UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA INSTITUTO DE ARTES E DESIGN ESPECIALIZAÇÃO EM MODA, CULTURA DE MODA E ARTE

Marcela Aparecida Pires Figueiredo

ARTE E MODA: os vestíveis na arte moderna e contemporânea

Juiz de Fora 2014

Marcela Aparecida Pires Figueiredo

ARTE E MODA:

os vestíveis na arte moderna e contemporânea

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

Orientador: Prof. Me. Javer Volpini

Juiz de Fora 2014 Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Figueiredo, Marcela Aparecida Pires.

ARTE E MODA: os vestíveis na arte moderna e contemporânea / Marcela Aparecida Pires Figueiredo. -- 2014.

56 p.: il.

Orientador: Javer Volpini

Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte, 2014.

 Arte. 2. Moda. 3. Traje. 4. Arte Moderna. 5. Arte Contemporânea. I. Volpini, Javer, orient. II. Título.

Marcela Aparecida Pires Figueiredo

ARTE E MODA: os vestíveis na arte moderna e contemporânea

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

BANCA EXAMINADORA

Javer Volpini – UFJF (orientador)
Patrícia Moreno – UFJF
Andréa Larger Dartala CEC/IE
Andréa Lomeu Portela – CES/JF
Examinado em:/

AGRADECIMENTOS

A Deus, por toda luz e bênçãos.

Ao meu pai Marcio, pelos princípios ensinados e pelo seu tácito orgulho; à minha Maria Beraniza pelas serenas palavras e pelas suas preciosas orações; a ambos eu agradeço pelo amor puro e incondicional dedicados a mim.

Ao Igor, meu grande e eterno amor, por todo cuidado e pela habilidade de me fazer sorrir.

Aos meus irmãos Andressa e Júnior, por estarem sempre presentes apesar da distância.

À Manu, minha lindeza, por sempre despertar a que criança que há em mim.

A todos os meus familiares e amigos.

À banca examinadora, por aceitar o convite, e ao professor Javer, pela sua atenção e por aceitar me orientar nos momentos finais.

RESUMO

Esta incursão apresenta relações entre moda e arte, a partir da investigação da

utilização da vestimenta, explanando historicamente como artistas, de diversos

movimentos, intruduziram o traje em suas propostas artísticas. O foco deste material

é, por meio da linguagem da performance artística, mostrar que atualmente aquelas

esferas conversam cada vez mais entre si, ampliando significativamente seus

âmbitos e possibilidades criativas, produzindo uma arte que fala de moda, e uma

moda que faz arte.

Palavras-chave: Arte. Moda. Traje. Performance.

ABSTRACT

This incursion presents relations between Fashion and Art, from the investigation of

the use of clothing, explaining historically as artists from different movements,

introduced costume in their artistic proposals. The focus of this material is through

the language of artistic performance, showing that currently these spheres

increasingly talk amongst themselves, significantly broadening its scope and creative

possibilities, producing art that speaks of fashion, a fashion that makes art.

Keywords: Art. Fashion. Costume. Performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Gustav Klimt e Emilie Flöge no Jardim de Klimt, Viena, 1905. Fonte: COSTA, 2009
Figura 2 -	Sonia Delaunay-Terk veste seu primeiro vestido simultâneo, 1913. Fonte: COSTA, 2009
Figura 3 -	Sonia Delaunay-Terk com vestido simultâneo em seu Studio parisiense, 1925. Fonte: COSTA, 2009
Figura 4 -	Giacomo Balla, <i>Estudo de Terno de Homem, para Noite</i> , 1914. Fonte: COSTA, 2009
Figura 5 -	Fortunato Depero, <i>Colete com Assemblage de Tecidos</i> , 1923 - 1924. Fonte: COSTA, 2009
Figura 6 -	Salvador Dalí, <i>Paletó de Smoking Afrodisíaco</i> , 1936. Fonte: COSTA, 2009
Figura 7 -	René Magritte, <i>Filosofia no Boudoir</i> , 1948. Fonte: COSTA, 2009
Figura 8 -	Lucio Fontana, <i>Vestido</i> , 1961. Fonte: COSTA, 2009
Figura 9 -	Andy Warhol, <i>The Souper Dress</i> , 1966-67. Fonte: COTIDIANO, 2010

Figura 10 -	Yves Saint-Laurent, <i>Coleção Mondrian</i> , 1965.							
	Fonte: GA	ARCIA, 2014				23		
Figura 11 -	Jackson F	Jackson Pollock, <i>Action Painting</i> , 1950.						
	Fonte:	NATIONAL	Gallery	of	Australia,	2014.		
						24		
Figura 12 -	Joseph B	Joseph Beuys, How to explain pictures to a dead hare, 1965.						
	Fonte: RE	STAURAS, 200	08			27		
Figura 13 -		Gunter Brus, Art and Revolution, 1968.						
	Fonte: SIL	_VA, 2008				28		
Figura 14 -	Valie Exp	ort, <i>Touch Cine</i>	ma, 1968.					
	Fonte:	RE.	ACT.	FEN	MINISM,	2014.		
						29		
Figura 15 -	Marina Abramovic, The ArtistIsPresent, 2010.							
	Fonte: LU	INDIN, 2012				31		
Figura 16 -	Tunga, Sempre Gostei de Bagunça "Instauração", 1997.							
	Fonte: CC	OSTA, 2009				37		
Figura 17 -	Jun Naka	o, A costura do	invisível, des	sfile apre	esentado no S	SPFW em		
	junho de 2004.							
	Fonte:	MODA,	arte	na	vida,	2010.		
						38		
Figura 18 -	Flávio de Carvalho, <i>Experiência nº</i> 3, 1956.							
	Fonte:	PARQ	UE	Ibirap	uera,	2014.		
						40		

Figura 19 -	_	a, <i>Parangolé P1,</i> C Cultural, 2014	-		41
Figura 20 -		a, <i>Parangolé P32,</i> Cultural, 2014	-		41
Figura 21 -		<i>O Eu e O Tu</i> , 196 PART, 2013		 	42
Figura 22 -	Fonte:	er, <i>Stripencores</i> , 1 ZIGUEZAGUE	moda	,	
Figura 23 -	-	s, Lembranças Vel SÉS, 2010			45
Figura 24 -	J	ır, <i>Coleta da Nebli</i> EIRA, 2012		 	46

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 ARTE E MODA – ALGUMAS RELAÇÕES	12
3 A PERFORMANCE ARTÍSTICA	24
4 A TRAJETÓRIA DA PERFORMANCE NO BRASIL	32
5 MODA COMO PERFORMANCE	36
6 O ARTISTA E A ROUPA	40
7 A ROUPA COMO PERFORMANCE	44
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS	51

1 INTRODUÇÃO

A comunicação entre arte e moda está longe de se findar. Diante das incessantes inovações e das ininterruptas informações, há, constantemente, a necessidade de propiciar aos indivíduos verdadeiras experiências que agreguem infinitas linguagens e meios e que desloquem seus sentidos para que eles possam estar cada vez mais próximos do cenário cultural, tornando-se um importante integrante na construção do conhecimento.

Nesse sentido, a presente pesquisa tem como objetivo apresentar reflexões acerca da importante relação entre arte e os vestíveis.

O primeiro capítulo aborda a relação entre arte e moda - historicamente -, expondo como alguns artistas de renome se envolveram com o universo dos vestíveis, destacando seus objetivos ao utilizarem elementos que não eram usuais para a realização de uma obra de arte. Além disso, cita de forma sucinta como a moda no século XX deixou-se influenciar pela a arte.

Em seguida, o texto apresenta o conceito da performance artística no cenário internacional, suas possíveis definições e porque se fez tão necessária, de forma cronológica, citando ações de vários artistas como Joseph Beuys, Günter Brus, entre outros, até chegar na contemporaneidade com as performances da artista Marina Abramovic.

A performance artística no Brasil é o assunto do terceiro capítulo, no qual se cita o artista Flávio de Carvalho como precursor dessa atividade no cenário nacional, além de outras importantes ações dos artistas Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Artur Barrio, Marcia X e de outros grupos que também viam, nessa linguagem, uma forma de contestarem sobre o papel que a arte, mostrando que não concordavam em limitá-la, exigindo, para isso, a presença direta ou indireta do espectador.

A aplicação da performance no desfile de moda, ainda que brevemente, também será colocada, com intuito de apresentar como esse recurso é utilizado pelos estilistas para proporcionar aos espectadores uma experiência multimídia e sensorial.

Os dois últimos capítulos focam como artistas nacionais utilizaram o traje em suas proposições artísticas. Ao destacar os trabalhos realizados em meados do

século XX, mostra que a preocupação em fazer uma arte que se aproxima da vida estava em voga, proporcionando um terreno para que artistas contemporâneos pudessem também utilizar o traje em suas ações.

Moda e arte são e serão sempre repertórios a serem explorados, esmiuçados, penetráveis e experimentáveis; dialogam com a existência humana, exigindo envolvimento, atravessamento de ideias e reflexões, tornando-se, dessa forma, territórios abertos, aceitando múltiplas inserções. A performance é só uma delas.

2 ARTE E MODA – ALGUMAS RELAÇÕES

O conceito de moda – que mais se assemelha com o que se conhecesse hoje – surgiu na transição do final da Idade Média para o princípio do Renascimento, com a ascensão de uma classe social com poderes aquisitivos, os burgueses, e que agora copiavam as vestimentas da corte.

Foi somente em meados do século XIV que reis e nobres, principalmente na Corte da Borgonha, contrariados por verem suas roupas copiadas pela burguesia, passaram a usar modelos diferenciados que, ao serem novamente imitados, eram descartados e substituídos por outros, ainda exclusivos. Estabeleceu-se, assim, um ciclo de criação e cópia, novidade e imitação que até hoje nos é familiar. (COSTA, 2009, p. 13)

Nesse processo, artistas da época contribuíram para a história do traje, pois, ao retratarem as indumentárias, demonstravam, por meio da arte, a evolução das vestes, do corpo, do gesto e do gosto. A roupa tornou-se objeto de desejo, alterando modos e costumes.

Segundo COSTA (2009), como referência história de aproximação entre arte e moda, é significativa a atuação do artista espanhol Diego Velásquez, quando este engendra a corte espanhola para a apresentação da infanta Maria Teresa, filha de Felipe IV, rei da Espanha, ao seu futuro marido, Luís XIV, rei da França. O evento era de grande prestígio, pois seu objetivo era selar a paz entre as cortes, após anos de hostilidade e guerras assoladoras.

(...) Diego Velázquez, que, além da pintura dos retratos reais, era responsável pela decoração dos palácios, pelo vestuário do rei e pela realização de festa. (...) foi incumbido da missão de supervisionar todos os aspectos da cerimônia, incluindo as roupas, além de organizar a viagem, a instalação e apresentação da Corte (...) os espanhóis vestiam preto com rendas e detalhes em prata, além de joias de diamantes, pérolas, ouro e prata. Conhecendo a exaltação cromática francesa, Velázquez foi fiel a si mesmo e manteve o jogo de claro-escuro, de luz e sombra, da elegância do preto e prata numa sintaxe abundante em sua pintura, quando joga de maneira prodigiosa com os brilhos e as sutis tonalidades do negro. (COSTA, 2009, p. 17)

A ação de Velázquez estruturou uma imagem por meio da vestimenta e dos adornos.

Contudo, foi no século XIX que a relação entre arte e moda obteve maior contundência, sobretudo com o surgimento do movimento *Art Nouveau* – originário do movimento *Arts&Crafts*, idealizado, na Inglaterra, por William Morris, que era contrário à supremacia da máquina e da industrialização e, por isso, buscava confeccionar objetos de forma artesanal.

O *Art Nouveau* criou uma visualidade própria, relacionada à pesquisa de novos modelos estilísticos derivados de abstrações, formas vegetais e animais. Espalhou-se pela Europa e Américas com diferentes denominações, como Estilo 1900 na França, *Jungenstil* na Alemanha, *Liberty* na Inglaterra, *Arte Floreale* na Itália, *Sezessionstil* na Áustria, *Tiffany Style* nos Estados Unidos, entre outros. (COSTA, 2009, p. 32)

O Art Nouveau instaura o preceito de que a arte tinha como dever a incorporação em todo e qualquer pormenor da vida cotidiana, inclusive no traje. Como um nome expressivo desse movimento, tem-se o arquiteto Henry van de Velde – que defendia a democratização da arte e a sua não classificação em categorias como arte maior e arte menor – que propôs uma renovação no traje feminino e criou o Künstlerkleid, isto é, os "vestidos artísticos". Para Velde, a roupa feminina deveria estar em consonância com a decoração e a arquitetura modernas e era tão significativa quanto os objetos e ornamentos decorativos que compunham o ambiente.

Para o artista conceber e executar um vestido, era um desafio projetual de design como qualquer outro, a diferença, é que neste caso, ele tinha em mente os ideais do 'vestuário artístico' ou 'estético'. Ideias estas alimentadas pela abordagem científica — com base em médicos que condenavam o uso de espartilhos — e nos debates feministas que apoiavam aparentemente todos os movimentos de reforma do vestuário. Apesar de estar distante das loucuras em rendas e bordados da moda parisiense, Henry van de Velde não abre mão do ornamento, porém, este não é de ordem naturalística, mas sim abstrata, que, segundo ele, seria a única maneira de ornar um vestido que segue ideais racionais. (SANT'ANNA, 2010, p. 47-48)

Na Áustria, o líder da *Sezeossionstil*, o artista Gustav Klimt, em conjunto com a estilista Emilie Flöge, criou uma série de túnicas soltas que renunciavam a utilização dos espartilhos e eram adornados com contrastes entre texturas e motivos brilhantes.

Klimt e Flöge iniciam, em 1906, sua parceria criativa em moda, com uma série de desenhos de vestuários, joias e padrões têxteis para *Schwestern*

Flöge. Flöge possui interesses criativos alimentados, também, pelos ideais dos movimentos feministas e movimentos para o vestuário reformista feminino. Os vestidos eram de modelagem e cortes simples, conferindo toda a importância das peças aos grafismos abstratos contrastantes de suas estampas e padrões. (SANT'ANNA, 2010, p. 50)



Figura 1 – Gustav Klimt e Emilie Flöge no Jardim de Klimt, Viena, 1905.

Fonte: COSTA, 2009, p. 159.

Paul Poiret, couturier francês, sob influência das experimentações entre Gustav Klimt e Emilie Flöge, propôs um traje que livrava as mulheres do estrangulamento da cintura ocasionado pelo o uso do espartilho, tendo como colaborador o artista Raoul Dufy para a elaboração de estampas e design têxtil:

Os vestidos simples (...) e com estampas e detalhes inspirados no mundo oriental, propõem às mulheres do início do século XX, uma corporalidade que permite movimento e leveza, mas que dialoga francamente com o entorno artístico, isto é, cores fauvese linhas cubistas. Além de alterar a silhueta feminina, o estilista segue outro elemento que viu em Viena, isto foi o franco diálogo entre artistas plásticos com a produção de design (incluindo aqui a design de moda e interiores). (SANT'ANNA, 2010, p. 52)

A artista Sonia Delaunay-Terk foi integrante do movimento Orfismo, o qual, influenciado pelo Cubismo, privilegiava as experimentações com as formas geométricas e com as cores. Segundo Costa (2009), não foi no campo pictórico que a artista realizou sua primeira obra abstrata, e, sim, em 1911, quando esta produziu, com retalhos, uma colcha para o berço de seu filho. A partir desse momento, inspirada na arte popular de seu país de origem, a Ucrânia, Sonia deixou de lado o

uso da perspectiva na pintura, dedicando-se a explorar as cores e formas em diversos suportes, inclusive têxtil, conforme analisa Costa (2009):

Sonia utilizava novos materiais, estampas inéditas e, principalmente, vestia, ou fazia vestir, os trajes que criava e denominava de "pinturas vivas", expressando seu empenho pela projeção no espaço de formas, cores e texturas e transformação destas pelos movimentos do corpo". (COSTA, 2009, p. 38)

Em 1913, Sonia, criou seus "vestidos simultâneos", o "que também é uma reação contra a insipidez da corrente moda. Seus padrões de formas abstratas são um arranjo tanto de um enlace natural do movimento do corpo e da vibração do movimento da cor" (SANT'ANNA, 2010, p. 186). Delaunay-Terk também produziu ilustrações de livros, pôsteres, figurinos, papéis de parede, capas de almofada e objetos para decoração.





Fonte: COSTA, 2009, p. 165.



Figura 3 – Sonia Delaunay-Terk com vestido simultâneo em seu Studio parisiense, 1925.

Fonte: COSTA, 2009, p. 167.

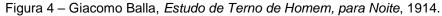
Ainda no século XX, o Movimento Futurista – que exaltava o futuro, a velocidade, a tecnologia, o som, a luz, a dinâmica industrial, o movimento veloz da máquina, o progresso e a vida frenética; para os artistas futuristas, o primordial era a representação do próprio movimento e não a de um corpo em movimento – também teve importante contribuição na relação entre arte e moda, sobretudo com a atuação do artista Giacomo Balla:

As roupas deveriam exprimir um ideal de vida, ter um significado instantâneo, sintético e instaurar a dimensão da simultaneidade, tão cara aos futuristas. Balla afirmava que pensamos e agimos como nos vestimos e, portanto, as roupas deveriam ser alteradas conforme o estado de espírito de quem as usava, por meio de "modificadores", isto é, peças para serem colocadas na hora, com colchetes de pressão, para cada um recriar sua roupa conforme as necessidades do espírito. (COSTA, 2009, p. 41)

Depero, Volt, Thayath, Prampolini, Somenzi, Scurto e Di Bosso também são nomes que merecem destaque no movimento. No período compreendido entre

1913 e 1933, redigiram manifestos que evidenciavam o traje: *Manifesto Futurista do Traje Masculino*¹; *Manifesto da Moda Feminina Futurista*, escrito por Volt em 1920; *Manifesto Futurista da Gravata Italiana*, dos autores Di Bosso e por Scurto; e *Manifesto Futurista do Chapéu Italiano*, de Marinetti, Monaschi, Prampolini e Somenzide 1933.

Por meio de seus ideais aplicados na pintura e na escultura, os futuristas acreditavam que o encontro entre a moda e a arte poderia modificar o mundo e o indivíduo, colocando-os em total dinamismo. Eles produziram, também, uma indumentária, tanto masculina, quanto feminina, com cores fortes, assimétrica e com cortes diferenciados. Dessa forma, ampliaram as possibilidades de experimentações, nas artes e na produção de um novo vestuário, influenciando movimentos artísticos, como o Dadaísmo, e estilistas do século XX, como Emilio Pucci.





Fonte: COSTA, 2009, p. 175

_

¹Em 1913, acreditando que o vestuário tem como função externar os sentimentos de quem o porta e de situar o indivíduo no espaço urbano, Balla escreveu o "Manifesto Futurista do Traje Masculino", que dizia: "É PRECISO INVENTAR O TRAJE FUTURISTA alegríssssssismo insolente aceso por cores iridistas, dinâmico nas linhas, simples e principalmente descartável com a finalidade de aumentar suas atividades industriais e fornecer ao nosso corpo um contínuo gozo da novidade. USAR nos tecidos as cores MUSCULARES violentíssimas, vermelhíssimas, celestíssimas, verdíssimas, amarelões, laranjas, carmesins, os tons OSSATURA, branco, cinza preto, criar desenhos dinâmicos, expressos com equivalentes abstratos: triângulos, cones, espirais, elipses, círculos, etc. Servir-se do corte de linhas dinâmicas, assimétricas, a extremidade de uma manga e a frente de um paletó são à esquerda redondos, à direita quadrados com colete, calças e paletós, etc. Esta alegria esfuziante dos trajes em movimento pelas ruas ruidosas transformadas pela nova arquitetura futurista cintilará como o esplendor prismático de uma gigantesca vitrine de joalheiro [...]" (BERNADINI, Aurora F. (org.), 1980 apud COSTA, 2009, p. 41).



Figura 5 – Fortunato Depero, *Colete com Assemblage de Tecidos*, 1923 – 1924.

Fonte: COSTA, 2009, p. 179

Os suprematistas e os construtivistas russos também contribuíram com seus ideais ao propor trajes revolucionários e inovadores. Sabe-se que Malevich trabalhou com estamparias para tecidos; Vladímir Tátlin projetou a *Roupa Funcional*, um traje fabricado em série pela indústria, tendo como objetivo fornecer aos operários, movimento e comodidade sem qualquer tipo de incômodo; Liubov Popova e Varvara Stepanova foram responsáveis pelo *Traje Revolucionário*, cujas reflexões centravam na agilidade dos movimentos e no novo cotidiano industrial; Alexander Rodchenko idealizou o *Macacão Produtivista*, também direcionado para o trabalhador da cidade.

Já no Dadaísmo, o artista Tristan Tzara julgava que a roupa tinha a capacidade de denunciar os anseios e temores de quem a porta, e

Duchamp lançou mão de vestimentas para mudar de identidade e criar seus *alter egos* Belle Haleine e Rrose Sélavy, mulheres glamorosas embora travestir, que subvertem a publicidade dos produtos que apresentam, ridicularizavam a cultura e a hipocrisia dos comportamentos convencionais. (COSTA, 2009, p. 47)

Os artistas surrealistas, motivados pelas manifestações ilógicas, eróticas e fantasiosas do subconsciente, conceberam obras, como trajes, acessórios, estamparias e joias, que atestavam a autonomia criativa desse movimento,

quebrando cânones do vestir. São de autoria de Salvador Dalí, as obras: *Objeto Escatológico de Funcionamento Simbólico*, *Broche Lábio de Rubi, Costume do Ano 2045*, e *Paletó de Smoking Afrodisíaco*, esta última criada para a estilista Elsa Schiaparelli². René Magritte representou pictoricamente uma roupa que não omite as zonas erógenas, sendo intitulada como *Filosofia no Boudoir*. Outros artistas surrealistas também elaboraram broches, colares, e desenvolveram todo um trabalho tendo como base o vestuário. Aconteceu que:

Após o predomínio do Surrealismo, os movimentos ligados à abstração, tanto geométrica como informal, atingiram o zênite e dominaram a cena artística internacional até o final da década de 1950. A "roupa de artista" continuou como objeto de reflexão, não mais para transformar a imagem das pessoas e vestir a humanidade como pretendiam os futuristas e suprematistas, mas como uma área de experimentação para artistas que apropriaram do vestuário como meio ou suporte de suas obras. (COSTA, 2009, p. 49)



Figura 6 – Salvador Dalí, Paletó de Smoking Afrodisíaco, 1936.

Fonte: COSTA, 2009, p. 196

-

² Elsa Schiaparelli (1890-1973) foi uma estilista italiana que teve uma atuação marcante em Paris; desenvolveu coleções a partir de um tema excessivamente analisado - coleções temáticas - e traduzido em roupas e acessórios, transmitindo dessa forma, uma mensagem específica. (COSTA 2009).

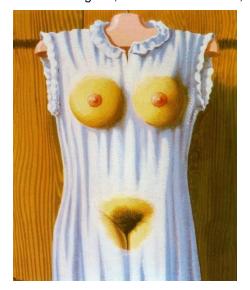


Figura 7 - René Magritte, Filosofia no Boudoir, 1948.

Fonte: COSTA, 2009, p. 199

O universo da moda enxergou, na arte, um

(...) meio de quebrar com a rigidez dos suportes tradicionais e subverter a conceituação de vestuário, ao mesmo tempo em que também subverte as definições da arte. Caso exemplar são os suéteres e casacos trompe-l'oiel (imitando tatuagens de marinheiros ou o esqueleto humano como se a pessoa que usasse estivesse em um raio-X) e a chapelaria surpreendente (como chapéus em forma de sapato) de Elsa Schiaparelli. Estas produções contavam com a colaboração de seus amigos artistas em seus processos criativos, e estes, sem dúvida, colocavam as ideias surrealistas em ação em seu ateliê de moda. (SANT'ANNA, 2010, p. 75)

Na década de 1960, outros artistas, como Lúcio Fontana e Andy Warhol, manifestaram grande interesse na realização de obras que articulavam uma nova linguagem. Em 1946, Fontana redigiu seu manifesto espacial, no qual defendia que a arte só poderia progredir se ultrapassasse suas fronteiras e seus limites, investigando novos meios plásticos. Em sua obra *Conceito Espacial*, de 1965, Fontana fura e corta deliberadamente a superfície da tela, rompendo a sua bidimensionalidade, negando a tradição pictórica, como a ilusão de profundidade proporcionada pelo o uso da perspectiva, e descobrindo novas dimensões. Em 1961, cria, com Bruna Bini, a obra *Vestido*, utilizando

(...) o vestuário como suporte da expressão de seu manifesto espacial, 'abrigando' vestidos em suas telas rasgadas. Estes representam os questionamentos sobre a fronteira entre o indivíduo e a sociedade, entre o dentro e o fora, entre estar protegido pela veste ou estar nu. Bruna Bini, além desta parceria, promove, no ano de 1961, um desfile de roupas-deartista em sua Maison, em Milão.

Fontana apresenta o plano de conjunção entre o interno e o externo da vestimenta, entre tecido e corpo, o corte sobre a tela retira dela a tensão; no vestido, cria o contato direto com a carne, promove o questionamento sobre o dentro e o fora (arquitetura), sobre o natural e o artificial, ocupa o espaço e torna o mundo consciente de que as vestes são tridimensionais de forma efêmera, que a todo tempo se transformam a partir do movimento corporal. Intervém em nossa percepção no espaço e é uma proposta visual que desfila – em performance – pelo mundo. (SANT'ANNA, 2010, p. 80)

A *Pop Art*³ também contribuiu para as relações entre arte e moda, principalmente com a atuação do artista Andy Warhol. Entre os anos de 1966 e 1967, Warhol elaborou uma série de vestidos feitos de papel, estampados com suas pinturas da lata de sopa Campbells e intitulados como *Vestidos Sopa*, que

(...) remetiam diretamente ao consumismo, e desempenhou um papel importante na divulgação da Pop Art. Isto porque, o consumo de moda desenfreado tem nos vestidos feitos de papel e a silhueta em forma de 'A', sua forma mais comum, já que, experimentar novos materiais para a fatura de peças de vestuário, foi uma das grandes características da moda jovem deste período. A ideia mais proeminente da moda neste período é a de que os formatos usados pelos pais deveriam ser descartados.

Assim, materiais caros e luxuosos, acabamentos complexos, exigência de roupas feitas sob medida, referência direta advinda da Haute Couture, são dados postos de lado na nascente moda jovem. Materiais baratos e alternativos (e porque não experimentais), construção simples e acabamento industrial são as armas dos designers que fazem roupa para a juventude. A silhueta em 'A', que não marca curvas, nem mesmo fica justa ao corpo, pode ser feita dentro de medidas padronizadas, e em massa, barateando imensamente o custo final. A moda jovem tinha que ser barata e

altamente volátil, acompanhando a aceleração do ritmo de vida que a

Ao fazerem uso do vestuário em suas proposições artísticas, os artistas repensaram o sistema artístico e o sistema da moda, por meio do caráter provocador e subversivo do traje.

geração baby-boom vivenciou.

de grande riqueza ao mundo todo. É nesse cenário que artistas ingleses e americanos se apropriaram dessa cultura, que tinha como foco o cotidiano da população e transformaram esse acontecimento em arte. O objetivo era elucidar que o modo de se fazer e de consumir arte estava mudando, mostrando, assim, que era possível construir uma arte oriunda dos meios de comunicação em massa - principalmente da propaganda - eliminando barreiras, hierarquias e conceitos obsoletos da arte tradicional e atingindo um grande público, até então afastado desse ambiente artístico e intelectual, consumido por poucos. Em suma, os artistas da *Pop Art* queriam elevar esses elementos tão próximos do dia a dia da população, que estavam em grande circulação e que eram reconhecíveis e ao alcance de todos, ao status de arte. Nesse sentido, só assim arte e vida andariam

juntas. (MCCARTHY, 2002)

³ A *Pop Art* foi um movimento do pós-guerra. Ao final da 2ª Guerra Mundial, a Europa passava por uma forte crise econômica, e os Estados Unidos desfrutavam de grande prosperidade. A mídia - através dos meios de comunicação, como a televisão, revistas, propagandas - divulgava uma imagem



Figura 8 - Lucio Fontana, Vestido, 1961.

Fonte: COSTA, 2009, p. 207



Figura 9 - Andy Warhol, The Souper Dress, 1966-67.

Fonte: COTIDIANO, 2010.

Nesse crescente diálogo, em 1960, o estilista Yves Saint-Laurent criou seus icônicos tubinhos inspirados no abstracionismo geométrico do artista Piet Mondrian. (GARCIA, 2014)



Figura 10 - Yves Saint-Laurent, Coleção Mondrian, 1965.

Fonte: GARCIA, 2014.

Com a releitura dos anos 1980, a moda revisitou o passado tanto das artes como da própria moda, seja da maneira mais óbvia pela reprodução de obras de arte por meio de estamparia, ou da maneira mais sutil mediante a arte e a moda conceituais. A moda virou moda na última década do século XX e, para se fazer mais presente e respeitada, quis verdadeiramente ganhar status de arte. Os museus de moda transformaram-se em referências do processo cultural e as mega exposições de moda competiram, em público, com as tradicionais exposições de arte. Os desfiles de moda tomaram-se verdadeiras performances e happenings. Centros artísticos como Paris, Londres, Florença e Nova York passaram a ter, em seus circuitos culturais, grandes exposições com o enfoque na moda. Em 1996, a cidade italiana de Florença criou a primeira Bienal Internacional da Moda, em um grandioso evento com o tema "O tempo e a Moda", no qual grandes nomes do estilismo internacional expuseram suas criações ao lado de grandes obras da história da arte, em vários museus da cidade. Valentino, por exemplo, teve a honra de exibir seus tradicionais vestidos vermelhos ao lado de "David" de Michelangelo, na Galleria della Academia. (BRAGA, 2008, p. 77-78)

Na contemporaneidade, essa incorporação de vocabulários desfaz todo e qualquer tipo de limitação entre moda e arte. Ao aprofundar seus conceitos, propõem-se novas configurações e construções de novos campos, sempre férteis, que acompanham o ritmo de uma nova sociedade dinâmica e que anseia por mudanças.

3 A PERFORMANCE ARTÍSTICA

A arte contemporânea fez com que a arte sofresse importantes e profundas transformações – como redefinir o que era arte, pois já não estava sendo possível enquadrá-la em categorias, como pintura ou escultura; reinterpretar, desenvolver o seu conceito, reconhecer que seu significado pode não estar compreendido somente em seus limites, era o que estava em pauta. Dessa forma, abriram-se caminhos e possibilidades para novas expressões artísticas, como a Performance, que passou a ser reconhecida como tal na década de 1970 - embora já se manifestasse no Futurismo, no Construtivismo, no Dadaísmo e no Surrealismo.

Nessa época, a arte conceptual – que privilegiava uma arte das ideias em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida –, estava no seu apogeu, e a performance, frequentemente uma demonstração, ou execução, dessas ideias, tornou-se assim a forma de arte mais visível deste período. (GOLDBERG, 2007, p. 7)

Ao pensar o conceito de "performance", associa-se quase que instantaneamente o emprego do corpo como suporte e parte efetiva da obra, criando-se, assim, um estereótipo de que só é possível realizar tal expressão com a utilização do corpo. Entretanto, não há um único formato, embora o corpo se faça – e muito – presente nas experimentações de diversos artistas. Por isso, uma "definição possível de performance nas artes visuais contempla uma série infindável de trabalhos, ampliando sobremaneira o seu conceito" (MELIM, 2008, p. 8).

A obra pode ter a forma de espetáculo a solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio *performer* ou em colaboração com outros artistas, e ser apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um "espaço alternativo", um teatro, um bar, um café ou uma esquina. (...) A performance pode também consistir numa série de gestos íntimos ou numa manifestação teatral com elementos visuais em grande escala e durar apenas alguns minutos ou várias horas; pode ser apresentada um única vez ou repetida diversas vezes e seguir ou não um guião; tanto pode ser fruto de improvisação espontânea como de longos meses de ensaios. (GOLDBERG, 2007. p. 9)

Valendo-se dessa qualidade, os artistas recorrem a essa ferramenta para atingir o objetivo de ir contra as convenções da arte estabelecida e de "demolir categorias e apontar novas direções" (GOLDBERG, 2007, p. 8).

Segundo MELIM (2008), pode-se citar como um dos precursores da Performance, a partir do segundo pós-guerra, Jackson Pollock. A ação de Pollock foi documentada a partir de fotografias e filme - quando mostrava o momento em que o artista realizava sua obra, ao pintar a tela estendida ao chão, calculando o movimento do pincel e da queda da tinta – apresentada ao público no Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1951.



Figura 11 - Jackson Pollock, Action Painting, 1950.

Fonte: NATIONAL Gallery of Australia, 2014.

John Cage, com sua música experimental, também é uma importante referência para a Performance. Ao explorar os sons e ruídos extraídos do cotidiano, Cage quebra com as convenções e derruba as limitações do que é ou não é arte; integrando, assim, à sua obra a realidade do mundo, da natureza, da rua. Segundo Santos (2008),

Exemplo representativo de uma de suas ações é a peça para piano intitulada 4'33" (tempo máximo que a platéia conseguiu "ouvir" a composição antes de reivindicar a devolução dos ingressos). O artista solicitou a David Tudor que executasse a composição sem uma única nota sequer, composta tão somente por pausas e tendo como música o próprio silêncio, além dos ruídos que o público fazia – neste caso, a participação da platéia foi essencial para a construção da obra/música. (SANTOS, 2008, p. 11)

É desse espírito que o artista Allan Kaprow deixa-se influenciar:

Reconhecendo já nos anos 1950 que os espaços e os objetos da vida cotidiana não apenas deveriam passar a ser motivos de investigação, mas que os artistas deveriam se fascinar por eles, incorporando-os como materiais para a arte, Allan Kaprow transformou a experiência vivida nas aulas de Cage em legado para ações futuras, tornando-se um dos artistas mais influentes na cena americana do final dos anos 1950. (MELIM, 2008, p. 13)

A apresentação de Kaprow, com *18 Happenings em 6 parts*, realizada em 1959, em Nova York, na Reuben Gallery, "foi uma das primeiras oportunidades de um público mais amplo não somente assistir a um evento ao vivo no interior de uma galeria, mas participar ativamente dele" (MELIM, 2008, p. 14).

Os ideais de John Cage influenciaram também o grupo *Fluxus*, que marcou profundamente a arte das décadas de 1960 e 1970. Organizado pelo artista lituano, George Maciunas em 1961 em Wiesbaden, na Alemanha, o grupo assumia a postura de contestar os valores estabelecidos e quebrar as barreiras da arte e do que era considerada não arte; e acreditava que todos deveriam ter acesso às experiências artísticas e compreendê-la. (MELIN, 2008).

A palavra *fluxus*, de origem latina, que tem como significado, fluxo, movimento, escoamento, modificação; fora usada inicialmente para o título de uma revista de arte de vanguarda, porém se prolongou para caracterizar as performances estabelecidas por Maciunas. (MELIN, 2008).

Reuniram-se, nessa concepção, artistas de múltiplas linguagens – dança, música, teatro, fotografia – e nacionalidades, como:Dick Higgins, Alison Knowles, Ken Friedman, Geoge Brecht, La Monte Young, Charlotte Morman, Al Hansen, Yoko Ono, Wolf Vostell, Bem Vautier, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Joseph Beuys, Nam JunePaik, ShigekoKubota, Takako Saito.

Entre os reconhecidos e inegáveis repertórios para o estudo da performance se incluem as apresentações em Nova York nos cafés A Gogo e Epítome, no loft de Yoko Ono ou na Gallery A/G de Maciunas, o Yam Festival composto de diversas atividades (a exemplo de uma excursão ao sítio de George Segalem New Brunswick), bem como os Festivais, como ficou conhecida a série de performances organizadas por Maciunas, percorrendo várias cidades da Europa. (MELIM, 2008, p. 14)

O grupo *Fluxus* manifestava-se, sobretudo, a partir de performances, *happenings*, instalações, convocando o espectador a participar dos espetáculos

performáticos, sem programação definida, descontínuos, não verbais; num jogo onde objetos, sons, movimentos, luzes apelam para os sentidos.

Contudo, segundo Melim (2008), há de se destacar a atuação do artista Joseph Beuys para além das ações realizadas no grupo *Fluxus*. Como exemplo, tem-se: *How to explain pictures to a deadhare*, de 1965, que foi realizada na galeria Schmela, em Düsseldorf, onde o público, durante três horas, assistiu por uma janela Beuys – que estava com o rosto coberto de mel e folhas de ouro - mostrar seus desenhos e pinturas a uma lebre morta:



Figura 12 - Joseph Beuys, How to explain pictures to a dead hare, 1965.

Fonte: RESTAURAS, 2008.

Em I like America and America likes me, de 1974, Beuys viajou de Düsseldorf a Nova York e manteve-se durante cinco dias na galeria René Block, dividindo-a com um coiote, realizando ações cotidianas e procurando maneiras de relacionar-se com o animal. As ações de Joseph Beuys consistiam em revelar a arte como sendo parte da esfera política e como um instrumento apto para modificar a sociedade.

Outro centro que merece ser destacado no âmbito da performance é o de Viena: "artistas como Hermann Nitch, Otto Mühl, Günter Brus, Arnulf Rainer e Rudolf Schwarzkogler reuniram-se em torno do que passou a ser chamado de Acionismo Vienense, apresentando uma série de rituais performáticos" (MELIM, 2008, p. 16).

Com ações transgressoras e provocadoras, o grupo acreditava que ações escatológicas, obscenas, com esforço físico e ritualização da dor, que causam repúdio, e nas quais automutilações eram constantes, eram capazes da redenção e da purificação pela arte, transformando-a em um instrumento de transformação da sociedade. Esses ideais estão bem presentes na performance *Art and Revolution*, do artista Günter Brus:



Figura 13 - Gunter Brus, Art and Revolution, 1968.

Fonte: SILVA, 2008, p. 248.

Convidado a falar sobre a função da arte na sociedade capitalista a um grupo de estudantes na Universidade de Viena, Brus fica nu, urina, bebe sua própria urina, se automutila, defeca, espalha as fezes em seu corpo e finalmente se masturba enquanto canta o hino nacional austríaco. (SILVA, 2008, p. 241)

Também em Viena, os artistas Valie Export e Peter Weibel elegeram a rua como lugar, e nela Valie passeia com Peter de quatro, amarrado a uma coleira. Em 1968, Valie realiza o trabalho *Touch Cinema*: "desenvolvido também nas ruas da cidade, traz Valie Export vestindo a parte superior de seu corpo com uma caixa no formato de miniatura de um palco de teatro, com o torso totalmente nu oferecendose ao público passante" (MELIM, 2008, p. 16).



Figura 14 - Valie Export, Touch Cinema, 1968.

Fonte: RE. ACT. FEMINISM - A performing Archive, 2014.

Em Nova York, com *Follwing Piece*, realizada em 1969, Vito Acconci é outro artista que elege a rua como o espaço para execução da obra.

(...) a ação consistia em seguir uma pessoa qualquer pelas ruas até que ela entrasse em algum local privado, onde ele não pudesse entrar. E, assim, seguidamente, uma pessoa diferente por dia, escolhida ao acaso, durante o período de um mês. Caso a pessoa entrasse em um carro ou em uma casa, a perseguição se encerraria ali. Todavia, se entrasse em um restaurante, uma loja ou em um cinema, Acconci continuaria atrás da pessoa. Para o artista, o espaço público era por excelência um espaço de encontro, democrático e formador contínuo de pequenos territórios. Cada pessoa, nesse território que se forma e se desfaz continuamente, teria, portanto, a chance de falar por si mesma, sem pedir permissão para isso. (MELIM, 2008, p. 17-18)

O anonimato também é instrumento de "investigação" na obra da artista francesa Sophie Calle. Em *Suíte Vénitienne*, Calle escolhe aleatoriamente um desconhecido pelas ruas de Paris e passa a segui-lo até Veneza, fotografando-o, mas sem abordá-lo diretamente. O objetivo da artista não está em decodificar o modo de vida de uma sociedade, ou sua biografia; seu interesse é análogo ao de Baudelaire – com o poema "A uma passante", em que o poeta devota uma célere paixão a uma passante, observando-a a distância, e a perde entre o aglomerado de pessoas – e de Edgar Allan Poe, com a obra "O homem da multidão". Já na obra *La Filature*, de 1981, Calle pediu à sua mãe que contratasse um detetive para segui-la

por 24 horas, sem que ela soubesse quando ou onde seria o momento exato da perseguição. O trabalho consiste em fotos e relatos de Calle e do detetive sobre o que ocorreu. Em 2007, a instalação "*Prenez Soin de Vous*" iniciou-se a partir de uma experiência pessoal de um término de um relacionamento amoroso, por e-mail. A mensagem terminava com os dizeres, *prenez soin de vous*, que tem como significado, cuide-se. A obra reúne mais de cem pessoas interpretando o e-mail, entre elas a própria mãe da artista, as atrizes Jeanne Moreau e Vitoria Abril, a compositora Laurie Anderson. Ela enviou o texto para um advogado forense, uma linguista, uma taróloga, uma juíza especialista nos direitos femininos, e pediu a todos que o texto fosse analisado segundo os critérios de cada especialidade. É esse material que compõe a instalação.

Outra artista que, sem dúvida, merece ser referenciada nessa trajetória da performance, é a sérvia Marina Abramovic. Por meio de suas performances, Marina investiga o comportamento, o sentimento e a essência humana, e como se revelam quando estão no limite da dor, do sofrimento físico, numa relação incessante entre a resistência física e psicológica. Na série de performances intitulada *Ritmo*, no início dos anos de 1970, a artista se coloca em situações extremas, como gritar até ficar completamente rouca, dançar até cair ao chão ou colocar-se em frente a um ventilador e desmaiar com seu impacto. Em *Ritmo 10*, Abramovic dava punhaladas entre seus dedos utilizando facas; em *Ritmo 0*, último trabalho da série, dispôs em uma mesa 72 objetos diferentes para serem usados no seu corpo, de acordo com o desejo dos espectadores. Marina ficou em silêncio durante seis horas. "Três horas depois, com suas roupas já totalmente arrancadas, deu-se fim à performance, com a artista sendo obrigada a segurar uma pistola com o cano em sua boca" (MELIM, 2008, p. 20).

Entre os anos de 1976 a 1988, Marina elaborou variados trabalhos com seu companheiro, Uwe Laysiepen, mais conhecido como Ulay. *Relation Work* foi uma série de performances em que juntos exploraram os limites do corpo, a tolerância à dor, a fugacidade dos relacionamentos; *Breathing In Breathing Out* trocaram suas respirações até não haver mais oxigênio; *Imponderabilia*, onde Marina e Ulay ficaram nus, um frente ao outro na entrada do Museu, e os visitantes eram levados a passar pelo espaço, que era limitado pelos artistas. O objetivo de tal ação é demonstrar o instinto subjetivo diante de uma situação incomum que precisa obrigatoriamente ser enfrentada. A parceria de Marina com Ulay durou 12 anos. E o

último trabalho juntos, foi *The Lovers – the great wall walk*, de 1988, "em que ambos, em 30 de março, partiram por caminhos diferentes e complementares: Marina Abramovic, pelas montanhas, Ulay, pela parte plana do deserto, até se encontrarem em junho, na província de Shaanxi (China), e se despedirem" (MELIM, 2008, p. 20).

Em 2010, *The Artist Is Present* foi o título de uma exposição – no Museu de Arte Moderna de Nova York, que foi elaborada a fim de realizar uma retrospectiva da carreira de Marina Abramovic – e de um novo trabalho. Abramovic ficou durante três meses, seis vezes por semana, sentada em uma cadeira durante sete horas e meia; cada visitante adquiria uma senha para ficar na presença da artista, o tempo que desejasse. Quase que totalmente imóvel, Marina fixava o olhar no espectador e arrancava seus sentimentos e emoções apenas com a troca do olhar. (LUNDIN, 2012).



Figura 15 - Marina Abramovic, The ArtistlsPresent, 2010.

Fonte: LUNDIN, 2012.

[Acho que poderia ter um parágrafo fechando este capítulo, ressaltando-se a importância da performance. Pode haver to um link para o próximo, especificando-se que irá tratar da performance no Brasil]

4 A TRAJETÓRIA DA PERFORMANCE NO BRASIL

A performance no Brasil obteve seu desenvolvimento, sobretudo, nas décadas de 1960 e 1970. Contudo, o artista Flávio de Carvalho pode ser considerado como precursor dessa atividade no cenário artístico nacional já em 1931 em São Paulo, com *Experiência n° 2* – nela, Flávio trafegou em sentido contrário por uma procissão de Corpus Christi trajando um boné. O ato foi considerado desrespeitoso, e o artista foi bastante hostilizado pelos passantes, pois estes acreditaram que Flávio estava desafiando a moral e os bons costumes. Foi necessária a proteção da polícia para que o artista não fosse linchado pelos fiéis – e também com *Experiência nº 3*, em 1956. NÃO SERIA INTERESSANTE MENCIONAR QUE VC VAI VOLTAR A ISSO NO CAPITULO 6? A partir daquele momento, inúmeros são os desdobramentos sobre o papel da arte presente nas obras de muitos artistas.

Nos anos 1960 e 1970, houve no Brasil uma condensação de ações (...) que correspondiam, principalmente, a uma profunda reavaliação da presença do objeto na arte. Adotando novas mídias e novos procedimentos, tal experimentalidade conduzida pelos artistas serviria também para designar uma experiência que, da ordem do sensível, passaria necessariamente pelo corpo. Saía da esfera da contemplação para o campo da participação mais efetiva, e isso significava, em nosso contexto, incluir o espectador na obra. (MELIM, 2008, p. 20)

Nesse cenário, inclui-se o artista Hélio Oiticica, que, segundo Melim (2008, p. 23-24), defendia a incorporação do espectador, a total adesão do corpo na obra e da obra no corpo, pois acreditava que o espectador, participando da ação e sendo o agente da experiência direta, configurava-o como o motor da obra, como em os *Penetráveis* e os *Parangolés*. Oiticica também converteu o espaço público em cenário para ações artísticas, como em *Mitos Vadios*, acontecimento coletivo realizado em São Paulo, no dia 12 de novembro de 1978, planejado pelo artista Ivald Granato, com intuito de protesto contra a I Bienal Latino-americana de São Paulo, intitulada como *Mitos e Magia*. *Delirium Ambulatorium*⁴ foi como Oiticica nomeou os

_

⁴ Acessado em: 3 fev. 2014.

atos que descreveu – e que pretendia executar – na participação do evento Mitos Vadios. Segundo Wally::

Hélio surge demencial, imantado pela reverberação de uma aparência de bacante, dançando, girando, uma mênade enlouquecida, 'ESTOU POSSUÍDO', gargalhava das obras de arte expostas ao redor pelos outros artistas, balançava, blusa com a imagem dos Rolling Stones, blusão com a estampa do Jimi Hendrix, maquiagem carregada de ator de teatro japonês fazendo papéis femininos, o salto plataforma prateado, sério nunca, a performance era a chalaça com a pretensa seriedade dos artistas comprometidos com o mercado de arte. Insurrecto sistemático e sagaz. Frenético. Pra lá e pra cá. Rodopiava com muita naturalidade evitando sempre tornar o espaço baldio em palco. (WALLY, 1993 apud ANJOS, 2012, p. 25)

A relação do corpo e a participação do espectador estiveram presentes também no trabalho de Lygia Clark – uma das fundadoras do Grupo Neoconcreto, que tinha como princípio a não radicalização da racionalidade na obra de arte – numa série de objetos que apenas teriam fundamento quando manipulados por sujeitos. Segundo Lygia Clark (1957 apud Costa C. 2009, p. 56): "A obra (de arte) deve exigir uma participação imediata do espectador e ele, espectador, deve ser jogado dentro dela". *Bichos*, de 1960, são construções metálicas bidimensionais geométricas, que se articulam através de dobradiças que se transmutam em estruturas tridimensionais orgânicas por intermédio do indivíduo participativo. Em *A Casa é o Corpo: Labirinto*, realizada em 1968, o sujeito adentra numa estrutura com oito metros de comprimento, que simula o aparelho reprodutor feminino, e, ao atravessar os espaços nomeados "penetração", "ovulação", "germinação" e "expulsão", vivencia sensações táteis e alegóricas.

Ovo, de 1967, de Lygia Pape, também integrante do Grupo Neoconcreto, era

(...) composto de uma estrutura cúbica coberta de plástico colorido azul, vermelho e branco, apresentado pela primeira vez no evento Apocalipopótese, em 1968, no aterro do Flamengo, Rio de Janeiro, trazia três sambistas da Mangueira que, ao som dos primeiros toques da percussão da bateria da escola, saíam do interior dessas estruturas rompendo suas finas paredes. (MELIM, 2008, p. 26)

Em *Divisor*, de 1968, um aglomerado de pessoas, ao inserir a cabeça nas aberturas de um pano de 30 por 30 metros, tornava aquela peça em um elemento vivo. Portanto,

(...) na reavaliação da presença do objeto na arte, acrescida da participação do espectador, não estava prevista a sua desmaterialização. Ao "contrário, o objeto apresentava-se inconcluso, como potencialidade aguardando o gesto participativo que o atualizaria." (MELIM, 2008, p. 26)

O artista Artur Barrio, em 1969, criou as chamadas *Situações* em que utiliza materiais precários – papel higiênico, carne putrefata, lixo, detritos humanos, jornal, pão – para intervir de forma provocativa no espaço urbano. Como exemplo, tem-se *Trouxas Ensanguentadas*, que foram apresentadas pela primeira vez no Salão da Bússola, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e consistiu numa fase interna, onde ficaram expostas feito um aglomerado de detritos, e em uma fase externa, "quando o artista acrescentou pedaços de carne dentro de sacos e abandonou-os no lado de fora do museu, recolhidos no dia seguinte pelo serviço de limpeza para o depósito de lixo da própria instituição" (MELIM, 2008, p. 28-29).

Na mostra *Do corpo à terra*, de 1970, realizada na cidade de Belo Horizonte, Barrio espalhou trouxas com carne, ossos e sangue em um pequeno rio da cidade, movimentando passantes, polícia e bombeiros para o local.

É imprescindível destacar também a contribuição dos artistas Antonio Manuel – quando propõe seu corpo como obra a fim de questionar os critérios de seleção das obras de arte, no Salão de Arte Moderna em 1970, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; e que ao ter sua proposta recusada pelo júri, apresenta-se nu para o público na abertura da exposição – Paulo Bruscky, questionando o sistema artístico e defendendo a quebra de barreiras entre as linguagens artísticas; o grupo 3Nós3, interferindo e apropriando de espaços renegados para práticas artísticas; a artista Márcia X e suas proposições inquietantes, irônicas e humoradas, que causam certa estranheza no espectador, como em *Tricyclage*, de 1987, quando em parceria com Alex Hambuguer, invadem o palco com velocípedes onde estava sendo apresentado um concerto em homenagem a John Cage no Rio de Janeiro; Kaminhas Sutrinhas, de 1995, Desenhando com terços, nos anos 2000, e entre seus últimos trabalhos mais significativos estão Alviceleste de 2003 e A cadeira careca, de 2004; o grupo Hapax formado no Rio de Janeiro em 2001 com suas experimentações sonoras urbanas; o grupo Pipoca Rosa de Curitiba, Vaca Amarela de Florianópolis, grupo Entorno de Brasília e o grupo Empreza de Goiânia, que refletiam sobre a institucionalização da arte, bem como os espaços que abrigavam-na, como os museus, galerias e salões.

Todas essas ações e indagações foram, sem dúvida, de grande valia, pois ampliaram e democratizaram uma instituição – a arte – que vivia reclusa em uma redoma, aproximando-a da pulsação, da efervescência e abrindo espaço para inúmeras reverberações, relações e transmutações, que ecoaram em múltiplos campos, em novos cenários, como a moda, suas aplicações e desdobramentos.

5 A MODA COMO PERFORMANCE

A moda se relaciona com a performance sob diversas formas, já que é um campo em constante ampliação de suas fronteiras, especialmente no que se refere ao desfile de moda.

O desfile – existente desde o século XIX – tem como função apresentar o conceito da coleção e comunicar sua mensagem ao grande público, trabalhando a relação entre o corpo e a roupa de forma inovadora, envolvente, fascinante e criativa. Ao longo da história, adquiriu grande importância e passou a ser visto como um verdadeiro espetáculo.

No mercado do *prêt-à-porter*⁵, os primeiros desfiles ocorriam nas lojas de departamentos e tiveram seu início a partir do século XX. Adotando o mesmo recurso de apresentação dos produtos utilizado pela a alta-costura, o *prêt-à-porter* trazia mulheres como "manequins vivos", que adequavam seus gestos a partir do trejeito dos manequins expostos nas vitrines das grandes magazines.

A historiadora inglesa Caroline Evans afirma que a estilista inglesa Lady Duff Gordon ou Lucile, como era conhecida no seu ateliê, teria sido responsável pela introdução de "desfiles de manequins" no mercado do mundo da moda, exportando a novidade, com imenso sucesso, de Londres para Nova York e Paris, nas primeiras duas décadas do século XX. De acordo com Carol Garcia, que cita a pesquisadora no seu livro, Lucile foi a primeira a conceber a ideia de desfile como espetáculo ao enviar convites para clientes de ambos os sexos, nomear os trajes sugestivamente e criar uma ambientação própria para sua apresentação, detalhes estes que funcionariam dali por diante como coadjuvantes num desfile de moda. (SOUZA, 2012, p. 215)

A fim de se imortalizar como fenômeno, o desfile de moda tem-se valido de recursos e experimentações transgressoras e performáticas, revelando que, em muitos momentos, o *show* é o agente responsável por entreter o público, e não a roupa em si. Desde a sua origem, o maior interesse era em prender a atenção dos olhos do espectador, que era conduzido pela evidente carga dramática.

A maneira como um desfile era ou é conduzido depende de seu idealizador; a estilista Chanel, por exemplo,

-

⁵ O *prêt-à-porter* também conhecido como *ready-to-wear* ou o "pronto para vestir", é uma produção em série de roupas que podem ser adquiridas prontas e comercializadas em grandes lojas. Sua produção iniciou-se em 1946, mas ganhou força no mundo ocidental a partir da década de 1960. (BRAGA, 2009).

(...) orientava suas manequins a adotarem uma postura única de cintura para a frente, ombros caídos, um pé na frente do outro, uma mão na bolsa e a outra gesticulando. Era um corpo-presença na passarela, imaginado em relação à presença da mulher social. Dessa forma, a manequim começava a se distanciar da mulher comum, assumindo a figura de um ser especial na sociedade. (SOUZA, 2012, p. 215)

Para melhor compreender a sistemática de um desfile, Souza explica que:

(...) cada desfile possui um código estético, um código proxêmico e a trajetória do estilista se configura com suas escolhas na passarela. O desfile de moda se configura numa apresentação de produtos de moda: roupas, acessórios, maquiagem, beleza, atitude que são realizadas em um local e data prefixados pelo destinador, na qual um grupo de modelos caminha por aproximadamente 30 metros de passarela durante cerca de 10 minutos. Com trilha sonora e iluminação especialmente criada para esse fim, elas exibem em torno de 75 looks para um grupo de fotógrafos e os convidados dispostos em filas lateralmente em torno da passarela. (SOUZA, 2012, p. 216)

Uma parceria que merece destaque nesse mundo onde a performance e a moda se relacionam de forma intensa é o trabalho do artista Tunga para a grife M. Officer.

Sempre Gostei de Bagunça (1997) é o título do desfile/performance realizado por Tunga (1952), que ele chamou de *Instauração*, para a grife M. Officer. Segundo o artista, não se tratava de "levar a arte ao mundo da moda e sim de olhar a arte no mundo da moda". Aconteceu no Morumbi Fashion, em fevereiro, com dez modelos usando calças jeans e tops de tricô, além de um osso e um bastonete fluorescente amarrados nas pernas. Cada moça despia uma outra, puxando o fio das blusas de tricô que se desmanchavam, até ficarem com os seios de fora. Então, tiravam uma matéria pegajosa da bolsa, furavam o bastonete, numa alusão teatral ao sexo e ao esperma. (COSTA, 2009, p. 66)

Figura 16 - Tunga, Sempre Gostei de Bagunça "Instauração", 1997.



Fonte: COSTA, 2009, p. 236.

Diversos estilistas já utilizaram a performance em seus desfiles, demonstrando fortemente uma inspiração nos teatros, balés e óperas. A estilista Elsa Schiaparelli, em 1930,

(...) foi a primeira a contratar uma empresa cinematográfica e a introduzir nos seus desfiles temas como o circo, o conto de fadas e a *Commedia dell'Arte*. Tornou-se pioneira ao usar a música de Vivaldi e Pergolesi, inserir personagens, artistas e trupes de comediantes, além de gestuais da dança para um show de brincadeiras e sedução. (SOUZA, 2012, p. 216)

Alexander McQueen e John Galliano já realizaram verdadeiros espetáculos em seus desfiles. (SOUZA, 2012, p.214). Contudo, foi o estilista Jun Nakao que em 2004, na São Paulo Fashion Week, deixou a todos presentes perplexos, quando realizou um desfile em que as modelos trajavam vestidos feitos inteiramente de papel vegetal e, após a apresentação, rasgaram todas as roupas até a sua destruição total.

O desfile coloca em xeque toda uma estrutura imensa e dispendiosa montada em torno da roupa e do mercado que ela movimenta. É um manifesto, muitos afirmaram.

Porém, ampliando um pouco a discussão, mais do que um manifesto, esse desfile materializou muito do que se vem falando sobre o cruzamento de linguagens, uma das grandes questões da arte contemporânea. (OLIVEROS, 2011, p. 118)

Figura 17 – Jun Nakao, A costura do invisível, desfile apresentado no SPFW em junho de 2004.



Fonte: MODA, arte na vida, 2010.

Essas incursões têm como objetivo aproximar a moda de um universo mais sensível e menos mercadológico, elevar suas experiências e suas reflexões, e não mais vangloriar somente o belo e seu consumo.

O uso de uma linguagem artística, como a performance, por vários estilistas, tem como função lançar mão de um diferencial em sua apresentação, diante de uma infinidade de recursos e informações, que são constantemente bombardeadas. Os desfiles têm como finalidade transportar o espectador para outra dimensão, exigindo do mesmo uma total entrega, intensa e sensitível; contam uma história, apresentam o novo, desdobram um conceito; tudo direcionado pela a arte do espetáculo, no qual diversas linguagens se convergem para proporcionar um efetiva experiência sensorial, de tal modo que "o desfile se alimenta da linguagem performática para além do corpo performático, mas para a situação da performance que inclui a audiência pela experiência em ato" (SOUZA, 2012, p. 221).

Fazer um link para o próximo capítulo.

6 O ARTISTA E A ROUPA

Quando o artista Flávio de Carvalho teceu uma dura crítica aos costumes austeros dos europeus aderidos no Brasil, ele fez uso de uma vestimenta. O episódio em questão é a *Experiência no 3*, quando o artista desfilou pelas ruas da cidade de São Paulo, trajando o *New Look*, seu traje de verão:

Sua vestimenta constava de uma blusa amarela de mangas curtas, uma saia verde decomprimento acima dos joelhos, juntamente com meias arrastão, sandálias de couro e um pequeno chapéu de náilon branco transparente. (LOTUFO, 2006, p. 2)

A intenção era apresentar uma indumentária para os homens dos trópicos, pois, para Flávio, essa maneira de vestir "não estaria de acordo com os conhecimentos do homem contemporâneo e com seu desenvolvimento cerebral" (LOTUFO, 2006, p. 4).



Figura 18 - Flávio de Carvalho, Experiência nº 3, 1956.

Fonte: PARQUE Ibirapuera, 2014.

Percorrendo esse caminho, em 1964, seguindo a trajetória da relação da arte com o corpo, e legitimando a inserção do espectador na obra, o artista Hélio Oiticica criou os *Parangolés*, uma espécie de capa (produzida em diversos materiais como, náilon, plástico e jornal), que só se configura como obra com a presença, ação, interação do espectador, ou seja, quando este a veste.

(...) o espectador "veste" a capa que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimenta correndo ou dançando. A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo, pede que esse se movimente, que dance em última análise. O próprio "ato de vestir" a obra já implica numa transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança (...) O vestir já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá. (OITICICA, 1986, p. 70)

Ao propor os *Parangolés* e relacioná-lo com o corpo e seus movimentos, Oiticica não tinha como intenção a concretização de uma vestimenta, mas, sim, o diálogo com a sociedade, com o espaço, com a cidade, estimulando novas maneiras de se relacionar com o corpo. Nesse sentido, "havia a intenção de romper o distanciamento entre classes sociais, a barreira entre a obra de arte e o povo, e despertar novas possibilidades de conhecimento, oferecidas pelo corpo" (COSTA, 2009, p. 56).

Figura 19 - Hélio Oiticica, Parangolé P1, Capa 1, 1964.



Fonte: ITAÚ Cultural, 2014.

Figura 20 – Hélio Oiticica, Parangolé P32, Capa 25, 1973.



Fonte: ITAÚ Cultural, 2014.

O uso de vestes para a concretização da obra também se fez necessário nas proposições da artista Lygia Clark. A série *Roupa-Corpo-Roupa*, de 1967, compreende os trabalhos *O Eu e o Tu e Cesariana*:

O primeiro consiste em macacões de plástico para serem vestidos por um homem e uma mulher. No interior dos macacões, há um forro com diversos materiais como sacos plásticos cheios de água, espuma vegetal e borracha, no sentido de dar ao homem uma sensação feminina e à mulher uma sensação masculina. Um capuz, também de plástico, impossibilita a visão dos participantes, e um tubo de borracha, como um cordão umbilical, une os dois macacões. Seis zíperes em diversos locais da roupa permitem que, ao abrilos, os participantes explorem o outro pelo tato (...) Já *Cesariana* é um macacão, também de plástico, para ser vestido só por homens. Diante do abdômen há um zíper que dá acesso a um bolso. De dentro deste, quando aberto, surge uma "barriga de grávida" de borracha cor-de-rosa cheia de pedacinhos de espuma e confetes que o participante tira e joga em volta. (COSTA, 2009, p. 56)



Figura 21 - Lygia Clark, O Eu e O Tu, 1967.

Fonte: TROPART, 2013.

Lygia ainda propôs as obras *Luvas Sensoriais,* de 1968, e os *Cintos-Diálogos* de 1967 e 1968.

Ainda na mesma década, o artista Nelson Leirner trabalhou a relação existente entre o corpo e a roupa, focando na contestação do mercado em que a arte está inserida e a defesa de um campo muito mais ampliado para a mesma. Stripcores, de 1968, é o traje performático do artista, e consiste em uma veste longa, transpassada por zíperes que ao serem abertos, vão modificando a vestimenta. A obra *Noivos* – em escala gigante – de 1973, consiste em um único traje feminino e

masculino, fazendo uma crítica incisiva ao casamento e sua institucionalização; já na instalação *Esporte é cultura*, de 1975; as roupas, também agigantadas, representavam dirigentes, jogadores, árbitros e o público aludindo ao regime militar da época. (ZIGUEZAGUE moda e arte, 2010).



Figura 22 - Nelson Leirner, Stripencores, 1968-1969.

Fonte: ZIGUEZAGUE moda e arte, 2010.

O propósito dessas obras acima citadas – por meio do corpo e da roupa – é demonstrar que a arte estava se enveredando por novos caminhos, trazendo à margem novos conceitos, deixando obsoleto o pensamento em que só a pintura e/ou a escultura eram dignas de serem verdadeiramente expressões artísticas.

7 A ROUPA NA PERFORMANCE

Muitos foram os artistas que aplicaram o traje em suas proposições artísticas, e em muitas dessas concepções, a roupa torna-se um componente crucial e a sua utilização potencializa o sentido da obra, tornando-se um mecanismo para que o espectador perceba de forma mais minuciosa a intenção do artista. Como por exemplo, na performance da artista Beth Moysés, *Mosaico Branco Por 60 Mulheres*, realizada em São Paulo em 2001:

Nesta obra, Mosaico branco, unem-se as noivas com seus vestidos brancos (...).

No percurso de uma caminhada estão ao todo 60 noivas, cada qual abraçada a uma peça, a um pedaço de mármore. Andando juntas pelo centro antigo, as noivas alcançam a área próxima ao Mosteiro de São Bento e ali, sobre uma cratera aberta no chão, começam a desgarrar-se de seus pedaços de pedra para, uma a uma, comporem uma ciranda, uma guirlanda de cacos de mármore que se unem em encaixes perfeitos.

É como se cada mulher, cada noiva, colocasse ali um pedaço de seu afeto, uma parte de suas esperanças. Unidas, como num jogo de quebra cabeças que por fim encontra sua forma possível, esses afetos, essa esperança, esse amor, ficam potencializados enquanto círculo. Forma-se um centro amoroso, dentro do centro da cidade.

Ele parece clamar que todo o sonho de paz embutido na cor branca dos vestidos e do mármore forme um facho de solidariedade, a espelhar e a penetrar o agora em diante. É assim que esta performance-instalação transcende os limites da arte e ganha um significado de urgência amorosa dentro de um universo de violências cotidianas, que sempre começa nas relações amorosas e familiares e contamina todos os tipos de situações da vida na cidade.

Que o caminho das noivas contamine as pessoas num estado de afetividade solidária. (CANTON, 2001)

Beth Moysés também utiliza o vestido de noiva nas performances Memória do Afeto, realizada em Brasília em 2002; Reconstruyendo Sueños ocorrida em Cáceres em 2007 e em Lembranças Veladas, que aconteceu em Bogotá em 2010:

> 100 mulheres vestidas de noiva caminharam pela cidade, cada uma uma cesta com lembrancinhas carregando de Chegando em uma praça onde havia uma igreja antiga, estas mulheres grudaram seus corpos nas paredes do local, contornando sua arquitetura, reforçando o desenho da fachada da igreja. Após permanecerem nesta posição por certo tempo, em silêncio, elas se despregaram das antigas paredes, caminhando em direção ao público. Neste momento, o grupo de distribuição lembrancinhas. mulheres iniciou das а As lembrancinhas foram feitas com pacotinhos de tule, amarrados com uma fita fina de cetim branco. Dentro deles, três amêndoas. Faz parte da

tradição do casamento as lembranças serem entregues nas festas, junto com um pequeno cartão impresso, com o nome dos noivos e os agradecimentos.

Na performance, o cartão foi dobrado ao meio, como um pequeno folheto. Na capa foi impresso o nome Beth Moysés. No interior, em vermelho, a palavra Miedo (Medo) e na contracapa a frase, em caracteres delicados: Dia Internacional da Não Violência contra a Mulher – em Bogotá a performance aconteceu no Dia Internacional da Mulher. Esta ação ofereceu ao público a oportunidade de refletir sobre o papel da Igreja, do amor romântico e da violência doméstica contra as mulheres. (MOYSÉS, 2010)



Figura 23 – Beth Moysés, Lembranças Veladas, 2010.

Fonte: MOYSÉS, 2010.

Todas com enfoque na luta contra a violência dirigida às mulheres, e intensificadas pelo o uso de uma veste específica – o vestido de noiva – emblemática, símbolo presente na idealização do universo feminino.

Já a artista Brígida Baltar, a fim de assinalar suas investigações sensoriais, elaborou, entre 1994 e 2001, o projeto *Umidades*, e o documentou através de fotografias e filmagens. Nesse trabalho, a artista tinha como intenção captar a neblina, a maresia e o orvalho, lançando-se ao intangível, ao não palpável, explorando a afetividade, o medo, o melancólico e a memória, com grande apelo poético.

Em todas estas experiências, há um certo ritual. A artista sai de casa cedo, ao romper do dia, com uma missão pré-determinada: coletar o intangível. (...) Como se coleciona ar úmido? O que está contido neste ar úmido que aparece em uma determinada hora, em um determinado local e em uma determinada época do ano? Vem à mente a idéia de deter um instante, uma

recordação daquele momento em que o ar passou por aquela montanha, encontrou-se com uma nuvem, carregou-se de umidade e foi passear por estradas, bosques, bocas, roupas, casas e carros. Continua intangível, mas recheado de histórias.

Para as Coletas da Neblina, Brígida confeccionou um traje especial, uma espécie de colete feito de plástico-bolha com vários bolsos para os frascos, vidros, aquários e potes onde a neblina será armazenada. Esta roupa, branca e transparente, faz com que a artista se mimetize com o ambiente em que caminha, ora oculta e ora revelada pela névoa esbranquiçada que caracteriza a manhã serrana. O que se vê no filme é uma cena quase fantástica, uma atmosfera de sonho, quase sem cor, quase irreal. Dela restam o registro de que houve uma coleta e que há nos frascos um resquício dos passeios do ar da manhã. (BARBOSA, 2006, p. 231)



Figura 24 - Brígida Baltar, Coleta da Neblina, 2001.

Fonte: OLIVEIRA, 2012.

Adentrando o universo feminino, Baltar realiza a obra *Casa de Abelha* e a apresenta em 2002 na 25ª Bienal Internacional de São Paulo. Também foi constituída de fotos e vídeos, retratando-a numa roupa inspirada na arquitetura de uma colmeia.

Casa de Abelha, mais intimista, faz um paralelo entre o inseto abelha e a artista-abelha. Nas fotos, Brígida aparece usando um vestido bordado em ponto "casa-de-abelha", sentada sobre os degraus da escadaria de madeira de sua casa, por onde escorre uma enorme quantidade de mel. Ao filme são intercaladas animações, onde o desenho de uma figura feminina com uma roupa de favos gira ao som de ruídos suaves de água e de mato à noite, que fazem uma melodia sutil. O mel, símbolo de afetividade escorre pela casa-lar da artista-mãe-abelha. (BARBOSA, 2006, p. 230)

Ao propor esses trabalhos tão sensíveis, a artista desperta o espectador e o desloca de seu lugar comum, para que este perceba o que está ao redor, para os detalhes dos momentos únicos e singelos, a fim de fazê-lo repensar sobre a efemeridade do tempo, em um jogo onde todos os sentidos entram em campo.

Em 2005, o artista Marcos Reis, mais conhecido como Marepe, tendo como referência sua infância, criou vestimentas para a idealização da performance *Vermelho - Amarelo - Azul - Verde*,

(...) inspirado nas gincanas populares dos sábados à tarde na TV, Marepe veste dois bailarinos com macacões agigantados: um vermelho, que simboliza o material humano, e outro azul, o ar — correspondendo à sinalização nos dutos do Centro Pompidou, em Paris, onde a ação realizouse. Os dois personagens vão coletando balões de ar, em outras cores, relacionadas na mesma sinalização à água e eletricidade, e com eles vão enchendo seus trajes, que crescem e formam enormes caudas projetadas para trás. Cheios de balões, os macacões transformam-se em roupas monumentais, esculturais. Inicia-se então uma dança-duelo em que os bailarinos, transformados em monstros, movem-se com o intuito de furar os balões do oponente, o que ocasiona estouros como tiros ou bombas. Aos poucos as vestimentas murcham e restam apenas os corpos dos bailarinos dentro delas. (COSTA, 2009, p. 70)

Já Costumes, apresentada em 2001, e Novos Costumes, realizada em 2006, da artista Laura Lima, foram

(...) duas coleções de vestimentas, adornos, adereços, máscaras e elmos em vinil azul, destinados a serem usados pelo público. Para cada série, construiu uma instalação em forma de loja de roupas, com espelhos, araras, provadores e balconistas, que encorajam as pessoas a usarem os trajes em seu dia a dia, da forma mais comum possível, embora as roupas sejam objetos quase inusáveis, com uma "saia plana" para ser colocada entre as pernas, mas que não envolve o corpo e é impossível de vestir; sapatos que se projetam para trás com seis metros de comprimento; caudas de sereias recortadas e retalhadas e outras peças extraordinárias. (COSTA, 2009, p. 70)

Essas coleções tiveram como alvo a crítica ao processo mercantilista da sociedade, analisando como esta se comporta e se relaciona com a Arte produzida fora dos moldes tradicionais. Assim, a vestimenta em seus trabalhos foram pensadas para serem as obras, tornando-se seu elemento central, sendo necessária a interação do espectador e fazendo este refletir sua relação com o seu próprio corpo.

Os trabalhos de Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Nelson Leirner, Beth Moysés, Brígida Baltar, Marepe, Laura Lima – e outros já citados – contestaram através da roupa/traje – da relação dessa com o corpo, do movimento – os limites da arte, impulsionando o pensamento crítico, fazendo com que o indivíduo se reconhecesse como peça integrante e efetiva das transformações sociais. Mesmo que empregada em momentos e com objetivos distintos – ora como dispositivo que

auxilia, ora como a obra em si – a roupa, portanto, tornou-se protagonista; um signo fundamental para a comunicação e reflexão dessa mensagem transgressora; tornase a obra dinâmica e o ponto de interseção entre moda e arte. "Nessa perspectiva, assim como as práticas artísticas contemporâneas, deve-se pensar a roupa como forma de invenção de novos modos de vestir/viver, em um mundo em permanente mudança" (MORAES, 2011, p. 102).

O traje materializa a obra, sendo fundamental para sua legitimação. Sem o uso dos códigos que são pertencentes à moda, sem a vestimenta específica nas obras acima citadas, o propósito seria outro. Dessa maneira,

"Os artistas redinamizam e questionam o costume de nos vestirmos e o sistema da moda, criando estranhamento para a efemeridade com as suas proposições que estimulam a nossa razão e apontam para a efemeridade das coisas e da vida" (RESENDE, 2011, p. 116).

Portanto, por mais piegas que pareça, a roupa informa, comunica, expressa, está imbuída de significados e, assim como a performance, quebra barreiras, liberta, reage às mudanças. O simples ato de vestir-se é performance, a performance diária dos corpos.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho não pretendeu esgotar as possibilidades da relação entre arte e moda; ao contrário, buscou evidenciá-las. Conectar a moda com a arte por meio da performance foi apenas um dos inúmeros caminhos a ser tomado, e essa escolha se deu pelo caráter transgressor e social da performance.

A performance explora o desempenho do corpo no espaço, atesta seus limites e suas contravenções, estimula a criação de novos posicionamentos dentro do próprio sistema artístico e perante à sociedade; rompe com os conceitos préestabelecidos, tem a ação como a própria obra, interage com o espaço; por meio dos gestos, modela e modifica o corpo. Pensar esse corpo é também pensar a roupa que o veste. A roupa – pode-se dizer que a moda também – estabelece novos parâmetros, novas contestações, experiências sensoriais, é parte da ação performática, zela também pela reflexão, pela diversidade e pela transmissão da mensagem, isso tudo em um tempo totalmente veloz, em que a mudança é a que determina os preceitos a serem seguidos, acompanhando as novas formatações do corpo, pois esses corpos também estão em constantes mutações, sofrendo alterações do lugar em que está agregado.

A moda, tida muitas vezes como frívola num primeiro momento, é crítica e evoca identidade, intimidade; leva consigo infinitos significados no que diz respeito ao pertencimento e a diferenciação de classes e à construção e compreensão da subjetividade; a arte – que também é instrumento para reagir contra o que é convencionado e que a partir das Vanguardas Europeias se posiciona criticamente ao que é imposto – desfruta desses objetivos para usá-los como suporte e como um objeto de reflexão e expressão, criando um território criativo sempre em expansão.

Inúmeros são os momentos em que moda e arte se cruzam, se complementam e se enriquecem, embora em dados momentos e com diferentes objetivos.

A intenção deste trabalho, portanto, além de relacionar moda e arte através de uma linguagem que está mais ligada ao universo artístico, demonstrando como artistas e estilistas utilizam desse mecanismo para a realização de seus trabalhos, e como se apropriam de um elemento que pertence a outro âmbito operacional, foi também a de quebrar barreiras ainda existentes entre esses

sistemas e de demonstrar que ambos são permeáveis e se contagiam. Afirmar de forma contundente que moda é o não é arte pode ser perigoso; o que fica claro é que a moda reflete e questiona o próprio sistema em que está inserida, assim como a arte.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. **As ruas e as bobagens**: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica. Revista ARS, ano 10, nº 20, 2012, p. 22-44. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/cap/ars20/v10n20a02.pdf>. Acesso em: 13 abr. 2014.

BARBOSA, Sylvia Werneck Quartim. **Colecionando o intangível**: uma "apreensão" do mundo na obra de Brígida Baltar. IV fórum de pesquisa científica em arte. Escola de música e belas artes do Paraná. Curitiba, 2006, p. 227-233. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/sylvia_werneck.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2014.

BRAGA, João. História da Moda. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2009.

BRAGA, João S. Aspectos da interação arte-moda. In: _____. **Reflexões sobre moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2011. v. 1. p. 75-79.

CANTON, Katia. Mosaico branco por 60 mulheres – São Paulo – performance instalação. 2001. Disponível em: http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=4368. Acesso em: 13 abr. 2014.

COSTA, Cacilda Teixeira da. **Roupa de artista:** O vestuário na obra de arte. São Paulo: EDUSP, 2009.

COTIDIANO. Sopas Campbell's o mundo e no Brasil. Disponível em: < http://cotidiano-rosanna.blogspot.com.br/2010/09/sopas-campbells-o-mundo-e-no-brasil.html>. Acesso em: 7 jul. 2014.

GARCIA, Claudia. Vida e carreira. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/saintlaurent_historia.htm. Acesso em: 7 jul. 2014.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

ITAÚ Cultural. Enciclopédia Itaú Cultural artes visuais. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=66394&cd_idioma=28555&cd_verbete=2020&num_obra=44>. Acesso em: 13 abr. 2014.

ITAÚ Cultural. Enciclopédia Itaú Cultural artes visuais. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_IC/Enc_Obras/dsp_dados_obra.cfm?cd_obra=66392&cd_idioma=28555&cd_verbete=2020&num_obra=77. Acesso em: 13 abr. 2014.

LOTUFO, Flavio Roberto. **Processo criativo de Flávio de Carvalho para sua Experiência nº 3**. Il encontro de história da arte – IFCH/UNICAMP, 2006, p. 1-13. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/pos/hs/anais/2006/posgrad/(31).pdf>. Acesso em: 13 abr. 2014.

LUNDIN, Jenna. Inspired by Marina Abramović. 2012. Disponível em: http://wunderbuzz.co.uk/inspiring-women/inspired-by-marina-abramovic/>. Acesso em: 13 abr. 2014.

MCCARTHY, David. Arte pop. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MODA, arte na vida. A Costura do Invisível – Jum Nakao. Disponível em: http://modaartenavida.blogspot.com.br/2010/11/costura-do-invisivel-jum-nakao.html. Acesso em: 17 jun. 2014.

MORAES, Marcos. Caminhos, cruzamentos, passagens, pontes e encruzilhadas: possibilidades na relação arte e moda. In: PRECIOSA, Rosane; MESQUITA, Cristiane. (Orgs.). **Moda em ziguezague**: Interfaces e expansões. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 93-102.

MOYSÉS, Beth. Lembranças Veladas – Bogotá. 2010. Disponível em: http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=4257>. Acesso em: 13 abr. 2014.

MOYSÉS, Beth. Lembranças Veladas – Bogotá. 2010. Disponível em: http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=2347>. Acesso em: 13 abr. 2014.

NATIONAL Gallery of Australia. Jackson Pollock Before Blue Poles. Disponível em: < http://nga.gov.au/Pollock/>. Acesso em: 13 abr. 2014.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Ivan. Brígida Baltar, em busca do efêmero. 2012. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/restos/2012/04/brigida-baltar-em-busca-do-efemero.html. Disponível em: 07 jul. 2014.

OLIVEROS, Ricardo. Moda e arte: um cruzamento possível de linguagens. In: PRECIOSA, Rosane; MESQUITA, Cristiane. (Orgs.). **Moda em ziguezague**: Interfaces e expansões. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 117-126.

PARQUE Ibirapuera. Figurinos e obras de Flávio de Carvalho na Oca. Disponível em: http://www.parqueibirapuera.org/figurinos-e-obras-de-flavio-de-carvalho-na-oca/. Acesso em: 13 abr. 2014.

RE. ACT. FEMINISM: a performing archive. Valie Export, Tapp und Tastkino. Disponível em: < http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=46&e=t>. Acesso em: 13 abr. 2014.

RESENDE, Ricardo. Museu, arte e moda. In: PRECIOSA, Rosane; MESQUITA, Cristiane. (Orgs.). **Moda em ziguezague**: Interfaces e expansões. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011. p. 103-116.

RESTAURAS. Entrevistas a artistas. Disponível em: < http://blog.educastur.es/restauras/2008/02/07/entrevistas-a-artistas/>. Acesso em: 13 abr. 2014.

SANT'ANNA, Patrícia. **Coleção Rhodia**: arte e design de Moda nos anos sessenta no Brasil. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em História. UNICAMP, 2010. Disponível em:

">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000769508&fd=y>">http://www.biblioteca

SANTOS, José Mário Peixoto. **Breve histórico da "performance art" no Brasil e no mundo**. Revista Ohun, ano 4, n. 4, p.1-32, 2008. Disponível em: http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf. Acesso em: 13 abr. 2014.

SILVA, Priscila Ramos da. **Os acionistas vienenses**: revolucionários ou perversos? IV encontro de história da arte – IFCH/UNICAMP, 2008, p. 240-248. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/DA%20SILVA,%20Priscilla%20Ramos%20-%20IVEHA.pdf. Acesso em: 13 abr. 2014.

SOUZA, Josenilde S. A tessitura performática como viés na construção dos desfiles de moda contemporâneos. In: VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. (Orgs.). **Diário de pesquisadores**: traje de cena. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012. p. - 221

TROPART. Ruídos Pulsativos – Geléia Geral. Nova objetividade. Disponível em: http://tropi.arteblog.com.br/16/. Acesso em: 13 abr. 2014.

ZIGUEZAGUE moda e arte. Ziguezagueando com Leirner. Disponível em: http://ziguezagueando-com-leirner/>. Acesso em: 13 abr. 2014.