

Roupa: um disparo para a ação

Clothing: a trigger for action

Souza, Nívea Faria; Universidade Estadual do Rio de Janeiro, niveafaso@gmail.com¹

Resumo

Este trabalho versa sobre a roupa como elemento acionador de sentido na performance artística. Utilizando conceitos próprios dos rituais de passagem apresentaremos a importância da roupa para o disparo da ação na arte contemporânea, para isso destacaremos a relação da artista e performer Marina Abramovic com a escolha do traje e suas proposições artísticas.

Palavras Chave: roupa; ação; figurino; performance; arte.

Abstract

This work deals with clothing as starter sense element in the artistic performance. Using own concepts of rites of passage present the importance of clothing how trigger of action in contemporary art, for this, we will highlight the relationship between a artist and performer Marina Abramovic with the choice of costume at his artistic propositions.

Keywords: clothing; action; costume design; performance; art

Pode-se esperar do vestuário – afirma – que ele constitua um excelente objeto poético. Primeiramente, porque ele mobiliza com muita variedade todas as qualidades da matéria – substância, forma, cor, taticidade, movimento, apresentação, luminosidade; e depois porque, em contato com o corpo e funcionando ao mesmo tempo como seu substituto e sua cobertura, é ele, certamente, objeto de um investimento muito importante. (Roland Barthes)

Os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens; são intensidades que lhes convêm ou não, que passa ou não passa. (Gilles Deleuze)

¹ Doutoranda em Processos artísticos Contemporâneos, pelo PPGArtes (Arte e Cultura Contemporânea), na UERJ, Mestre na mesma instituição, licenciada em Artes Visuais pela UCAM, Bacharel em Artes Cênicas – cenografia e indumentária. Professora de figurino, Artes Visuais e Cenografia na Escola de Teatro Martins Pena. Figurinista, Cenógrafa e Diretora de Arte.

Este estudo e reflexão é parte de um projeto sobre a roupa na arte contemporânea. O mote deste é o desejo de problematizar e evidenciar a participação da roupa na arte, ou mesmo notabilizar o valor da vestimenta na produção artística contemporânea. Buscam-se as confluências entre a roupa como objeto de uso cotidiano e o seu deslocamento na arte contemporânea, sua participação sempre esquecida e minimizada, como mero adereço.

Sendo a roupa reduzida sempre a por menores das preocupações artísticas, ou mesmo inquições sociais, por sempre estar atrelada ao seu utilitarismo tradicional e milenar de cobrir e proteger corpos, e posteriormente associada ao consumismo e à frivolidade do mercado de supérfluo, o vestuário como um todo foi em sua maioria esquecido das ações artísticas, ficando mais uma vez como apenas um objeto utilitário, e nunca como algo pensado e fundamental para a completude da obra e transmissor de mensagens.

Aqui revelaremos a participação da roupa na arte contemporânea, principalmente na arte de ação, performances, intervenções e afins, e sua cooperação fundamentada para o disparo da ação. Deseja-se retirar a alcunha de dispensável da vestimenta revelando sua corroboração para a mensagem comunicadora da obra, exaltando a vestimenta como ratificadora e até fundamental e insubstituível em muitos casos. E para isso utilizaremos como exemplo as obras de Marina Abramovic.

No século XX, há um grande deslocamento na arte, um desvio radical que apresenta um novo nível de articulação de significados, abrindo campos exploratórios e gerando novos desdobramentos. O objeto deixa de ser reflexo do sujeito enquanto técnica virtuosa e se aproxima de um espaço de probabilidades e vigor conceitual além de sua realidade retiniana², criando assim, um novo conceito de relações entre o artista, a arte e o espectador. Os artistas arriscam adentrar caminhos que levam cada vez mais a uma maior interação com o cotidiano e o espectador passa a suplementar a criação, podendo conferir posterioridade a ela, com interpretações e reproduções, a obra não se encerra

² Duchamp considera retiniano "aquilo que agrada os olhos". Retiniana são : "impressões, sensações, secreções e ejaculações. O ready-made coloca ante esta insignificância a sua neutralidade, a sua não-significação. Por tal razão não deve ser um objeto belo, agradável, repulsivo ou sequer interessante.". Octávio Paz. Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza. São Paulo: Perspectiva, 2004. Pág 25.

em si, pois de alguma maneira a arte se transforma em ideia, e não mais se restringe à beleza e estética.

No decorrer do citado século, a ideia de corpo como porta voz social é cada vez mais fortificada, ele passa a ser utilizado como instrumento repleto de signos, as investigações da consciência do corpo foram permeadas com a utilização de sentidos utilizando adereços e roupas. “O homem reconheceria seu próprio corpo através de sensações tácteis operadas por objetos exteriores a ele próprio”, Lygia Clark sobre suas séries “Roupa-Corpo-Roupa” e o “Eu e Tu”, nas quais o papel das roupas era fundamental para compreensão da obra. (CLARK apud COSTA, 2010, p. 56).

A arte de ação (movimento) vem a problematizar a utilização de suportes, distanciando a arte de modelos pré-definidos, como a pintura, desenho ou a escultura, colocando o gesto como elemento central da obra, o corpo passa a ser tratado, cultuado, projetado e recriado como obra de arte. A ação do artista não como prática de produção de objeto, mas sim, o movimento e a presença, como a própria arte, sendo o processo e os questionamentos sugeridos pela experiência artística a obra em si.

Se considerarmos a cultura e a arte como algo dinâmico, que reflete modelos simbólicos³, ao mesmo tempo que esses se relacionam, os modelos passam a produzir sentidos, e podemos aceitar, assim, que toda ação afeta tanto aquele que sofre, quanto aquele que a provoca. As experiências dos corpos na performance são rudimentos que agem para os outros se despersonalizarem e se deixarem transpor por todas as multiplicidades dos novos fluxos resultantes da ação, ou seja, o expectador se envolve e se projeta no lugar do artista, afinal, sua obra e instrumento, o corpo, é comum a ambos. Dessa maneira, o ato funciona como um espelho, um reflexo que opera a transformação, busca romper com imagens cristalizadas e conceitos antecipadamente formados.

A performance, como ação que modela uma forma de relação entre o mundo dos atuantes e os mundos dos seus espectadores, configura um espaço

³ Ver BORDIEU, Pierre. O poder simbólico.

de interação e linguagem. E a roupa passa ser mais uma linguagem complementar ao processo comunicacional da ação.

Nascida em Belgrado, capital da antiga Iugoslávia, Marina Abramovic, inicia sua carreira no início dos anos de 1970, período em que justamente o corpo assume a posição de obra ou de elemento fundamental para a execução da obra, o corpo é o meio utilizado para a transmissão da mensagem artística preferido da artista, cujas obras incluem diferentes linguagens e suportes (pintura, fotografia, vídeo, escultura, objetos, áudio). Entretanto, o corpo passa ser seu tema e meio preferido em suas realizações, buscando sempre o limite entre o mental e o físico, Abramovic buscou e busca criar processos rituais para ações simples do dia-a-dia, que passam a interferir e modificar o fluxo natural do espaço. Desloca feitos cotidianos para estados da ritualização, que são estados liminares, estados de preparação para modificação do sujeito, e que tem, naturalmente, por objetivo uma mudança de estado do indivíduo, propondo uma desagregação em relação ao corpo social, a ação ocorre e depois devolve o sujeito possivelmente modificado, com outra compreensão da ação.

O artista, na performance, apresenta o próprio corpo como parte inerente à obra. Dessa maneira, a roupa entra como objeto agente do processo ritualístico, como um novo signo, um elemento de comunicação visual facilmente identificável e compreendido para a ação ritualística que se aproxima, preparando o público para que algo diferenciador venha a acontecer, e, assim, possa criar uma ruptura momentânea no fluxo natural e cotidiano da vida.

Para que isso ocorra, existe um estado de ritualização da arte de ação, similar a origem primitiva dos rituais de passagens, como casamentos, formaturas, B'nai Mitzvá ou mesmo um ritual Xamã. Afinal, para todo ritual há elementos externos que os caracterizam, sejam eles roupas, adornos, decoração do espaço, música ou o estado de transe mediúnico, que vai determinar a modificação de estado do indivíduo partícipe. Nesse processo ritual/performance, apenas o corpo e a ação em si faz-se essencial, contudo, alguns poucos signos se fazem necessários para que o rito aconteça, seja como um simbolismo ou para compreensão do processo transitivo do litígio, seja ele artístico ou não.

Para compreender a ação artística e seus valores simbólicos ritualizados, é necessário saber que o processo de ritual, enquanto edificador de comunidades, obedecem conceitos temporais e físicos de ordens sistemáticas: a ação preliminar, a ação em si e a agregação, ou seja o preparo para o acontecimento/ação, a realização do ritual proposto, o retorno ao social em condição modificadora.

Genep propõe “denominar ritos preliminares os ritos de separação do mundo anterior, ritos liminares, os ritos executados durante o estágio de margem e ritos pós-liminares os ritos de agregação ao novo mundo.” (Genep, 1978, p.36 37)

De tal modo, os rituais de passagem apresentam três fases: separação, limiar e agregação. A fase de separação abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições sociais, ou ambos. A fase liminar é uma etapa transitória, um estar no meio entre posições. A fase de agregação finaliza a passagem.

Em meados do século XX, o rito foi visto além do contexto sagrado, mas como experiência individual, social e principalmente cultural. Foi evidenciado o rito como propulsor de símbolos estimuladores e motivadores do estado interno do participante, ou melhor, como provocador de modificações ao partícipe (Geertz, 1978). A simbologia dos ritos também foi destacada como análise do poder modificador também de estados psicológicos e até biológicos, e não só sociais. (Lévi- Strauss 1975; Turner 2005).

O ritual, assim como a performance se dá como um estado de suspensão da vida cotidiana, quer dizer, a ação do rito evidencia elementos da vida social através de ações pré-determinadas, carregadas de valores simbólicos, essas ações são organizadas e praticadas reiteradamente dentro de um sistema simbólico. Existem múltiplos tipos de ritos: ritos de passagem, ritos de chegada, ritos de sacrifício, ritos de iniciação, entre tantos outros; ou seja, o nosso dia-a-dia é composto por vários ritos.

Na performance artística, considero a roupa como elemento transitório para a ação do artista, tanto pelo seu poder simbólico direcionado à comunicação

visual do público, quanto para o próprio artista, que a partir desse preparo para a entrada em cena, já se instaura como autor e obra simultaneamente.

O artista performer “é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa), e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem [...] O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel do outro”. (PAVIS, 1999, p. 284-285)

Destarte, a veste do artista performer não pode ser considerada um figurino em si, pois não se trata de um personagem, mas assim como o figurino, a veste do performer é significativa, pela sua materialidade e significado, elemento integrado a um sistema de sentido. O que se veste passa a ter uma grande parcela na transmissão da mensagem do artista. O processo de vestir é personificação do artista em obra, a fusão entre corpo e arte, o vestir é o início da concepção do processo artístico da performance.

Sendo o contato visual, em regra, o primeiro contato com o espectador, a roupa passa a ser o primeiro elemento compreendido e questionado na obra, na sequência se perceberão as relações espaciais, movimentos, interações de maneira geral.

A roupa na ação performática surge como um dispositivo que, para Agambem, é o controle de conduta, é o elemento que condiciona o agir. Para ele, dispositivo é tudo aquilo que orienta, determina, assegura e controla práticas, opiniões comportamentos e discursos, ou seja, tudo aquilo que capture o desejo, a atenção e a sujeição dos homens. Dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos do seres viventes. (...) a própria linguagem, que talvez é (*sic*) o mais antigo dos dispositivos.” (AGAMBEM, 2009: 40-41)

Afinal, considerando a roupa como elemento da comunicação visual com o espectador, a linguagem visual utilizada pelo artista, “o dispositivo é o que regula a relação do espectador com a obra. Tem necessariamente efeito sobre esse espectador como indivíduo” (AUMONT, 1993: p.188).

Assim, o dispositivo é um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionados. A roupa,

tal como um dispositivo, marca o desencadeamento da manifestação artística, ela se estabelece como uma chave propulsora para a ação, é uma maneira utilizada pelo artista para racionalmente dirigir a atenção do espectador para o início da mensagem, numa clara relação de força, a roupa atrai, marca e limita.

Se há uma escolha específica de traje, por mais que se considere a chamada “roupa básica”, são escolhas coerentes à obra que levaram o artista a optar por determinada peça e não outra, seja por disfarce, comunicação visual – forma, cor, comprimento, textura, material -, seja por diferenciação do meio ou quaisquer outros motivos, mas há uma razão, intensão coerente, para as escolhas da veste, que podemos considerar ser o dispositivo inicial para o processo de ritualização que a arte almeja.

À veste é atribuída uma primazia onde quer que se considere a figura essencialmente vestida, onde quer que se pense que o homem se torna tal, distinguindo-se dos animais, exatamente graças ao fato de estar vestido: a veste é o que confere ao homem a sua identidade antropológica, social, religiosa – em uma palavra, o seu ser. Disso deriva o fato de a nudez ser tida como uma situação negativa, como privação perda, espoliação: os adjetivos nu, despido, desnudo qualificam exatamente o estado de quem está privado de alguma coisa que deveria ter (...) Ao lado de uma erótica do despir, existe na cultura cristã uma erótica do revestir, que mostra um charme e uma riqueza de articulação não inferior à primeira. Ela se baseia na comparação bíblica entre o corpo a veste e estabelece entre esses dois termos um trânsito passível de vários êxitos. (...) a nudez dos corpos não é concebida de modo algum como o ponto de chegada de um processo de despojamento de desnudamento, de violação, mas bem ao contrário, como a consequência de um processo de vestição, de materilização de personificação. A mesma noção de nudez, tanto na sua acepção grego-clássica, de modelo ideal, torna-se sem sentido. (PERNIOLA, Mario. Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte, Mundo. SP: Studio Nobel, 2000, p.97-98.)

Nas obras de Abramovic, que são divididas em quatro fases, estas naturalmente guiadas por suas experiências pessoais, a modificação da vestimenta e sua preocupação com o vestir e o despir é bem marcante. Na primeira fase, em que atua sozinha de 1973 a 1977, tem como mote de seus experimentos o corpo e a dor. Quase sempre nua, ela se mutila com lâminas, marca seu próprio corpo com facas e fogo, utiliza-se de sacos plásticos na cabeça suportando a agonia da ausência do ar. A nudez apresentada pela artista pretende o desaparecimento do corpo físico, a ausência de roupa acentua a dimensão do corpo como a própria vestimenta, o que proporciona ao espectador

a oportunidade de vesti-la, considerando o corpo uma veste, o que Perniola (2000) chama de erotismo do revestir.

Em sua segunda fase, 1976-1988, Abramovic já encontra seu grande parceiro de trabalho, Uwe Laysiepen, sob o pseudônimo de Ulay. Nesse momento, a problemática de seu trabalho envolve o gênero, a força e a coragem. Apesar de existirem alguns trabalhos em que se apresentam igualmente nus, aqui já existe uma maior preocupação com a vestimenta, ou figurino, quase sempre em preto e branco, as peças são como dispositivos miméticos, que a aproxima do traje comum, cotidiano; calças e saias os diferenciam sexualmente, itens simples e corriqueiros que pulverizam o tema abordado pelo casal, o relacionamento humano e a obsessão com o duplo: a dualidade macho/fêmea.

Em 1988, o casal se separa, a união não resistiu à arte e a uma convivência incessante, a atitude tomada por Ulay foi a compreensão de que Marina vivia mais sua arte que sua própria vida. Para a artista, a separação foi devastadora, contudo logo encontrou na própria separação o mote para um amadurecimento e transformação de sua arte e com o discurso de que “todos se esforçam tanto para começar um relacionamento e tão pouco para acabar com ele”. Em março de 1988, Marina e Ulay fizeram sua última performance juntos: a Caminhada pela Grande Muralha, foram três meses de caminhada após a qual o casal encontra-se no meio do caminho e se dão adeus. Esse seria o último encontro e contato do ex-casal. O contato com a religião e filosofia oriental, em aldeias e mosteiros Tibetanos a influenciou na escolha de suas vestes desde então. O traje ficou mais sofisticado, o figurino se tornou mais requintado. Os trajes, a partir desse momento, são utilizados para a produção de sentido da obra, surgem como complementos. Com uma natureza mais ritualística, as vestes utilizadas aparecem como dispositivos para a realizações das ações. Revelam-se de naturezas espirituais e de um poder simbólico mais fortificado. “O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem” (SANTAELLA, 2002, p.7- 8). Ou seja, a roupa passa a transmitir uma mensagem subliminar ao espectador, uma linguagem sutil e quase imperceptível.

Em sua fase mais contemporânea, Marina se apresenta mais paramentada e preocupada com a comunicação visual das formas e volumes de suas vestes.

Em 2010, Marina Abramovic foi personagem de um famoso viral na internet (<https://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0ljCp4>), vídeo registro de uma performance que ficou famosa por mostrar seu encontro com o ex-companheiro Ulay com o qual, segundo consta, não mantinha contato há vários anos. No MoMa, em 2010, em uma sala ampla, de cores neutras (em brancos e cinzas), a artista espera por espectadores dispostos a encará-la, cadeiras uma em frente a outra e separadas por uma mesa. Marina está sentada em uma dessas cadeiras, localizadas no centro da sala, os cabelos presos em uma longa trança sobre os ombros cria uma tensão e estranheza inquietante para ação. Sobre o corpo, cai um vestido vermelho tão longo, que cobria os pés das cadeiras e se assentava ao chão formando um grande tronco de cone sob a mesa, as mangas compridas e a gola alta, completavam o contraste com o ambiente, assim como com os expectadores que se sentavam à sua frente, sempre em cores sóbrias, preferencialmente preto.

Se pensarmos no poder simbólico do vermelho e a complementação dos trajes, associada à difusão do vídeo justamente pelo momento dramático do reencontro, sugerimos uma leve reflexão sobre a não aleatoriedade das escolhas feitas pela artista, são elas o vermelho, o modelo do vestido e o tecido denso.

O que, em seu íntimo, motivou a escolha vestimentar é desconhecido, mas é importante salientar que cada detalhe foi fundamental para o desenvolvimento da performance, para o sucesso do vídeo e a para a transmissão da mensagem desejada.

Dessa maneira, nota-se que o gesto e a roupa passam a ser valores completares na arte de ação e a nudez não deve ser vista como o grau zero do traje. A nudez pode acolher tanto a função erótica, quanto aquela da forma, mas “o que conta não é estar nu, mas o ser corpo, carne, matéria” (PERNIOLA, 2000, p.98), enfim, estar nu é estar trajado com o próprio corpo.

A escolha de traje realizada pelo artista se mostra fundamental para o processo de ritualização e envolvimento do espectador e dos participantes. Não apenas como objeto artístico, sendo o foco da obra, ou o provedor da sensorialidade, mas como objeto limiar de descontextualização e diferenciação entre o prosaico e a arte. As vestes são um dispositivo, que clarificam o distanciamento da vida cotidiana, se tornam o gatilho para o disparo que leva o sujeito ao universo experimental, artístico e imaterial da arte. Em resumo, a veste é o propulsor que faz o espectador perceber que aquela ação deixou de ser um simples caminhar, dançar, coletar e tornou-se um ato artístico, uma ação problematizadora, que produz o descolamento de uma ação cotidiana para uma ação artística.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. São Paulo: Papyrus, 1993.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. **O sistema da moda**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COSTA, Cacilda Teixeira. **Roupa de artista: o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Imprensa oficial, 2010.

CRUZ, Jorge. **Desfile, ritual e performance: parade of fashion, ritual, performance**. Disponível em:
<<http://www.leiamoda.com.br/leiamoda/content/materia.php?idText=2195&secao=leiaartigos>>. Acesso em: 03 dez. 2011.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006.

Geertz, Clifford. "A Religião como Sistema Cultural" in **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978. Pp. 101-142.

Gennep, Arnold Van. **Os Ritos de Passagem**. Petropolis, Vozes, 1978.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A eficácia Simbólica, IN **Antropologia Structural I**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. Pp. 215-236.

PAZ, Octávio. **Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução Dandara. **Revista O Percevejo**, Rio de Janeiro, ano 11, 2003, p. 25-50.

TURNER, Victor. **O processo ritual**. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. O Médico Ndembu em Ação. In A Floresta de Símbolos. Rio, Editora EDUFF, 2005

VIANNA, Fausto. **O figurino teatral e as renovações do século XX**. São Paulo: Estação da Letras, 2010.