spesso a diverse velocità di innova-

zione. Queste esperienze molteplici della modernità devono essere portate in primo piano quando componiamo una storia globale e decentrata dell'abbigliamento. Qualsiasi dibattito sulla modernità deve affrontare la centralità del transnazionale e le complesse relazioni tra modernità e colonialismo, nell'ottica di problematizzare la nostra comprensione del tempo della moda in una prospettiva globale e olistica che tenga conto della violenza del passato coloniale. Lo scatto di Lévi-Strauss offre un intrigante caso di studio sulla relazione tra fotografia, innovazioni nel vestiario, temporalità, modernità e identità nazionali e internazionali, offrendo storie alternative della moda e biografie ipotetiche degli anonimi indossatori da lui catturati con tanta schiettezza su pellicola. Riscrivendo il passato sartoriale in un modo che attira l'attenzione su una regione sottorappresentata della produzione e del consumo della moda, Lévi-Strauss ci costringe a mettere in discussione quello che sappiamo del canone consolidato dell'Europa occidentale e dell'America Settentrionale, che viene così spesso privilegiato nei programmi accademici e nelle storie popolari. Che questa fosse o meno la sua intenzione, le sue immagini di San Paolo ci aiutano a ripensare la storia della moda in una nuova direzione, stratificata come le fotografie stesse.

| | | | |
|---|---|----|--|
| | Note | | |
| 1 | Claude Lévi-Strauss, <i>Tristes tropiques</i> , Paris, Plon, 1955; trad. it. <i>Tristi tropici</i> , Milano, il Saggiatore, 2015, p. 86. | | |
| 2 | Christopher Pinney, "Introduction: 'How the Other Half...'", in <i>Id.</i> , Nicolas Peterson (a cura di), <i>Photography's Other Histories</i> , Durham, Duke University Press, 2003, p. 6. | 10 | |
| 3 | L'idea nasce da una conversazione con Rebecca Arnold. È strettamente legata all'affermazione di Hans Belting secondo cui "non dobbiamo considerare l'immagine soltanto come prodotto di un determinato mezzo (la fotografia, la pittura o il video), ma anche come prodotto del nostro io, nel quale generiamo immagini personali (sogni, immaginazione e percezioni) che interagiscono con le altre immagini del mondo visibile" (Hans Belting, <i>Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft</i> , München, Fink, 2001; trad. it. <i>Antropologia delle immagini</i> , Roma, Carocci, 2011, p. 10). | 11 | |
| 4 | Renato Ortiz, "From Incomplete Modernity to World Modernity", in <i>Dædalus</i> , CXXIX, 1, 2000, p. 249. | 12 | |
| 5 | Sarah Cheang ha lavorato su questa definizione della moda in un saggio letto al Courtauld Institute of Art il 19 giugno 2017, intitolato "Transnational Fashion History: Some Problems in Chineseness". | 15 | |
| 6 | Barbara Weinstein, <i>The Color of Modernity: São Paulo and the Making of Race and Nation in Brazil</i> , Durham-London, Duke University Press, 2015, pp. 4-5. | 16 | |
| 7 | Ariella Azoulay, <i>The Civil Contract of Photography</i> , New York, Zone Books, 2008, p. 23. | 17 | |
| 8 | Cfr. Rita Andrade, "Mappin Stores: Adding an English Touch to the São Paulo Fashion Scene", in Regina Root (a cura di), <i>The Latin American Fashion Reader</i> , Oxford - New York, Berg, 2005, p. 178. | 18 | |
| 9 | Cfr. Vivian Schelling (a cura di), <i>Through</i> | | |

| | | |
|--|---|----|
| | <i>the Kaleidoscope: The Experience of Modernity in Latin America</i> , New York, Verso, 2000. Questa raccolta di saggi esplora le diverse manifestazioni di quella che viene intesa come l'esperienza specificamente latino-americana della modernità. | 19 |
| | Cfr. Silvano Santiago, "Lévi-Strauss's Journey to the Tropics", in <i>Portuguese Studies</i> , XXII, 1, 2006, p. 7. | 20 |
| | Una selezione di queste immagini si può vedere online su "Claude Lévi-Strauss", in <i>IMS</i> , https://ims.com.br/titular-colecao/claude-levi-strauss/ . | 21 |
| | Lévi-Strauss, <i>Tristes tropiques</i> , cit.; trad. it. p. 86. | 22 |
| | Claude Lévi-Strauss, <i>Saudades de São Paulo</i> , São Paulo, Companhia das Letras, 1996. | 23 |
| | Luciana Martins ha gettato luce sul contributo di Dina Lévi-Strauss all'archivio visivo brasiliano del marito, esplorando il suo ruolo nella produzione e nella presentazione del lavoro etnografico sul campo in Brasile. | 24 |
| | Tuttavia non ci sono prove sostanziali a suggerire che lei abbia svolto un ruolo essenziale nella realizzazione delle immagini scattate a San Paolo. | 25 |
| | Thomas E. Skidmore, "Lévi-Strauss, Braudel and Brazil: A Case of Mutual Influence", in <i>Bulletin of Latin American Research</i> , XXII, 3, 2003, p. 340. | 26 |
| | Mark Sealy, <i>Decolonising the Camera: Photography in Racial Time</i> , London, Lawrence and Wishart, 2019, p. 15. | 27 |
| | Cfr. Skidmore, "Lévi-Strauss, Braudel and Brazil", cit. | 27 |
| | Come ha rilevato Edward A. Riedinger, il desiderio della Francia di diventare "la leader del mondo culturale latino" fu intensificato dall'apertura del porto di Rio de Janeiro nel 1808, che preparò la strada all'importazione di "costumi e maniere francesi [...] Architettura e arredamento [...]. | 28 |
| | Attività bancarie, beni di lusso, abitudini | 29 |

| | | |
|--|--|--|
| | culinarie e sociali d'élite, occupazioni per il tempo libero" (Edward A. Riedinger, "The Development of Brazilian Studies in France", in <i>História, Ciências, Saúde-Manguinhos</i> , VIII, 2, 2001, p. 441). | |
| | Cfr. Andrade, "Mappin Stores", cit. | |
| | Cfr. David William Foster, "Downtown in São Paulo with Hildegard Rosenthal's Camera", in <i>Luso-Brazilian Review</i> , XLII, 1, 2005, p. 119. | |
| | Emmanuelle Loyer, <i>Lévi-Strauss: A Biography</i> , Cambridge, Polity, 2018, p. 112. | |
| | Cfr. Pinney, "Introduction", cit., p. 6. | |
| | Christopher Pinney, <i>Photography and Anthropology</i> , London, Reaktion, 2011, p. 105. | |
| | Vale la pena di osservare che queste fotografie sono da distinguere da quelle etnografiche che Lévi-Strauss scattò ai popoli indigeni Bororo e Kadiwéu mentre svolgeva il lavoro sul campo nel Mato Grosso, nel Brasile centro-occidentale, che si concentrano soprattutto sui soggetti umani e ruotano attorno all'abito e alla decorazione corporea come testi culturali da decifrare. | |
| | Roland Barthes, <i>La chambre claire. Note sur la photographie</i> , Paris, Gallimard-Seuil, 1980; trad. it. <i>La camera chiara. Nota sulla fotografia</i> , Torino, Einaudi, 1980. | |
| | Caroline Evans, Alessandra Vaccari, "Introduzione", in <i>Eaed.</i> (a cura di), <i>Il tempo della moda</i> , Milano-Udine, Mimesis, 2019, p. 11. | |
| | Cfr. Cheryl Buckley, Hazel Clark, <i>Fashion and Everyday Life: London and New York</i> , London, Bloomsbury, 2017. | |
| | Cfr. Maria do Carmo Teixeira Rainho, Maria Cristina Volpi, "Looking at Brazilian Fashion Studies: Fifty Years of Research and Teaching", in <i>International Journal of Fashion Studies</i> , V, 1, 2018, p. 211. | |
| | Lévi-Strauss, <i>Tristes tropiques</i> , cit.; trad. it. p. 85. | |

| | | |
|---|---|--|
| | Bibliografia | |
| A | Andrade, Rita, "Mappin Stores: Adding an English Touch to the São Paulo Fashion Scene", in Regina Root (a cura di), <i>The Latin American Fashion Reader</i> , Oxford - New York, Berg, 2005, pp. 176-187. | |
| B | Azoulay, Ariella, <i>The Civil Contract of Photography</i> , New York, Zone Books, 2008. | |
| | Barthes, Roland, <i>La chambre claire. Note sur la photographie</i> , Paris, Gallimard-Seuil, 1980; trad. it. <i>La camera chiara. Nota sulla fotografia</i> , Torino, Einaudi, 1980. | |
| | Belting, Hans, <i>Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft</i> , München, Fink, 2001; trad. it. <i>Antropologia delle immagini</i> , Roma, Carocci, 2011. | |
| | Buckley, Cheryl, Clark, Hazel, <i>Fashion and Everyday Life: London and New York</i> , London, Bloomsbury, 2017. | |
| E | Evans, Caroline, Vaccari, Alessandra, "Introduzione", in <i>Eaed.</i> (a cura di), <i>Il tempo della moda</i> , Milano-Udine, Mimesis, 2019, pp. 11-21. | |
| F | Foster, David William, "Downtown in São Paulo with Hildegard Rosenthal's Camera", in <i>Luso-Brazilian Review</i> , XLII, 1, 2005, pp. 118-135. | |
| L | Lévi-Strauss, Claude, <i>Tristes tropiques</i> , Paris, Plon, 1955; trad. it. <i>Tristi tropici</i> , Milano, il Saggiatore, 2015. | |
| | Lévi-Strauss, Claude, <i>Saudades de São Paulo</i> , São Paulo, Companhia das Letras, 1996. | |
| | Lister, Martin, "The Times of Photography", in Emily Keightley (a cura di), <i>Time, Media and Modernity</i> , New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 45-68. | |
| | Loyer, Emmanuelle, <i>Lévi-Strauss: A Biography</i> , Cambridge, Polity, 2018. | |
| M | Meneguello, Cristina, "Kemeny and Lustig's São Paulo: Sinfonia da Metrópole", in Steven Jacobs, Anthony Kinik, Eva Hielscher (a cura di), <i>The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity between the Wars</i> , London, Routledge, 2018. | |
| O | Ortiz, Renato, "From Incomplete Modernity to World Modernity", in <i>Dædalus</i> , CXXIX, 1, 2000, pp. 249-260. | |
| P | Pinney, Christopher, "Introduction: 'How the Other Half...'", in <i>Id.</i> , Nicolas Peterson (a cura di), <i>Photography's Other Histories</i> , Durham, Duke University Press, 2003, pp. 1-14. | |
| | Pinney, Christopher, <i>Photography and Anthropology</i> , London, Reaktion, 2011. | |
| R | Rainho, Maria do Carmo Teixeira, Volpi, Maria Cristina, "Looking at Brazilian Fashion Studies: Fifty Years of Research and Teaching", in <i>International Journal of Fashion Studies</i> , V, 1, 2018, pp. 211-226. | |
| | Riedinger, Edward A., "The Development of Brazilian Studies in France", in <i>História, Ciências, Saúde-Manguinhos</i> , VIII, 2, 2001, pp. 439-453. | |
| S | Santiago, Silvano, "Lévi-Strauss's Journey to the Tropics", in <i>Portuguese Studies</i> , XXII, 1, 2006, pp. 7-18. | |
| | Schelling, Vivian (a cura di), <i>Through the Kaleidoscope: The Experience of Modernity in Latin America</i> , New York, Verso, 2000. | |
| | Sealy, Mark, <i>Decolonising the Camera: Photography in Racial Time</i> , London, Lawrence and Wishart, 2019. | |
| | Skidmore, Thomas E., "Lévi-Strauss, Braudel and Brazil: A Case of Mutual Influence", in <i>Bulletin of Latin American Research</i> , XXII, 3, 2003, pp. 340-349. | |
| W | Weinstein, Barbara, <i>The Color of Modernity: São Paulo and the Making of Race and Nation in Brazil</i> , Durham-London, Duke University Press, 2015. | |

Elizabeth Kutesko è una storica culturale. Si è formata al Courtauld Institute of Art, dove ha conseguito il dottorato nel 2016. Dirige il corso di MA in Fashion Critical Studies alla Central Saint Martins ed è autrice di *Fashioning Brazil: Globalization and the Representation of Brazilian Dress in National Geographic* (Bloomsbury, 2018).
e.kutesko@csm.arts.ac.uk



ISSN: 2705-0084



Price: 20 Euro