ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ – EMBAP
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM
HISTÓRIA DA ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA

Faetusa Tirzah Tezelli Souza

O vestir no ato performático:
Uma abordagem sobre relações entre corpo e ambiente

Curitiba

2012

Faetusa Tirzah Tezelli Souza

O vestir no ato performático: uma abordagem sobre relações entre corpo e ambiente

Monografia do Curso de Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP

Orientador: Newton Rocha Filho

Curitiba
2012

Faetusa Tirzah Tezelli Souza

O vestir no ato performático:
uma abordagem sobre relações entre corpo e ambiente

Monografia do Curso de Especialização em História da Arte Moderna e Contemporânea da Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP

Curitiba
2012

TEMA

O vestir no ato performático: uma abordagem sobre relações entre corpo e ambiente

RESUMO

Investigação teórica sobre situações artísticas nas quais o vestir é uma ação fundamental que evidencia relações de trocas entre o corpo humano e o ambiente em que está imerso. Propõe o estabelecimento de conexões entre determinados trabalhos de artistas consagrados, propostas de minha autoria, escritos dos artistas, e reflexões de pensadores de diversas áreas do conhecimento, buscando expandir discussões e promover outras leituras a partir do campo híbrido da arte contemporânea.

Palavras-chave: Arte contemporânea, ato performático, artes do corpo, arte ambiental, roupa, vestir.

SUMÁRIO

Introdução 6

CAPÍTULO I

1.1 Fluxo inestancável / Estratégia para investigação teórica 8

1.2 Turbulência dos saberes: abordagens escolhidas para se pensar relações entre corpo e ambiente 9

1.2.1 Dramaturgia de um corpo artista 9

1.2.2 Imagens híbridas 10

1.2.3 Informe e mimetismo 11

1.2.4 A memória viva no corpo 13

1.2.5 Território existencial 14

1.2.6 O corpo como motor da “obra” 16

CAPÍTULO II

Os usos da roupa

2.1 Moda 17

2.2 A roupa no cerimonial 18

2.3 A poética da roupa 19

CAPÍTULO III

O vestir no ato performático - os artistas, seus contextos e procedimentos

3.1.1 *Triadisches Ballett / Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer 21

3.1.2 *Experiência n. 3 / New Look* de Flávio de Carvalho 22

3.1.3 *Manto da Apresentação* de Arthur Bispo do Rosário 24

3.1.4 *Parangolés* de Hélio Oiticica 26

3.1.5 *Teoria das cinco peles* de Friedrich Hundertwasser 30

3.1.6 *Cut Piece* de Yoko Ono 32

3.1.7 *Roupa/Corpo/Roupa: O Eu e o Tu* de Lygia Clark 33

3.1.8 Série *Silueta* de Ana Mendieta 35

3.1.9 *I like America and America likes me* de Joseph Beuys 38

3.1.10 *Thomas Lips* de Marina Abramovic

39

3.1.11 *ASSINTÃO* do Povo do Botão 42

3.2 *A roupa dentro do corpo* 44

CAPÍTULO IV

Memorial sobre minha produção artística relacionada a esta pesquisa teórica

4.1 *Proposta de vestimenta para jornada em reinos íntimos* 46

4.2 *Movimentando Sensações Guardadas* 48

4.3 *Movimentando Sensações Guardadas / Fase 2: Margens* 51

CONCLUSÃO 54

ANEXO 64

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 68

Introdução

Pensar em vestimentas traz à tona muitas idéias que se atravessam continuadamente: proteção do corpo, identidade social, histórica e cultural, moda, padrões, costumes, cotidiano, efemeridade, movimento, poesia. Investigar o vestir no ato performático a partir de uma abordagem sobre relações entre o corpo e o ambiente, num contexto que envolva a arte contemporânea em possíveis diálogos com outros campos do conhecimento, é do que trata esta monografia: a identificação de camadas de significado do ato vestir e da roupa no campo extraordinário, que desfazem categorias funcionais, que promovam leituras e enriquecimento simbólico, como contribuição da arte para ampliar os conhecimentos sobre o corpo.

Para tanto foram escolhidos alguns pensadores do corpo, da arte e da cultura, para o estabelecimento de pontes conceituais e propositivas com os discursos intrínsecos aos trabalhos de arte aqui elencados.

No capitúlo I foi feita uma síntese dos conteúdos trazidos pelos referenciais teóricos que dão aporte a esta investigação. São eles Christine Greiner com o conceito de *dramaturgida do corpo*, António Damásio com sua pesquisa sobre *imagens híbridas*, George Bataille e Roger Caillois com a noção de *informe* e *mimetismo* a partir do pensamento surrealista, Andreas Huyssen trazendo questões sobre memória na contemporaneidade, Felix Guattari com os conceitos de *ecosofia* e *desterritorialização*, e Frederico de Morais discutindo o corpo e a participação no trabalho de arte.

No capítulo II são propostas reflexões sobre as dimensões cotidianas e simbólicas da roupa, através da moda, da ritualística e da potencialidade artística.

A descrição dos trabalhos artísticos elencados acontece no capítulo III. São situações de diferentes contextos da história da arte, em que o corpo humano é o suporte e onde o vestir se configura como ato fundamental que evidencia as relações de trocas entre o corpo humano e o ambiente em que está imerso. São eles: *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer, *Manto da Apresentação* de Arthur Bispo do Rosário, *Experiência n. 3 / New Look* de Flávio de Carvalho, *Parangolés* de Hélio Oiticica, *Roupa/Corpo/Roupa: O Eu e o Tu* de Lygia Clark, *Teoria das cinco peles* de Friedrich Hundertwasser, *Cut Piece* de Yoko Ono, Série *Silueta* de Ana Mendieta, *I like America and America likes me* de Joseph Beuys, *Thomas Lips* de Marina

Abramovic, e *ASSINTÃO* do Povo do Botão,

Ainda neste capítulo, é feita referência a um artigo do artista Rubens Gerchman intitulado *A roupa dentro do corpo.* Publicado na revista Malasartes no ano de 1975, o artigo foi de grande auxílio para definição da estratégia utilizada para relacionar todos os conteúdos pesquisados. Pois além do tema e dos critérios para a escolha dos trabalhos, a turbulência de saberes gerada pela aproximação dos diferentes e por vezes contraditórios contextos trazidos por Gerchman convergem com as minhas motivações ao propor o desenvolvimento desta monografia.

Por fim, no capítulo IV, são apresentadas e conectadas minhas experiências práticas: *Proposta de vestimentas para jornada em reinos íntimos*, *Movimentando Sensações Guardadas* (em parceria com a artista Elenize Dezgeniski) e *Movimentando Sensações Guardadas / Fase 2: Margens* (também em parceria com Elenize Dezgeniski).

CAPÍTULO I

1.1- Fluxo inestancável / Estratégia para investigação teórica

Qual a importância da arte para o avanço e aprofundamento dos estudos sobre o corpo e suas relações com o ambiente? Como a desestabilização de objetos de estudos através da não hierarquização dos saberes possibilita o surgimento de novas paisagens conceituais?

A ideia de que a turbulência dos saberes em meio à conexão de campos do conhecimento pode aprofundar, ampliar e expandir discussões sobre a questão das relações complexas entre o corpo e o ambiente. Essa percepção embasa teoricamente e define a estratégia utilizada para a construção desta monografia. A proposta é amplamente discutida no livro *O Corpo: pistas para estudos indisciplinares*, de Christine Greiner [1]. Nesse livro a autora organiza um denso panomara de estudos do corpo, desde obras com enfoque filosófico e histórico até tendências mais recentes, incluindo debates voltados à estética, à política do corpo e às experiências artísticas. Trata da importância de se conectar campos do conhecimento para se pensar o corpo; articula teoricamente tempos, linguagens, culturas e ambientes distintos, possibilitando deslocamentos conceituais que se configuram principalmente de níveis de descrição do que de verdades absolutas.

Nesse espaço de acolhimento e de facilitação de encontros, contaminações e respiros, foi reconhecida a potência da descategorização que faz transbordar as discussões transdisciplinares na direção das indisciplinares[2], questões que ampliam reflexões sobre a arte na contemporaneidade.

[1] Christine Greiner é professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, onde coordena o Centro de Estudos Orientais. Autora dos livros Butô, pensamento em evolução (Escrituras, 1998); O Teatro Nô e o Ocidente (Annablume, 2000); além de diversos artigos e conferências publicados no Brasil e no exterior (Japão, França e Estados Unidos); é curadora, ao lado de Claudia Amorim, da coleção Leituras do Corpo (Annablume).

[2] Segundo Christine Greiner, o termo indisciplinar como continuidade do transdiciplinar foi discutido por Muniz Sodré em Antropológica do espelho (2002). O autor trata a questão como sendo política pois é desestabilizadora de guetos teóricos que preservam a hegemonia epistemológica e os dualismo corpo/mente e natureza/cultura.

1.2- Turbulência dos saberes: abordagens escolhidas para se pensar relações entre corpo e ambiente

Busca-se afirmar através desta investigação teórica que a arte contemporânea – enquanto campo próprio em constante articulação com outros campos do conhecimento – pode contribuir para a produção de saberes sobre o corpo e suas relações com a exterioridade.

A partir deste entendimento, são apresentadas sínteses de elaborações teóricas que tratam destas relações tanto pelo viés do indivíduo em sua intimidade, quanto por suas relações sociais e políticas. Pretende-se, desta maneira, a obtenção de ferramentas reflexivas diversas, mas com aspectos convergentes, que possam abarcar a amplitude de discursos que envolvem os trabalhos de arte aqui discutidos.

1.2.1- *Dramaturgia de um corpo artista*

> Não é a cultura que influencia o corpo ou o corpo que influencia a cultura. Trata-se de uma espécie de "contaminação" simultânea entre dois sistemas sígnicos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processo, juntos. A cultura simbólica não seria nada além do que uma resposta para o problema da replicação de sistemas sígnicos, apresentando diferentes soluções adaptativas para situações diversas.[3]

Uma questão amplamente discutida por estudiosos do corpo é a relação entre corpo biológico e corpo cultural.

Segundo Christine Greiner, estas duas instâncias co-evoluem, não são separadas e independentes; não é o corpo que constrói o ambiente e nem o ambiente que constrói o corpo. Propõe-se então o reconhecimento de que a cultura se constrói no trânsito entre o individual e o coletivo, entre o dentro e o fora do corpo a partir da emoção, razão, ação, e conceituações. Cultura é um processo que se dá tanto na interioridade quanto na exterioridade do corpo humano, a partir de escolhas, de hipóteses que sobrevivem dependendo de fatores como diversidade e adaptação. O particular e o coletivo se constróem mutuamente, o corpo e o ambiente se relacionam num movimento de mão-dupla.

[3] Greiner, 2005:104.

Dentro desta lógica, o conceito de *dramaturgia de um corpo*[4], explorado pela autora, não se refere especificamente à dramaturgia teatral, à dramaturgia da dança ou da performance, ele é pensado a partir das mudanças de estado do corpo, das contaminações incessantes entre o o corpo e o mundo, o real e o imaginado, o que se dá no presente ou no passado; um fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações. A dramaturgia do corpo emerge da ação, algo que se mostra, às vezes estável, mas prestes a se dissolver. É uma espécie de nexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente. O modo como essa dramaturgia se organiza no tempo e espaço é também o modo como as imagens se constróem no trânsito entre o dentro e o fora do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação, tanto do corpo no cotidiano, quanto do corpo artista [5].

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E é da experiência do corpo artista que nascem metáforas imediatas e complexas, operadoras de outras experiências sucessivas, desestabilizadoras de contextos. É o risco presente no corpo, em suas experiências artístico-existenciais, afirmando ser da experiência que emerge a conceituação.

1.2.2 - *Imagens híbridas*

O território entre o visível e o invisível parece estar sempre presente nos processos de investigação do corpo. Uma forma de se acessar, biologicamente, os processos de transição entre corpo e ambiente é através do conteúdo das pesquisas organizadas pelo neurocientista António Damásio[6]. Seu trabalho é discutido no campo das artes do corpo, por seus estudos sobre as imagens híbridas.

Segundo Damásio quando um corpo se ocupa com o processamento de imagens relacionados a um objeto, o estado de seu organismo se altera. O conhecimento de que o próprio estado foi alterado diante da interação com tal objeto

[4] Greiner, 2005:73.

[5] Christine Greiner se refere ao corpo do artista como corpo artista.

[6] António Damásio é um neurocientista português, com prática na área há mais de 20 anos, autor dos livros O mistério da consciência (1999), O erro de Descartes, emoção, razão e o cérebro humano (1996), e Em busca de Espinosa, prazer e dor na ciência dos sentimentos (1996).

(externo ou evocado intimamente) é o exercício da consciência. É o ato de conhecer.

Quando discute o fenômeno da consciência relacionada às imagens, quer dizer imagens híbridas[7], ou seja padrões neurais provenientes de diversas modalidades sensoriais – visuais, auditivas, olfativas etc – relacionadas à interioridade do sujeito, são produzidas pelo cérebro diante de um objeto para comunicá-lo.

Os mecanismos sinalizadores da estrutura corporal, como por ex. – pele, músculos e retina – ajudam a construir as imagens híbridas que mapeiam a interação do organismo com o objeto (pessoas, coisas, lugares etc). A relação entre a formação de imagens internas e as mudanças de estado corporal são intrínsecas.

> Qualquer símbolo que se possa conceber é uma imagem e há pouco resíduo mental que não se componha como imagem. Os sentimentos também constituem imagens, são as imagens somatossensórias que sinalizam aspectos dos estados do corpo.[8]

Quando parte do cérebro é ativado, o sujeito começa a criar imagens, e mesmo que não sejam conscientes, nem identificadas externamente, elas descrevem o mundo exterior e interior do organismo, e orientam as ações do corpo. Para o cientista, a criatividade seria a capacidade de transformar e combinar imagens de ações aos ambientes: escolhas entre repertórios de padrões de ação previamente disponíveis ou a invenção de novas ações a serem aplicadas a situações inéditas.

1.2.3 - *Informe e mimetismo*

A questão do redimensionamento de limites entre o dentro e fora do corpo é abordada por autores de diversos períodos, a partir de experiências artísticas, filosóficas e científicas. Esse é o caso do pensamento surrealista discutido por

[7] Damásio se refere ao termo "imagem" como um "padrão neural" gerado pela interação de várias áreas nos córtices visuais iniciais. Sinais decorrentes da presença da imagem viajam para outros sítios do cérebro disparando sinais. Este padrão neutral teria uma estrutura híbrida construída com sinais provenientes de modalidades sensoriais (visual, auditiva, olfativa, gustatória e somato sensitiva incluindo várias formas de percepção como tato, temperatura, dor, percepção muscular, visceral, vestibular). Damásio, 1999:96

[8] Greiner, 2005:73.

Rosalind E. Krauss em seu livro *O Fotográfico*. A autora, ao escrever o texto *Corpus delicti*, trata, entre outros, das noções de *mimetismo* e *informe.* Para George Bataille[9] o informe não possui definição, mas sim a tarefa de desconstruir categorias formais, pois as coisas não possuem formas que lhe são próprias e o corpo não é mais considerado como medida harmônica, mas um organismo voltado à desfiguração e à dissolução, diluído em seus próprios contornos.

Os fotógrafos surrealistas considerados mestres do informe exploraram diversos métodos (como exemplo a solarização[10]) para a produção de imagens em que corpos eram invadidos pelo espaço: "corpos cedendo sob o efeito da vertigem diante da força gravitacional, corpo trabalhado por uma perspectiva deformadora, corpos decapitados pela projeção da sombra, corpos devorados quer pela luz, quer pelo calor."[11]

Sobre o mimetismo, um artigo muito interessante foi escrito por Roger Caillois para a revista Minotaure[12]. O artigo *Mimetismo e psicastenia lendária*, publicado em 1933, trata o fenômeno do mimetismo animal de forma mais ampla, onde a percepção espacial do inseto vinculada exclusivamente ao seu registro visual, permite a invasão de seu corpo pelo meio em que está inserido. Caillois nega, através de seus estudos, que a fusão funcione somente no sentido da adaptação e sobrevivência, e ao examinar a subjetividade do olhar, associa a experiência do inseto a uma espécie de perda de substância do eu, tratada tanto na psiquiatria em termos de psicose e esquizofrenia, quanto pelos xamãs da magia imitativa primitiva.

Segundo Caillois, a vida de qualquer organismo depende da manutenção da fronteira que o envolve, da possibilidade de manter sua diferença, de estar "possuído de si". E o mimetismo representaria a perda desta possessão, como se o corpo cedesse a uma tentação exercida sobre ele pela vasta exterioridade do espaço: a tentação da fusão. E então, no que o autor chama de "espasmo da natureza", ocorre a aproximação com a noção de *informe*, na fragmentação dos limites e na falta de distinções. A experiência humana deste *mimetismo* se daria com pessoas psicóticas e esquizofrênicas, na dissociação do corpo com o pensamento,

[9] George Bataille é artista e pensador do surrealismo, conhecido como dissidente do pensamento de André Breton.
[10] A solarização consiste em insolar uma folha de papel foto-sensível já exposta durante a tiragem.
[11] Krauss, 2002:185.
[12] A revista Minotaure, veículo do surrealismo, foi criada por George Bataille em 1933.

onde o indivíduo "cruza então a fronteira de sua pele e habita do outro lado de seus sentidos" [13], se tornando o espaço que inventa.

1.2.4 – A memória viva no corpo

> Um presente que carrega a história e aponta para o futuro, mas que se organiza a cada instante, criando novos nexos de sentido. [14]

A rápida transformação da temporalidade da vida humana - provocada pela combinação de uma série de fatores como tecnologia, mídia, padrões de consumo, trabalho e mobilidade - tensiona o corpo em suas várias direções, deflagrando emoções, mobilizando memórias. Ao mesmo tempo que o indivíduo se depara com o excesso de informações e com a facilidade de armazenamento de memória, fala-se de uma amnésia coletiva, de um esquecimento generalizado, provocados por uma espécie de usinagem de subjetividade, pela banalização e transformação da memória em mercadoria, situações estas em que a mídia como instrumento do atual sistema capitalista exerge papel fundamental.

Segundo Andreas Huyssen[15] a memória humana individual ou coletiva é negociada socialmente através de crenças, valores, rituais e instituições. Existe um diálogo em permanente mudança entre o presente e o passado que torna evidente o papel do sujeito num processo seletivo e interpretativo de fatos reais, sendo a memória então instável e sujeita à reconstrução. O reconhecimento da distância entre a realidade e sua representação em linguagem ou imagem, e a abertura para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias, são discutidos em termos de qualidade necessárias a cada situação.

Relaciona-se aqui a multiplicidade e a flexibilidade das leituras sobre o passado à questões sobre o tempo - sua velocidade e sua dilatação. Para o autor “a velocidade destrói o espaço e apaga a distância temporal”, provocando o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço pelos excessos de

[13] Krauss, 2002:186.
[14] Greiner, 2005:80.
[15] Andreas Huyssen é professor de literaturas comparada e germânica, cátedra Villard, na Universidade de Columbia, em Nova York, onde também dirige o Centro de Estudos de Literatura Comparada. É autor de inúmeros ensaios e autor entre outros, dos livros Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos, Mídia (2000), After the Great Divide: modernism, mass culture, postmodernism (1986), Twilight Memories: marking time in a culture of amnesia (1995) e Memórias do modernismo (1996). Ele também é co-editor do New German Critique: an interdisciplinary journal of german studies.

acontecimentos do mundo globalizado, pelos ritmos intensos, pela quantidade e aceleração das imagens da mídia. Estas são situações que modificaram profundamente a relação do sujeito com sua memória em seus aspectos históricos, políticos, culturais.

O desacerelamento é proposto por Huyssen como um processo urgente em nossa cultura atual: o tempo para se voltar ao passado e a escolha de um processo próprio de rememoramento são considerados fundamentais, tanto para a construção e o ancoramento de identidades, quanto para um direcionamento de desejos inconscientes e ações conscientes.

1.2.5- Território existencial

Sobre a questão corpo e ambiente, Felix Guattari[16] discute a necessidade de forjar novos paradigmas ao propor a ecosofia - uma articulação prática, especulativa e ético-política entre subjetividade humana, relações sociais e meio ambiente, chamados por ele de registros ecológicos.

A ecosofia trata de processos de resingularização individual e/ou coletiva através de práticas políticas e cotidianas, considerando a criação artística como um dos agentes principais.

Ao mesmo tempo em que segue na direção da reivenção do sujeito com seu corpo, das práticas efetivas de experimentação tanto em esferas particulares, microssociais, quanto em escalas institucionais maiores, chama a atenção para o capitalismo pós-industrial que descentrou seus focos de poder das estruturas de bens e de serviços para as estruturas produtoras de signos, de sintaxe e de subjetividade, produzindo a laminagem de subjetividades, dos bens e do meio ambiente.

Segundo Guattari, durante a produção de subjetividades normalizadas pela mídia, publicidade e sondagens, ocorreria um processo de aniquilamento de

[16] Félix Guattari é um pensador multiface com atuação em psicanálise, filosofia, arte e política. Inicialmente é marcado pelo pensamento lacaniano, mas que posteriormente critica através de sua "análise institucional". Entre suas publicações destacam-se Psychanalyse et transversalité (Maspero, 1972); La révolution moléculaire (Recherches, 1977); Les années d'hiver (Bernard Barrault, 1985) e O inconsciente maquínico (Papirus, 1988). Com o filósofo Guilles Deleuze, escreveu O anti-Édipo (Minuit, 1972), Mil Platôs (Minuit, 1980) e O que é a filosofia? (Minuit, 1991).

territórios existenciais próprios. Este fato torna fundamental um debruçamento sobre a essência da subjetividade e seus dispositivos de produção, num contexto de ruptura, de descentramento, de multiplicação dos antagonismos, mas também de processos de singularização.

A relação do indivíduo com sua subjetividade é problematizada na medida em que Guattari separa estes dois conceitos e até mesmo questiona a evidência do sujeito, preferindo tratá-lo a partir da idéia de que os componentes de subjetivação trabalham por conta própria: a interioridade que se instaura no cruzamento de múltiplos componentes relativamente autônomos e/ou discordantes uns em relação aos outros. Ao tratar sobre a questão do território existencial, Guattari evindencia a importância do processo de desterritorialização, em que o corpo individual ou coletivo, abre sua estrutura, perde seus limites e contornos definidos para a uma experiência mais aprofundada com o a alteridade. Ressalta a necessidade de cuidado durante a ruptura, abertura, troca e contaminação, para não se desencadear um processo de aniquilação da identidade por falta agentes de enunciação suficientemente fortes que sustentem códigos que caracterizem este ou aquele corpo.

Em sua confluência com as questões da arte na contemporaneidade, que podem ser também as questões da vida na contemporaneidade, esta lógica ecológica, se sintoniza com a lógica do artista que "pode ser levado a remanejar sua obra a partir da intrusão de um detalhe acidental, de um acontecimento-incidente que repentinamente faz bifurcar seu projeto inicial, para fazei-lo derivar longe das perspectivas anteriores mais seguras"[17].

Trata-se de arriscar e questionar a normalidade das coisas, se desterritorializar e reterritorializar para compor outras configurações existenciais; deixar que se desenvolvam culturas particulares, inventando-se ao mesmo tempo outros contatos de cidadania; manter contrariedades e asperezas da alteridade, mas também lutar e fixar objetivos comuns; promover um investimento afetivo e pragmático em grupos humanos de diversos tamanhos. Propõe-se a reivenção de práticas sociais, estéticas e relacionais a partir de indivíduos solidários mas diferentes; bem como autonomia criativa em campos particulares que podem

[17] GUATTARI, Félix. As três ecologias. Campinas: Papirus, 1990.

estender-se para outros campos; para provocar, possivelmente, um deslocamento generalizado dos atuais sistemas de valor.

1.2.6 – O corpo como motor da "obra"

> Arte vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte povera, afluente, nada disso é arte. São nomes. Arte vivencial, proposicional, ambiental, plurissensorial, conceitual, arte povera, afluente, tudo isso é arte. De hoje. Nada disso é obra. Situações apenas, projetos, processos, roteiros, invenções, idéias. [18]

No texto *Contra a arte afluente: O corpo é o motor da "obra",* Frederico Morais discute a arte através do questionamento do conceito de obra de arte.

Segundo o autor, a obra em sua noção de acabada e permanente não é mais aceita, pois o trabalho do artista não é mais o de ser autor de produtos duráveis, suportes de representação, mas sim de situações, de acontecimentos, de processos, onde os materiais envolvidos muitas vezes são precários. Este também é o caso de propostas artísticas onde o corpo é o suporte do trabalho, que se dá num determinado espaço e tempo, e onde a efemeridade da experiência é um aspecto condicionante - corpo como canal de mensagem e motor da obra.

Frederico Morais defende o artista enquanto inventor, realizador de ideias, apropriador de objetos e eventos, alguém que inventa rituais, que tensiona ambientes, que propõe a ativação e o aguçamento de sentidos através de situações, visando o alargamento da capacidade perceptiva do homem. O artista e o público não possuem mais posições definidas e controladas, o aleatório entra no campo da arte, a obra perde ou ganha significados em função dos acontecimentos.

Anteriormente, mas num sentido semelhante, Allan Kaprow discute o gesto e posicionamento do artista a partir da pintura de Jackson Pollock, na sua consciência artística em ação, ignorando os limites da tela, tanto no seu processo de trabalho, quanto na pintura que se projeta e ocupa ativamente o espaço. Em seu texto "The Legacy of Jackson Pollock" (1958), prenuncia um momento em que o artista passaria a se preocupar e a se fascinar com o espaço e os objetos da vida cotidiana, como comidas, lixos, roupas, quartos, e seus próprios corpos. Fala sobre o artista

[18] Basbaum, 2001:169

que inventa o extraordinário a partir do nada, “que inventa o nada a partir do nada” [19], o artista como alquimista, atuando numa arte envolvida mais ativamente no ritual, na magia e na vida; onde o público é mais de participantes do que de observadores.

CAPÍTULO II

Os usos da roupa

2.1- Moda

> Torrentes de ´pequenos nadas´ e pequenas diferenças que fazem toda a moda, que desclassificam ou classificam imediatamente a pessoa que os adota ou que deles se mantem afastada, que tornam imediatamente obsoleto aquilo que os precede. Com a moda começa o poder social conferido ao porte das novidades sutis. Impossível separar essa escalada das modificações superficiais da estabilidade global do vestir: a moda só pôde conhecer tal mutabilidade sobre fundo de ordem, foi porque as mudanças de forma módicas preservaram a arquitetura de conjunto do vestuário que as renovações puderam disparar e dar lugar a ´furores´. [20]

A moda, fenômeno originalmente ocidental, é considerada uma instituição estruturada pelo efêmero e pela fantasia estética através das vestimentas.

Sua inconstância é entendida por muitos teóricos como lógica de manifestação de desejos humanos, caprichos, futilidades, extravagâncias, com movimentos rápidos e intensos, mudanças de estilo – estratégia útil para distinção que evidencia rivalidade de classes. Mas é importante lembrar que surge da negação da tradição e se instaura enquanto uma afirmação da vontade do novo e “celebração do presente social”[21].

Na origem da história da moda esse “novo” e a expressão da individualidade humana dentro de valores e significações culturais, foram fatores fundamentais para a construção e estabelecimento de um sistema que se torna cada vez mais potente na contemporaneidade, inclusive no aspecto de produção industrial de larga escala voltada ao alto consumo de produtos descartáveis.

---

[19] FERREIRA, Glória; COTRIM, C (org.). Escritos de Artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
[20] Lipovetsky, 1989:20.
[21] Ibidem:10.

Sobre as contradições existentes neste campo, Gilles Lipovetsky[22], diz que a racionalidade de uma sociedade ordenada pela moda funciona na efemeridade e na frivolidade; a objetividade se institui como espetáculo; o domínio técnico se reconcilia com o lúdico, e o domínio político, com a sedução.

Mas a moda não pertence a todas as épocas nem a todas as civilizações. É um processo excepcional que nasceu e se desenvolveu junto ao mundo moderno ocidental.

Antes do seu reconhecimento como um sistema, no final da idade média, o espaço público permitia alguma mudança e curiosidade sobre outras realidades, mas não fantasias e inconstâncias da forma do vestuário e seus ornamentos, ainda mais numa temporalidade tão efêmera. As diferenças entre vestimentas para homens e mulheres não foram acentuadas durante séculos, no uso de togas longas e flutuantes. Ocorria uma valorização da continuidade social, do legado ancestral, que impunha uma repetição dos modelos herdados do passado.

Mas quando a alta sociedade incorpora a variação de estilos e ritmos precipitados da mudança no vestir, não como exceção mas como regra, é considerado o nascimento da moda.

O fenômeno da moda não só torna possível, como também legitima a expressão de singularidades através da roupa em seus excessos e devaneios lúdicos, enaltecendo o poder da aparência.

2.2- A roupa no cerimonial

Falar em cerimonial significa lidar com diferentes definições que variam de acordo com a cultura de cada povo, passíveis de reinvenção. Essencialmente lida com questões do convívio humano, em que o homem ou sua coletividade agem na criação, ampliação e comunicação de espaços existenciais, a partir de motivações e contextos próprios.

Partindo de um conceito ampliado de cerimonial – como suporte tanto para estruturas sociais primitivas quanto para estruturas contemporâneas que envolvem o

[22] Gilles Lipovetsky é filósofo, nasceu em 1944, em Millau, na França. É autor de diversos livros, entre eles *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*, *A era do vazio*, *O crepúsculo do dever* e *A terceira mulher*

homem multicultural, trata-se sobretudo de aspectos que dão sentido à práticas sociais, culturais e políticas.

Cerimoniais específicos e rituais, que acontecem ritmadamente ou em situações específicas, podem ser entendidos como campos onde ações simbólicas através de múltiplas formas de linguagem são arranjadas, organizadas e formalizadas, se tornando agentes catalizadores do imaginário, onde pressupõe-se a convergência da subjetividade para um objetivo, e no caso de um grupo para um propósito comum.

A comunicação num cerimonial se dá de diversas formas (fala, gesto, posicionamento, música, dança, performance, roupa, comida, produções estéticas etc), muitas vezes simultâneas, onde podem ser utilizados objetos, procedimentos, técnicas e instrumentos específicos para cada situação.

As roupas, enquanto potencial de linguagem dentro de uma cerimônia, se torna um agente que identifica, amplia e comunica o espaço individual em relação ao espaço do outro e ao contexto em que está inserido, mas sempre vinculada ao tempo que a atualiza e perpetua. São uniformes de luta, trajes religiosos, roupas para festas, para o luto, pinturas corporais, peles de animais, máscaras, etc. Como uma nova pele que facilita a passagem para a dimensão ritual.

2.3- A poética da roupa

As roupas são objetos comuns e cotidianos que trazem à tona muitas ideias que se atravessam continuadamente: proteção do corpo, moda, padrões, costumes, identidade social, cultural e histórica. São como uma segunda pele, modeladas por nossos corpos e em contato com nossos fluídos. Quando feitas de tecido ou outro material resistente, superam a longevidade do corpo humano, o que lhes permite romper certas premissas da moda, vestir muitos corpos, transitar entre diferentes espaços e épocas, participar de múltiplas situações íntimas e sociais, habitar novos territórios culturais.

É possível pensar as roupas como manifestação da aparência nos termos da

banalidade e superficialidade, mas também como "aparência profunda"[23], como mecanismo de exteriorização de interioridades múltiplas. A percepção de formas sensíveis de vestir permite pensá-las como protagonistas de histórias e trajetórias, com diferentes funções sociais, desviadas da relação produto/mercado para campos extraordinários.

Seja como representação, objeto imanente ou como um espaço a ser habitado e vivenciado tornaram-se material/potência para diversas investigações e experimentações na arte contemporânea, onde são problematizadas as materialidades, produzidas leituras e resignificadas as relações práticas, afetivas, simbólicas.

[23] Rita Andrade, em seu texto *A biografia das roupas* (2008), cita a idéia de "aparência profunda" a partir de Frédéric Monneyron em seu livro *A moda e seus desafios: 50 questões fundamentais* (Senac, 2008). O autor questiona a influência da tradição filosófica ocidental que privilegiou que a busca pela verdade estaria por detrás da aparência imediata das coisas, condicionando e limitando o estudo sobre as roupas a um assunto "menor". Monneyron propõe a inversão da atitude filosófica em que a aparência é banalizada através da reflexão sobre a pergunta "E se as aparências forem profundas?".

CAPÍTULO III

O vestir no ato performático

Os artistas, seus procedimentos e contextos

> Produzir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado. Um campo que se abre ao entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento, num panorama transdiciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática da visualidade. A cultura como paisagem não-natural configura o território em que se move o artista: sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar instabilidade do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos), por meio de um inteligência plástica que torna visível uma rede de relações entre múltiplos pontos de oposição, na qual o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação dessas relações. [24]

Os trabalhos de arte aqui elencados são situações em que o corpo humano é o suporte e onde o vestir se configura como ato fundamental que evidencia relações de trocas entre o corpo humano e o ambiente em que está imerso.

3.1.1 *Triadisches Ballett / Ballet Triádico* (1922-1932)

Oskar Schlemmer

(Alemanha, 1888-1943)

Nesta peça do teatro Bauhaus, em que Oskar Schlemmer é o mestre de forma, os atores são transfigurados em formas geométricas numa espécie de

[24] Basbaum, 2001:346

síntese das ideias do artista, que explorava a situação do corpo humano no espaço cênico. Seus figurinos – roupas, máscaras e outros aparatos – buscavam extrair novas perspectivas do corpo do ator-dançarino, exigindo novas posturas corporais, novas formas de atuação, através da limitação do livre movimento do corpo.

O Ballet Triádico foi inspirado num conto/ensaio do escritor romântico alemão Heinrich Von Kleist, que questionava a superioridade do dançarino humano em relação ao teatro de fantoches e marionetes. O Ballet estreiou em 1922 e se desenvolveu através de montagens sucessivas até 1932. Todos os espetáculos de Schlemer tinham roteiros gráficos meticusamente planejados e os desenhos dos figurinos extremamente detalhados considerando os movimentos dos corpos. Foi pintor, escultor e designer associado à Bauhaus e em 1923 se tornou professor, ministrando oficinas de teatro e escultura. É considerado o criador do teatro da escola, que já existia informalmente antes dele.

Os figurinos e os cenários que a Bauhaus utilizava em suas experiências cênicas buscavam agregar todas as pesquisas e avanços técnicos, estéticos e processuais desenvolvidos nas diversas oficinas oferecidas pela escola, incluindo materiais, tecidos e métodos produtivos envolvidos na fatura das suas roupas e acessórios.

3.1.2 *Experiência n. 3 / New Look* (1956)
Flávio de Carvalho (Rio de Janeiro, 1899-1977)

O artista desfila um traje de verão no Viaduto do Chá, centro da capital paulista, com saia verde de pregas acima dos joelhos, blusa amarela de mangas curtas e bufantes, meias arrastão, sandálias de couro e chapéu de nailon transparente. Vestindo o seu *New Look*, a roupa do "Novo homem dos Trópicos", Flávio de Carvalho critica o vestuário europeu utilizado em países tropicais como o Brasil. Ao chamar o traje de *New Look*, faz uma paródia do New Look feminino de Christian Dior, criando uma vestimenta masculina para o homem contemporâneo.

No ato performático, o vestir e caminhar se configuram como uma ação provocadora, que questiona padrões culturais, causando polêmica e escândalo no espaço público de seu contexto. Trata-se de uma revolução estética, de repensar a arquitetura do corpo, de questionar absurdos da moda, e "etiquetas" ao se vestir.

Sobre o seu interesse pela indumentária, percebe-se uma investigação antropológica focada no desenvolvimento psico-sociológico do homem. Aprofundou-se em diversos estudos para a elaboração da *Experiencia n. 3*, escrevendo 39 artigos com análises e croquis que abordam as transformações que as vestimentas femininas e masculinas sofreram ao longo dos tempos, embasando-se nas obras de Charles Darwin, Sigmundo Freud, James Frazer e Nietzsche. Os estudos do artista foram publicados no jornal *Diário de São Paulo* no período de 04/03/1956 a 21/10/1956, na série intitulada *Casa, Homem e Paisagem: ensaios sobre a moda masculina.*

Os croquis de Flávio de Carvalho são extremamente elaborados, feitos a partir de pesquisas sobre pinturas, esculturas e tapeçarias de diferentes povos e culturas; em seus estudos desenhou trajes de várias épocas e civilizações, propondo releituras que conscientizassem sobre contextos e funções das peças de roupas; que articulados às abordagens teóricas singulares, revelam outras histórias da indumentária, desvinculadas da história corrente. Faz analogias e comparações entre a anatomia humana e animal e discute conforto e praticidade da vestimenta adequada à geografia do lugar. Os ensaios, definições, ideias e hipóteses questionam a sujeição dos homens dos trópicos a uma moda importada desapropriada para climas quentes, imposta por valores burgueses e culturas dominadoras, como o paletó e a gravata por exemplo.

Flávio de Carvalho foi um artista multimídia, atuou em diversos campos como engenharia, arquitetura, pintura, escultura, artes cênicas, cenografia, figurino,

indumentária, sociologia, literatura e artes experimentais do corpo, com trabalhos representativos dos primeiros movimentos da arte da performance no cenário artístico nacional, propondo discussões que viriam a fazer parte da nova vanguarda dos anos 60.

3.1.3 *Manto da Apresentação* (1959-1989)
Arthur Bispo do Rosário (Sergipe, 1909-1989)

> Na véspera do Natal de 1938 Arthur Bispo do Rosário se apresentou como Jesus Cristo no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro, escoltado por sete anjos com a missão de julgar os vivos e os mortos, além de catalogar o mundo em miniaturas para entregá-las ao Pai no dia do Juízo Final. Após esse encontro com os monges o Filho do homem foi encaminhado para o Hospital Nacional dos Alienados; a trajetória de vida pacata do homem comum, negro, pobre e imigrante nordestino tomara ali outra direção em função de sua missão aqui na terra. Estava aberta a porta do labirinto de Arthur Bispo do Rosário. [25]

O *Manto de Apresentação* é nobre, uma vestimenta digna de um rei. Nele está bordado o mundo de Bispo, síntese do vivido, resultado de 30 anos de trabalho. Se destaca entre sua obra pela extrema riqueza de detalhes e acabamentos feitos com linhas coloridas, cordas e outros materiais minunciosamente selecionados. No

[25] FIGUEIREDO, Alda de Moura Macedo. Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em diálogo com Deus. 2010 (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós- Graduação em Ciência da Arte – Universidade Federal Fluminense. Orientador: Dr Luiz Sérgio de Oliveira; Co-orientador Dr Ued Maluf).

seu interior estão escritos, segundo o próprio Bispo, os nomes de pessoas julgadas e escolhidas por ele para acompanhá-lo no seu encontro com Deus. Neste encontro seria entregue seu inventário do mundo, uma obra composta de 802 trabalhos.

Esta vestimenta ritual foi feita para ser o centro do mundo do artista. E no momento de sua passagem entre a vida e a morte, Bispo estaria dentro dele. Uma rosa dos ventos foi bordada na parte externa posterior, marcando as quatro direções cardeais, indicando que a direção deveria ser tomada a partir do manto como centro.

Para Bispo, o *Manto da Apresentação* é um lugar que conecta e que faz a abertura entre céu e terra, e as cordas costuradas possivelmente teriam a função de atar as duas dimensões. O cobertor, tecido macio, flexível, instável, foi escolhido como material base para o manto, capaz de suportar a construção desse templo nômade – um centro móvel, uma roupa-passagem, um espaço sagrado em que vai habitar o artista durante sua comunicação com o divino.

Ex-fuzileiro naval, ex-pugilista, ex-trabalhador da Light, ex-empregado doméstico, Bispo do Rosário é um homem que se fez artista a partir da manifestação do sagrado em sua vida, seja ela no campo do delírio ou da profecia.

Viveu grande parte da sua vida no hospital psiquiátrico da Colônia Juliano Moreira, no Rio de Janeiro. Desenvolveu uma rotina particular, em que ao negar o uso de medicamentos, os substituia por trabalho, na busca de manter sua consciência, adaptar-se a si mesmo e afirmar sua subjetividade e missão. Artista missionário produziu em seu recolhimento de aproximadamente cinquenta anos uma obra singular e mística que inclui acumulações, vestimentas, objetos recobertos por fio azul desfiado dos uniformes da colônia, e miniaturas feitas, em sua maioria, com restos do cotidiano do hospital.

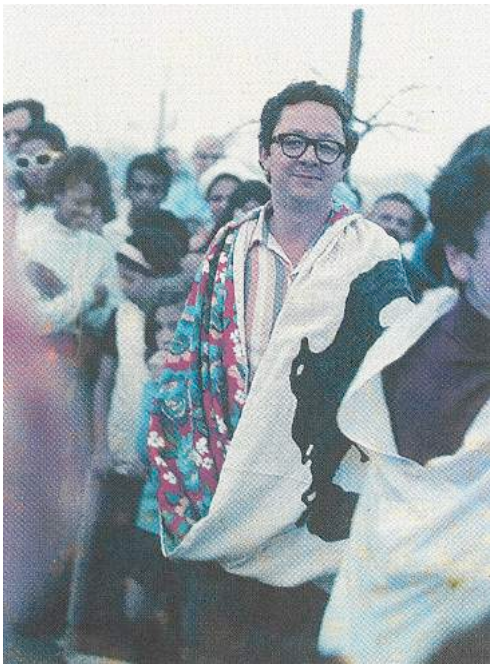
> *O universo de Bispo comove pela força poética que extrai das banalidades.*[26]

Sua obra foi inserida no circuito da arte por Frederico Morais. O crítico e curador agrega ao trabalho artístico de Bispo toda a dimensão do discurso artístico, conectando um universo de referências que o localizam em meio à produção contemporânea, aproximando-o de movimentos da vanguada da arte

[26] BURROWES, Patricia.O universo segundo Arthur Bispo do Rosário. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

3.1.4 *Parangolés* (1960-1972)

Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980)



O crítico de arte Frederico Morais veste P19 Parangolé Capa 15 "Guevardália", 1968, no evento "Apocalipopótese".

Nildo da Mangueira veste P15 Parangolé Capa 11 "Incorporo a revolta", 1967.

> O vestir já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço inter-corporal. Há como que uma violação do seu estar como ´indivíduo`no mundo, diferenciado e ao mesmo coletivo.[27]

Os *Parangolés* são propostas vivenciais do corpo, capas a serem vestidas, feitas com materiais diversos, que tratam de questões cromáticas (idéia da cor sem perspectiva, dinamização e reverberação da cor no espaço), do lúdico, da dança, movimento, redefinição de identidades e participação coletiva.

O uso de frases em alguns parangolés também são espécies de conscientizadores e deflagradores de movimentos a serem conectados com a subjetividade do espectador durante o contexto, mobilizando questões como construção de identidade e posicionamento ético-político. Segundo Ricardo Basbaum os conceitos podem ser incorporados pelo participante através da atividade sensorial. Na escrita das frases, Oiticica propõe o alargamento de limites, questiona o sistema, problematiza e propõe atitudes.

Listo aqui algumas frases presentes nos *Parangolés*: [28]

sexo, violência
eis o que me agrada
em *P10 Parangolé Capa 6* (1965)

da tua pele
brota a humidade
da terra o gosto
o calor
em *P14 Parangolé Capa 10* (1966-67)

incorporo a revolta
em *P15 Parangolé Capa 11* (1967)

da adversidade vivemos
em *P16 Parangolé Capa 12* (1967)

[27] R. Gerchman, no artigo *Roupa dentro do corpo*, escrito para a Revista Malasartes n.1, set./out./nov. 1975.
[28] Figueiredo, 2002:34.

estou possúido

em *P17 Parangolé Capa 13* (1967)

estamos famintos

em *P18 Parangolé Capa 16* (1968)

guevarcália

em *P20 Parangolé Capa 16* (1968) in memoriam Guevara

guevaluta baby

em *P21 Parangolé Capa 17* (1968) homenagem a José Celso Martinez Correia

m'way ke

em *P30 Parangolé Capa 23* (1972) homenagem a Haroldo de Campos

escrerbuto

em *P31 Parangolé Capa 24* (1972)

> Finalmente quero assinalar a minha tomada de consciência, chocante para muitos, da crise das estruturas puras, com a descoberta do Parangolé em 1964 e a formulação teórica daí decorrente (ver escritos de 1965). Ponto principal que nos interessa citar: o sentido que nasceu com o Parangolé de uma participação coletiva (vestir capas e dançar), participação dialético-social e poética (Parangolé poético e social de protesto, com Gerchman), participação lúdica (jogos, ambientações, apropriações) e o principal motor: o da proposição de uma "volta ao mito". [29]

Hélio Oiticica, artista comprometido com a transformação e com a ruptura de limitações sociais, culturais e políticas de seu contexto, propôs ao longo de sua trajetória uma arte de caráter fortemente experimental e propositiva.

Oiticica se posicionou de forma radical como mediador entre arte e cultura e tratou em sua produção artística e textos críticos de questões como marginalidade, tensão, identidade, manifestações populares, movimento, liberação e participação, se afirmando em confronto com os condicionamentos da arte de representação.

O desenvolvimento progressivo de suas proposições artísticas também pode ser pensado como uma estratégia de envolvimento e de provocação para a emancipação do outro, criando vivências processuais que possibilitem a esse outro espectador-participante uma independência e autonomia criativa, onde imerso em

[29] Hélio Oiticica escreveu em 1967 "Esquema geral da Nova Objetividade".

uma situação poética, experiencie um posicionamento crítico em relação ao seu contexto.

O artista nômade, sem permanência e identidade fixa é evocado na proposta de participação do espectador. A participação pode ser pensada como uma espécie de dissolução da noção de autor, em que o artista propõe ações a outros e essas ações podem ter desdobramentos que independem do próprio artista, mas que o afetam.

> Houve algo que, ao meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba, ranchos, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras) e as espontâneas ou os "acasos" ("arte das ruas" ou antiarte surgida ao acaso). Ferreira Gullar assinalara já, certa vez, o sentido de arte total que possuiriam as escolas de samba onde a dança, o ritmo e a música vêm unidos indissoluvelmente à exuberância visual da cor, das vestimentas etc. [30]

Segundo Antonio Cícero, Helio Oiticica diz ter descoberto a dança "por uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, de livre expressão"[31]. A primeira apresentação pública do *Parangolé*, em 1965, foi realizada nos pátios do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, durante a mostra coletiva *Opinião 65.* A situação que envolvia o samba e a apresentação dos passistas da Mangueira vestidos com as capas *parangolés*, provocaram tamanha reação da instituição que tiveram a entrada proibida.

O *Parangolé* se realiza efetiva e temporariamente durante a apropriação pelo espectador-participante, vestindo e assistindo. A sua existência é efêmera, preserva a capacidade de nunca se realizar definitivamente. Como não precisam de um lugar específico para acontecer, e podem interligar mais de um participante, favorecem a criação de um ambiente através da expressão coletiva.

[30] Idem 29
[31] Ibidem

3.1.5 *Teoria das cinco peles* (1960-1970)
Friedrich Hundertwasser (Áustria, 1928-2000)

Hundertwasser pensa a roupa através de sua teoria das cinco peles. Organizada processualmente por quase uma década, envolve pensamentos críticos e proposições artísticas que problematizam questões da sociedade no nosso tempo, cada vez mais consumista e afastada de sua própria natureza. O artista, designer, arquiteto e ambientalista considera como as cinco peles do homem a epiderme, a roupa, a casa, o meio social e a ecologia.

Primeira pele, a epiderme

Problematização dos costumes e modos de vida. Discute a estruturação de um habitat entre o lixo e o excesso de assepsia, que distancia o homem, como ser biológico, do ciclo orgânico da matéria. Trata também do direito que o homem tem de criar, defendendo a arte como uma forma de viver, como uma nova orientação sobre a materialidade das coisas que envolveria o papel do consumidor não como um ser apenas receptivo, mas sim ativo, criativo e expressivo em sua relação com o mundo.

Segunda pele, a roupa

Uma crítica ao consumo de roupas feitas em série, em que o potencial da vestimenta como afirmação de singularidades fica reduzida a um sistema capitalista

que articula indústria, moda e midia para produzir desejos e produtos numa escala de massa, numa dinâmica entre lucro, poder e hierarquia. Como protesto sobre o direito à diversidade e individualidade, Hundertwasser cria suas próprias roupas, dando ênfase à assimetria, irregularidade das formas e mistura de cores, expressando seu gosto e personalidade.

Terceira pele, a casa

> O teu direito de janela – o teu dever de árvore. Homens e mulheres criativos, tens o direito de enfeitar a teu gosto, e tão longe quanto teu braço alcance, a tua janela ou fachada exterior. [32]

Uma proposta de reestruturação arquitetônica, na direção de uma arquitetura orgânica, ecológica, permeável, em que se percebe o traço individual. Crítica ao racionalismo, à uniformidade, ao excesso de linhas retas das construções e sobretudo ao descompromisso com as questões ambientais. tanto dos profissionais da área, quanto do consumidor.

Quarta pele, o meio social

Trata-se da formação da indentidade social e de sua representação por símbolos e objetos como placas, selos, postais, moedas, bandeiras, Neste sentido Hundertwasser realiza trabalhos de recriação destes objetos, discutindo uma possível renovação da identidade coletiva.

Quinta pele, a ecologia

Campo mais discutido por Hundertwasser, em que o artista atua demonstrando seu interesse, preocupação e postura diante da formação de uma consciência ecológica, a consciência do homem como parte e não como soberano do planeta.

A *teoria das cinco peles* traz em si a ideia de que o ser humano se expande em camadas, pertencendo a um organismo vivo e coletivo, onde cada movimento interfere.

Trata da percepção do homem como ser criativo, consciente e atuante

[32] Restany, 2003:27

dentro do seu habitat, afirmando uma identidade pessoal e social. Propõe o ancoramento de subjetividades singulares e coletivas para que se reflitam em práticas cotidianas, em ações como vestir, morar, comunicar, conviver, enfim, estar em relação.

Pode-se pensar então numa configuração espacial indefinida e mutante de peles que se conectam, permeáveis ou impermeáveis. As peles como elementos que contém, visíveis e invisíveis; como continentes, que delimitam territórios em que atuam o homem. Mas sobretudo como superfície de trocas, de respiração.

Em toda sua obra, desde escritos, pinturas, cartazes, performances, projetos arquitetônicos, Hundertwasser defendeu modos de vida singulares, criativos e expressivos; pontuou, criticou, e propôs soluções ousadas, mas sobretudo harmônicas na relação do homem com o meio a que pertence.

3.1.6 *Cut Piece* (1964)
Yoko Ono (Japão, 1933)

Em *Cut Piece*, Yoko Ono está sentada no centro do palco diante de uma tesoura, vestida com o seu melhor traje. O público é convidado, um de cada vez, a subir no palco e a cortar sua roupa. Ela permanece sentada, quase imóvel. Seu único movimento é cobrir os seios com as mãos enquanto a roupa vai se despedaçando.

Nesta perfomance a artista discute e conecta relações sócio-culturais, vulnerabilidade pessoal, dores físicas e emocionais, confronto e poesia. Aborda a passividade e agressão abrindo espaço para múltiplas leituras e discussões sobre questões como o voyeurismo, a subordinação de gênero, a violação do espaço pessoal, a agressão sexual velada, mas também o sacrifício, o desapego de sua "pele", de seu ego, de seu território, de sua autoridade de artista, e a entrega de seu trabalho ao que é desviante e imprevisto. Evidencia a responsabilidade do espectador-participante a ser assumida diante da experiência artística, através de um ato potencialmente invasivo e agressivo que é desnudar com um objeto cortante o corpo desconhecido.

A ação desconstrói a relação do público com o objeto de arte, sendo aqui o

artista passivo e o espectador ativo. Contraditoriamente às declarações posteriores da própria artista sobre o trabalho e a sua conexão com a arte feminista, Yoko Ono tinha a intenção de que *Cut Piece* pudesse ser realizado tanto por uma mulher quanto por um homem, o que de fato aconteceu.

No início dos anos 60, Yoko Ono integrou o movimento *Fluxus*. Essa atuação como artista de vanguarda precedia o relacionamento dela com John Lennon, mas o trabalho da artista foi praticamente ignorado pelo circuito de arte mundial e pela mídia, os quais preferiram evidenciar aspectos de sua vida pessoal com o músico, chegando mesmo a estigmatizá-la como a "mulher que separou os Beatles". Experimentou preconceitos, racismos e repulsa diante da mídia, e direcionou seu trabalho como artista visual, cineasta, cantora e ativista para questões voltadas à introspecção e ao pacifismo.

3.1.7 *Roupa/Corpo/Roupa: O Eu e o Tu* (1967)
Lygia Clark (Minas Gerais, 1920-1988)

> um homem e uma mulher vestem-se com roupas frouxas. Ela lhe toca o peito e encontra formas postiças, lisas e suaves. Ele a toca, ela é rugosa e peluda. Cada qual se descobre no inverso da imagem do outro, reflexo oposto de seu próprio sexo. A inocência fundamental dos impulsos. Eis o inimigo do corpo. O eu que pensa. O indivíduo. Todas as tentativas para reencontrar o corpo esquecido – sejam elas deliberadas ou vagamente nostálgicas, ioga, transes, força vital de Reich, meditação – recusam unanimente a consciência individual. [33]

Na série *Roupa/Corpo/Roupa: O Eu e o Tu*, o homem veste o macacão da mulher e a mulher o macacão do homem. O corpo é dessexualizado. Capacetes encobrem seus olhos e as roupas pesadas feitas de tecido plastificado possuem cavidades, espécies de aberturas-cicatrizes, que podem ser encontradas durante exploração tátil para reconhecimento do corpo. Neste trabalho as roupas se tornam agentes deflagradores de uma nova relação afetiva consigo mesmo, com o outro e com o espaço circundante. São partes de corpos a serem vestidos, vivenciados e incorporados.

> A proposta de Lygia Clark ganha corpo no ato, e forma no corpo.[34]

Nesta fase, seu trabalho se configura por estruturas orgânicas, que vivem na experiência do participante – *simples, sensual, fugaz, reflexivo, inteligente*[35]. Em sua crítica à arte de representação, Lygia diz que ao acabar com o *'objeto transferencial, o artista cultiva sua personalidade como obra'*[36]. A artista suprime mais radicalmente o objeto pelo ato vivencial, e propõe que o participante-atuante dê um sentido ao seu gesto, um gesto nutrido de pensamento, de maneira a evidenciar sua liberdade de ação, colocando-o diante do desconhecido.

O lugar para este participante não é um espaço contemplativo, mas é um ambiente, distinguido como um entorno da ação, um espaço vivencial incorporado pois ganha qualidade de corpo. Os corpos individuais dos participantes tornam-se um corpo coletivo na formação de uma arquitetura efêmera, composta por estruturas articuladas e em articulação.

Por volta dos anos 60 e 70, período crítico e fértil para as artes visuais brasileiras, em que artistas discutiam e criavam novas bases para a produção

[33] GERCHMAN, Rubens. Roupa dentro do corpo. Revista Malasartes, Rio de Janeiro, n.1, 1975.
[34] GRETT, Guy. Lygia Clark: seis células. In: BASBAUM, R. Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. p.31
[35] Idem
[36] CLARK, Lygia . Da supressão do objeto (Anotações). Rio de Janeiro: Navilouca, 1975. Catálogo.

artística contemporânea, Lygia Clark contribuiu para a ampliação do território da arte através de suas reflexões e práticas, de proposições cada vez mais intimistas e profundas, que buscavam através de experiências individuais e coletivas, valorizar processos e intuições, manipular sentidos e sensibilizar para percepção de outras sensações, o que poderia provocar o alargamento da consciência do homem em direção a um corpo mais potente. Em suas pesquisas entre a expressão artística, as experimentações corporais e a psicanálise atuou no contexto artístico/terapêutico, tratando da gestualidade performática do outro participante. Assim como Hélio Oiticica, Lygia Clark buscava através de seu trabalho a liberação e expansão do corpo-mente do homem, num confronto com limitações sociais, culturais e políticas do seu tempo.

3.1.8 Série *Silueta* (1973 - 1980)
Ana Mendieta (Cuba, 1948 - EUA, 1985)

La exploración en mi arte "entre" la relación mía con la naturaleza ha sido el evidente resultado del despojamiento de mi patria durante mi adolescencia. La fabricación de mi silueta en la naturaleza guarda (hace) la transición entre mi patria y mi nuevo hogar. Ésta ha sido una manera de reclamar mis raíces para convertirme en una con la naturaleza. Aunque la cultura en la cual vivo es parte de mí, mis raíces e identidad cultural son resultado de mi herencia cubana.[37]

A escolha deste trabalho propõe um alargamento da ideia de vestir. A leitura aborda um corpo que veste elementos da paisagem para se fundir a ela. São considerados agentes do mimetismo, materiais naturais sobre a pele que "borram" e indefinem os limites entre o ambiente interno e o ambiente externo do corpo humano, tanto materialmente quanto subjetivamente. Vestir o ambiente, acessar memórias, acessar a ancestralidade no rito. Pertencer, ser marcada pela terra, marcá-la com o território existencial próprio que é o seu corpo e tudo o que nele habita. Entregar este território às forças naturais que o consumirão. A questão da vida e da morte num corpo que não desafia a efemeridade da existência.

A série *Silueta*, realizada no México e Yowa é composta de mais de 100 trabalhos, fotografias e vídeos, que registram performances ritualísticas em que a artista propõe a síntese entre sua ação, a forma de seu corpo, espaços selvagens e

[37]MENDIETA, Ana; KOZOLCHYK, Mirta. **Ceremonias del exílio.** Disponível em: <http://www.letraurbana.com/ediciones/002/template.asp?tradicion/kozohchyk.html> Acesso em 20 jan. 2008.

os símbolos sagrados de religiões primitivas – a queima de sua silhueta desenhada com pólvora, a pintura de seu corpo com sangue, a impressão na terra, na areia, na rocha, o revestimento com vegetação rasteira, a vivência visual e tátil de relações de integração e fusão com espaço circundante.

> Eu tenho me preocupado no diálogo entre paisagem e o corpo feminino (baseado em minha silhueta). Acho que isso é o resultado direto vindo da falta de 'casa' na minha adolescência. Trabalho com o sentimento de casa-útero. Minha arte é a maneira que restabeleço as faixas que me amarram ao universo.[38]

É inevitável considerar sua trajetória, já que a própria artista se coloca nesse sentido: Ana Mendieta, aos 12 anos de idade, se mudou de Cuba para os EUA com sua irmã mais velha, por questões políticas que envolviam sua família. Logo perdeu seu pai. Viveu em orfanatos e instituições. Foi aluna de Hans Breder, na Universidade de Iowa, num dos seus primeiros cursos interdisciplinares, entrando em contato com a vanguarda artística do início dos anos 70. Nesta época se envolveu com o movimento feminista, lidando com a problemática da mulher. Fez visitas a Cuba estabelecendo vínculos com artistas comprometidos com a renovação da cultura cubana e com a introdução de elementos da religião afrocubana na arte a ser pensada também como um instrumento místico ligado a suas vidas pessoais.

Em seu trabalho artístico Ana Mendieta explora o corpo como afirmação de si e da integração com o ambiente em que vive. Identificada como um território poético próprio, sua obra tratou de questões relacionadas a sua história, memórias e sentimentos – percepções singulares sobre o deslocamento cultural, a ruptura das relações pessoais, as dificuldades da mulher num contexto machista e a mulher marginalizada no meio artístico. São temas constantemente abordados em sua obra: alteridade e identidade, a vida, a morte, regeneração, renascimento, exílio e liberdade.

[38] CAIXETA, Cássia. Untitled em Ana Mendieta. In: 5ª SEMANA ACADÊMICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2008, Uberlândia, 2008.

3.1.9 *I like America and America likes me* (1974)
Joseph Beuys (Alemanha, 1921-1986)

Nesta performance Joseph Beuys veste seu figurino habitual, seu chapéu de feltro, e se envolve por uma espécie de cobertor. Ao chegar nos EUA, permanece fechado durante cinco dias com um coiote, convivendo e buscando estabelecer diálogos com o animal selvagem. O coiote, pequeno lobo, considerado mágico pelos índios norte-americanos, é um arquétipo presente nesta situação artística que busca articular elementos de significado profundo.

Segundo o mito que cerca sua vida, Beuys sofreu um acidente enquanto lutava na Segunda Guerra Mundial; seu avião caiu durante uma missão na Criméia e ele foi resgatado por tártaros nômades que transitavam pelo deserto russo. Eles o acolheram, cobriram seu corpo com gordura de animal e o aqueceram com panos de feltro. As graves lesões e fraturas sofridas por Beuys foram curadas pelos xamãs e a experiência marcou profundamente sua vida e seu trabalho de arte, tornando-o um artista ativista e ambientalista, que cultivava um grande respeito à natureza e à uma espiritualidade consciente.

Em *I like America and America likes me* Beuys, durante o encontro com o animail sagrado, o artista se apresentou envolvido pelo cobertor de feltro, material recorrente em seu trabalho, que traz em si a memória de sua vivência com o xamanismo. Ao mesmo tempo em que instaura a dimensão ritual, evocando

questões da espiritualidade, o artista se utiliza da ironia para fazer críticas à hipocrisia da sociedade americana e a seu descaso com a sabedoria e a potência da cultura indíginena ancestral.

> O começo de uma nova vida foi o aspecto positivo dessa experiência. Foi um processo terapêutico, a primeira vez que me dei conta de que o artista pode desempenhar um papel importante na cura de um trauma social. Relacionei o que eu tinha vivido com o caos, que identifiquei como um movimento aberto à ordem da forma. Foi assim que nasceram minhas esculturas. [39]

Após a guerra, Beuys dedicou-se à arte e se tornou professor. Em 1962 entrou em contato com o movimento *Fluxus*, suas performances e trabalhos multidisciplinares, reunindo música, literatura e artes visuais. A partir de então sua obra se direcionou para a performance e para o happening enquanto linguagens artísticas.

Toda a obra de Beuys é regida pelo sentido político, social, ecológico e metafísico. Ele propõe uma arte colaborativa e social, que não separa o artista do não artista, e acredita num trabalho onde todos possam produzir e usufruir de uma obra cotidiana, aberta, acessível e facilitadora de mudanças na vida. Discute a possibilidade de transformação da política em arte e da arte em política, num conceito de arte ampliada como obra processual e não acabada, que seja instrumento e mediação de intervenções sociais.

3.1.10 *Thomas Lips* (1975)
Marina Abramovic (Belgrado, 1946)

[39] No vídeo Transformer, Beuys fala sobre a experiência da guerra (Joseph Beuys Films, Centre G. Pompidou, Paris).

> Quando eu nasci [em 1946, em Belgrado], minha mãe e meu pai estavam muito ocupados com suas carreiras de comunistas, envolvidos com a revolução, com o comunismo, com a grande idéia de construir um país. Por isso eu fui entregue à minha avó logo após o nascimento, e mal via os meus pais (...) Minha avó tinha um tipo de vida completamente ritualístico. Era extremamente religiosa, odiava o comunismo com fervor, porque ele [o comunismo] tirou tudo o que ela tinha e a espiritualidade era algo que ela nunca iria abandonar. Então, ela tinha o ritual de acordar bem cedo, acender as velas, havia o cheiro de incenso e, depois do trabalho, ela ia para a igreja, todos os dias, e eu sempre ia com ela. Os cheiros e os objetos misteriosos da igreja católica ortodoxa estão muito presentes na minha memória. (...) Dessa vida com a minha avó, quando eu tinha seis anos, passei para uma atmosfera completamente diferente, com minha mãe e meu pai lendo Marx, Engels, Lenin e Stalin, e nada do estilo da minha avó. Meus pais não acreditavam na espiritualidade, por isso é que eu tenho essa estranha contradição na minha formação e que se reflete tanto no meu trabalho. Tenho elementos de ambas experiências. Minha mãe e meu pai gostavam muito da idéia do heroísmo, das grandes metas, de cumprir o destino do país. E nisso o sacrifício era muito importante: a idéia de que você tem que se sacrificar pelo seu país, se sacrificar pelas metas. Para a minha avó, o sacrifício fazia parte de sua própria atitude religiosa diante da vida, de ser humilde e compreender a forma como o mundo funciona. Por isso sou um produto dessa estranha mistura de dois conceitos opostos.[40]

Em *Thomas Lips*, Marina Abramovic está com o corpo nu e usa como única vestimenta um quepe (chapéu militar), que no contexto artístico se torna uma espécie de peça cerimonial que remete à sua história, à história de seus pais, à história de seu país. O corpo nu entregue à performance, ao corte previsto e calculado que se dá numa dimensão ritual de conscientização, liberação e força,

[40] Marina Abramovic em conversa com Ana Bernstein, Nova Iorque, 11 de fevereiro de 2005.

conectando, num momento presente, suas memórias, seu território existencial, sua subjetividade singular à subjetividade coletiva, e ao mesmo tempo atualizando e resignificando seus sentimentos, suas dores. O desenho de uma estrela de 5 pontas [41] feita com um gilete, cortando a pele ao redor do seu umbigo, faz transbordar pela passagem aberta o sangue, o que está dentro de sua pele. O que está contido em um ambiente interno é provocado, aflora e escapa materialmente e imaterialmente, confronta o outro, provocando sensações, identificações e estranhamentos.

Nesta performance são utilizados alguns elementos significativos como o vinho e a cruz, e segundo a artista, trata de dor, liberação da dor, culpa, punição, força e sacrifício. "Eu tomo mel, bebo vinho, me corto, me chicoteio e me deito numa cruz de gelo (...) eu queria fazer uma performance-ritual que fosse muito difícil (...)." [42]

Marina abramovic trata o corpo, suporte de sua produção artística, como um lugar impregnado de informações, histórias, memórias, símbolos, cicatrizes. Em suas performances, aborda questões como limite, territorialidade, política, confronto, vida, morte, tradição, silêncio, além de reflexões sobre a própria arte.

A tensão provocada em seu trabalho, o arranjo e rearranjo constantes de seus temas, parecem provocar uma espécie de consciência visceral de marcas violentas da história no corpo; e através da criação de rituais próprios e intensos, que articulam ações extremas e calculadas à entrega ao perigo dos processos, feridas emergem de sua subjetividade e são liberadas numa situação imprevisível de interação com o público e suas reações. Desta forma Marina Abramovic se apropria de recursos como a meticulosidade, o detalhamento e a disciplina (cristã e militar) para o controle e domínio do corpo, e a partir de sua própria dinâmica os subverte direcionando sua capacidade de concentração e de resistência para a geração de uma força de auto-superação que associa corpo e poder e que desmascara e convida ao confronto mecanismos fortemente enraigados, tão profundos em tantos povos, como o sacrifício e a culpa.

---

[41] A estrela vermelha de 5 pontas, símbolo do comunismo usado anteriormente em tradições místicas como o Judaísmo, o Islamismo e o Cristianismo para representar a idéia herege que o sagrado é inererente à humanidade.

[42] Marina Abramovic em conversa com Ana Bernstein, Nova Iorque, 11 de fevereiro de 2005.

3.1.11 *ASSINTÃO* (desde 1989)

Povo do Botão: Hélio Leites, Kátia Horn e Efigênia Rolim

> O povo do Botão é um povo estético que não tem delimitações territoriais, sua área de atuação funciona da porta da igreja à porta da zona, sem precisar entrar nem em uma nem em outra.
> A descoberta do Botão como elemento estético proporcionou a criação de uma organização sem perspectiva de tamanho nem de atuação. Foi assim que nasceu a ASSINTÃO. [43]

A *ASSINTÃO – Associação International dos Colecionadores de Botão* é uma entidade criada por Hélio Leites, que tem como objetivo coletar, registrar, pesquisar, investigar, enfim "estudar o botão em suas mais amplas possibilidades", criando trabalhos de arte que propõem usos inusitados, desfuncões, desarranjos e

[43] GOTO, Newton (org). Circuitos Compartilhados - Catálogo de Sinopses / Guia de Contextos OBS. Curitiba: *Epa!*, 2008. Catálogo.

metáforas que envolvem este pequeno objeto presente na indumentária, bem como seus desdobramentos prático-conceituais. As situações artísticas propostas pela *ASSINTÃO* envolvem manifestações culturais "pouco prestigiadas" na cidade de Curitiba como a menor escola de samba do mundo, a *Ex-cola de samba Unidos do Botão*.

Possui entre seus vários campos de experimentação, o *TEMBO – Teatro Minimélista do Botão* e o *Teatro de Boné*. O *TEMBO* é um teatro feito em caixas de fóstoros penduradas numa espécie de "roupa paramental" própria para o teatro, que veste o artista Hélio Leites, performer e auto-intitulado contra-regra. É um teatro que funciona para "pequenos públicos" e que pode acontecer em qualquer uma das diversas caixinhas, cada qual com sua peça própria feita de miniaturas que conectam mitos, personagens históricos e situações cotidianas.

Já o Teatro de Boné é realizado literalmente na aba de um boné, também com miniaturas de madeira manipuláveis e outros objetos feitos com materais provenientes do lixo. Neste teatro já foram montadas peças como *Titanic: Se Curitiba é Poty, quem será contra ti* (homenagem a Poty); *Cem anos de cinema em 15min de Chaplin; O berço da honestidade* (homenagem a Diógenes); *Harogomo de Ziane (Manto de Plumas*, homenagem à peça do teatro Nô japonês de 1363), entre outros.

A roupa utilizada durante a ação perfomática é ao mesmo tempo figurino e cenário, ou seja, possui uma dimensão variável de acordo com olhar do público, que pode ser tanto direcionado para a ação na escala humana quanto para a pequena escala, onde são criados micro-ambientes em que os botões e outras minuncias são os personagens principais. Os artistas que fazem parte do *Povo do Botão* propõem a desconstrução de valorações estéticas através do olhar sensível, sarcástico e bem-humorado sobre o potencial crítico, mas também lúdico e poético, do que é pequeno e imperceptível, mas não insignificante, do que escapa ao desejo e à espetacularização.

3.2 *A roupa dentro do corpo*

O artista e crítico Rubens Gerchman publicou em 1975 na revista *Malasartes* o artigo *A roupa dentro do corpo*[44] que reúne uma série de trabalhos artísticos realizados partir do começo do século XX. O título do artigo sugere que a roupa, objeto de que tratam as obras, é singularizada pela poética de cada artista.

Estão presentes David Burliuk com *Eu, Burliuk* (Moscou, 1913), artista do futurismo russo, que afirma sua identidade pessoal através da roupa; Giácomo Balia com *Roupas antineutrais* (Itália, 1914) que critica a vestimenta tradicional de sua época, sem cor, simétrica e desconfortável, propondo roupas que comuniquem estados de espírito; Rodchenko com *Roupa do trabalhador* (Rússia, 1920) que tratava da produção industrial em escala de massa; Johannes Itten com *Roupa*

[44] Reprodução integral no anexo 1.

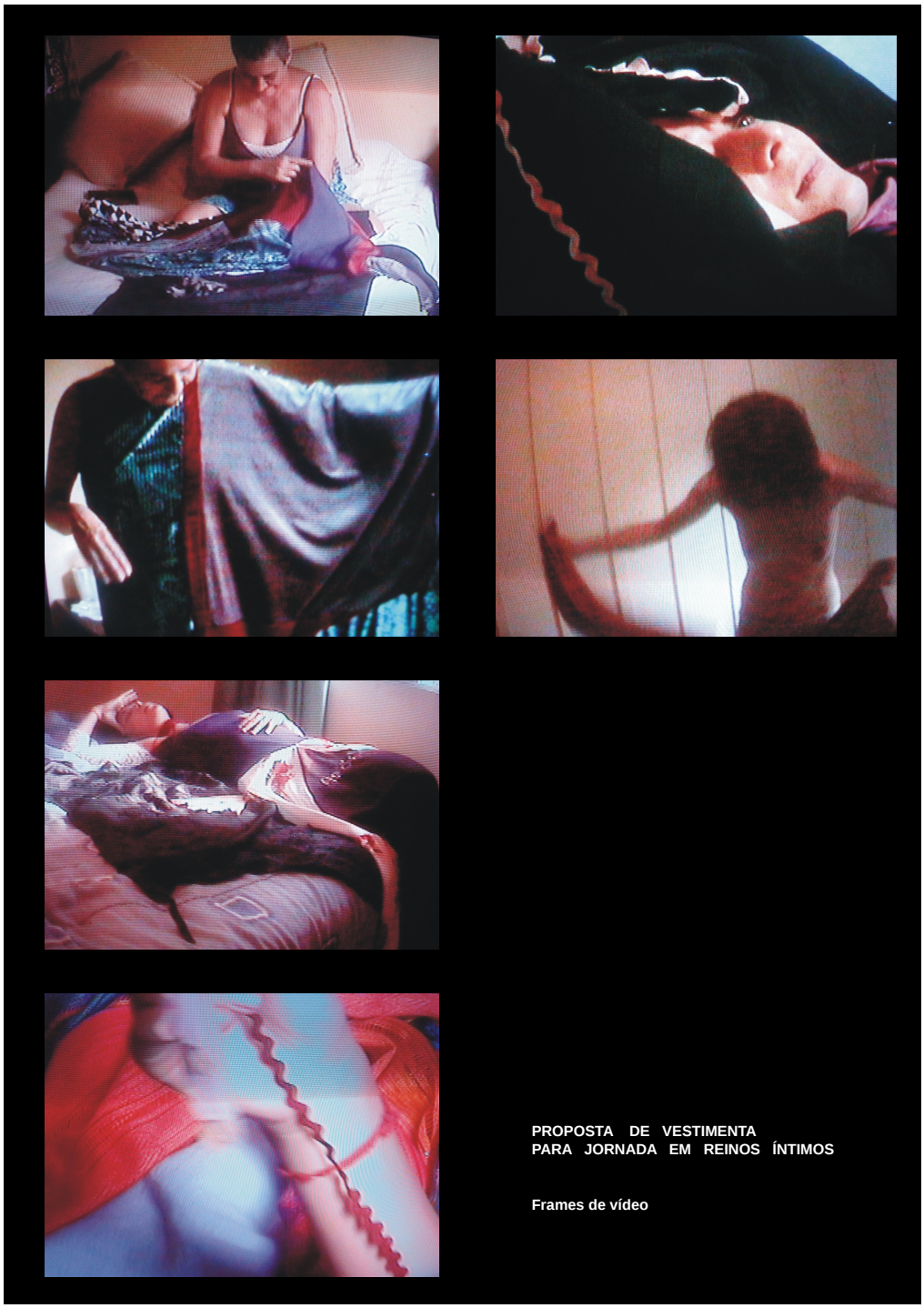
Bauhaus Weimar (Alemanha, 1921), proposta de vestimenta para seus seguidores da Bauhaus; Duchamp com *Rrose Sélavy* (Paris, 1938) em que veste um manequim feminino com suas roupas, fotograda por Man Ray para uma exposição surrealista; Joaquim Tôrres Garcia com *New York World´s Center* (Nova Iorque, 1921) em que o artista pinta o mapa da cidade em sua roupa; Flávio de Carvalho com *New Look* (São Paulo, 1956); Lygia Clark com *Roupa/Corpo/Roupa* (Rio de Janeiro, 1967); Lygia Pape com *Ovos, Série tropicália 2* em que a roupa seria a superfície de um cubo feito de papel fino, a ser rompida pelos participantes como uma espécie de ritual de renascimento; Hélio Oicitica com *Capa 23, Parangolé 30*; Samantha Lomba com *Roupa de trabalho na selva* (Mato Grosso, 1974) numa proposta de roupa para o homem industrial penetrar, sobreviver e produzir na selva Amazônica; e o próprio Gerchman com *Abrigo/jacá/cajamanga/ca*ju (Mato Grosso, 1975) numa proposta de cestos vestíveis.

Neste artigo, Gerchman opta por fazer uma compilação de trabalhos ao redor do mesmo tema, a roupa, que é considerada, numa primeira leitura, como o objeto de investigação, o elemento aglutinador dos diferentes artistas e contextos. Num segundo momento, sua curadoria" vai revelando certa unidade em meio a propostas por vezes contraditórias; um panorama que reúne artistas de vanguarda, experimentais e críticos, que resignificaram objetos e usos cotidianos, inserindo-os em campos extraordinários, e enriquecendo dimensões simbólicas. Enfim, a roupa como meio de diálogo, materialidade significativa, estrutura aberta e potente.

CAPÍTULO IV

Memorial sobre minha produção artística relacionada à esta pesquisa teórica

4.1 *Proposta de vestimenta para jornada em reinos íntimos* (desde 2008)



Investigação artística colaborativa que trata de percepções e resignificações da roupa na contemporaneidade, focando nas suas possibilidades poéticas, articulando-as com memórias, relatos pessoais e ambientes particulares e íntimos. Busca contribuir para ampliação do campo simbólico do vestir e para a atualização de reflexões e metáforas sobre corpo e o ambiente em que habita.

Propõe a conexão de idéias que se atravessam nas várias dimensões simbólicas e cotidianas que envolvem as vestimentas: proteção, aparência, materialidade, forma, cor, desejo, memória, identidade social, cultural e histórica.

Três das cinco etapas do trabalho se desenvolvem em quartos das casas de participantes convidados, pessoas cujos interesses pessoais e ou profissionais convergem de alguma forma para este campo de investigação.

Durante estes encontros, permaneço em silêncio, para registrar o participante em seu espaço íntimo: seus objetos, escritos, imagens, falas, gestos, e informações que a pessoa revela e disponibiliza livremente, sem orientação prévia. O registro em vídeo é a base que orienta o processo criativo e o fatura da vestimenta.

O segundo encontro no quarto se dá para a experimentação da roupa, com proposta similar ao primeiro, também integralmente registrado em vídeo. A vestimenta e um gravador de áudio são disponibilizados para o participante por alguns dias, para registro de relatos e impressões sobre a experiência.

Durante a "jornada em reinos íntimos", a vestimenta acolhe e provoca silenciosamente o corpo, no percurso sutil de limites tênues – entre público e privado, material e imaterial. A apresentação e/ou representação da pessoa em seu quarto brota de uma zona de instabilidade natural da experiência: o estranho no espaço seguro, a quebra de privacidade e a ruptura do cotidiano. Os abalos e movimentos de uma intimidade acometida pela instabilidade e pelo circunstancial. Situações que podem trazer à tona conteúdos, numa situação incomum, dentro do território físico e subjetivo particular de cada participante, com objetos e simbologias próprias.

O participante é o protagonista neste campo de experimentações, debruçado, segundo Felix Guattari[45] “sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção da subjetividade indo no sentido de uma re-singularização individual, ao

[45] GUATTARI, Félix. As três ecologias. Campinas: Papirus, 1990.

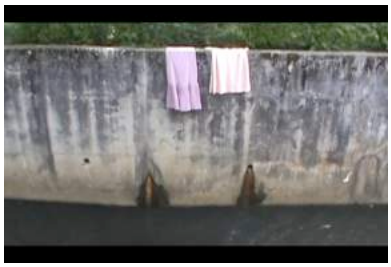
invés de ir no sentido de uma usinagem pela mídia".

As vestimentas produzidas durante o desenvolvimento do projeto, a partir da – e para a – pessoa em seu espaço íntimo, são fundamentalmente passíveis de resignificação poética na medida de sua experimentação, na medida do confronto de olhares entre artista e participante, e de suas diferentes percepções e traduções.

O projeto que está em desenvolvimento, será instalado no espaço público[46] após sua finalização. Das dez situações propostas, quatro foram realizadas.

As vestimentas estarão suspensas, disponíveis ao contato tátil. Serão fixados no chão, sob cada roupa, pequenos espelhos circulares, de maneira a ampliar a verticalidade das vestimentas para além da superfície do piso. Num dos cantos da sala, um banco e uma pequena televisão para exibição do vídeo.

4.2 *Movimentando Sensações Guardadas* (2010-2011)
Em parceria com Elenize Dezgeniski



[46] O projeto foi contemplado pelo Edital Bolsa Produção para Artes Visuais / 2012. E será instalado no Museu da Gravura da Cidade de Curitiba, após sua finalização.

> O fantasma do espelho puxa para fora minha carne, e ao mesmo tempo todo o invisível de meu corpo pode investir os outros corpos que vejo. Doravante meu corpo pode comportar segmentos tomados do corpo dos outros assim como minha substância passa para eles, o homem é o espelho do homem. Quanto ao espelho, ele é o instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim. [47]

Movimentando sensações guardadas é uma série de experiências que trata de interações entre memória, corpo, roupa, ambiente, e sobretudo da necessidade de movimentarmos nossas estruturas mentais, emocionais e físicas; uma reflexão sobre possíveis descontinuidades e resignificações do cotidiano.

Considerando a roupa como uma segunda pele, modelada por nossos corpos e em contato com nossos fluídos, o trabalho parte da relação do corpo/sujeito com a alteridade e se desenvolve através da vivência e da percepção das roupas usadas por outros em suas diversas camadas de sentidos: aspectos subjetivos como memória e carga existencial em articulação com aspectos físicos como cor, cheiro, peso, textura, transparência, volume, dobra, prega, rasgo e cobertura.

Durante ações performáticas deixamos que as roupas nos provocassem e percebemos que a cada nova articulação entre a matéria e campos simbólicos, ampliava-se e aprofundava-se os significados do "vestir".

Para Heidegger [48] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em 'fazer' uma experiência isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, 'fazer'significa aqui: sofrer padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, a medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixarmos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo.

A materialidade-coisa palpável-roupa que manipulamos neste processo não foram feitas para nossos corpos, foram cedidas para nós por pessoas que não as usam mais. Em contato com as roupas, olhando-as e tocando-as uma a uma,

[47] MERLEAU-PONTY, M. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
[48] BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da Experiência. In: TORRES, Alfredo. El ejercicio de la memoria. Montevidéu: Ed. DobleEmme, 2001.

percebemos como despertam nosso imaginário e impressões: além de curiosidade, o cheiro ardido e a sensação de "peso" das coisas velhas, guardadas e esquecidas. Os corpos para que foram feitas com certeza já não são os mesmos, pois tudo se modifica no atravessamento do tempo e agora nossos corpos experienciam o avesso murcho do buraco das roupas, o espaço medido para um outro corpo. Parecemos então seres desencaixados padecendo de um estranhamento e que agora se põe em movimento.

> Estendemos as roupas na grama, ao ar livre e ligamos a câmera; permitimos que nossos corpos pudessem percebê-las em seus vários graus de dramaticidade. Acessando abertamente estes objetos desconhecidos, mergulhamos em nossa própria subjetividade e numa dança silenciosa, nos encontramos com nossas próprias histórias e projeções. É intrigante investigar a mecânica de um leve balanço, de um esticar de braço dentro de manga antiga. A esta altura, nos encontramos em um "momento de intensidade"[49]; no intervalo da descontinuidade, o movimento, o fluir sem ordem aparente do vivo, exige continuamente a revisão do imóvel, e esta segunda necessidade se converte em tão atuante como a primeira.
>
> Depois de certo tempo, já "apropriadas" pelas roupas, saímos do lugar íntimo e doméstico para um passeio nos arredores. Caminhando pela rua, passeamos as roupas pelo ambiente e as alfinetamos na paisagem construindo assim outra gama de combinações significantes, abertas, particulares a cada transeunte que contempla a ação. A medida que o caminho se estende menos peças temos nas mãos; para Jorge Larrosa Bondía[50] a palavra experiência contém, tanto nas línguas germânicas como nas latinas, inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. A nossa travessia e o nosso perigo vão chegando ao cabo quando descolamos da pele o último vestido que nos resta; assim semi-nuas na rua vamos novamente colocando nossas calças e blusas, enquanto que os vestidos cor-de-rosa agora ficam libertos para viver ao máximo sua condição e potência de vestidos, pendurados às margens de um rio que movimenta águas mortas, do bosque, da cidade e do tempo. A potência daquele silêncio, movimentando sentidos, atravessando a cidade pela fenda aberta e exposta. [51]

[50] Idem

[51] Depoimento de Faetusa Tezelli e Elenize Dezgeniski sobre a experiência que produziu o vídeo *Movimentando Sensações Guardadas*. O projeto foi contemplado pelo Edital de Arte Urbana, Galeira Julio Moreira / 2011, em Curitiba. E será instalado nesta galeria no ano de 2012.

4.3 *Movimentando Sensações Guardadas / Fase 2: Margens* (desde 2011)

Em parceria com Elenize Dezgeniski

A investigação artística anterior nos possilitou a experimentação de "roupas usadas" como meio de linguagem, de criação de espaços de afetividade próprios. Uma materialidade comum e de uso cotidiano, mas que está presente em tantas camadas simbólicas que se tornam capazes de de dar suporte para relações diversas e a partir de vários campos de interesse.

Reconhecendo a potência da proposta para a construção de diálogos singulares, a nova fase do projeto concentrou sua atuação na fronteira entre as artes visuais e a experiência da loucura, se colocando no campo híbrido da arte contemporânea com o interesse em tratar de subjetividades que provoquem questionamentos sobre padrões de normalidade.

Uma estratégia foi elaborada para que se pudesse ressaltar territórios existenciais singulares, permitir expressões, mas também criar vínculos: o convite aberto via web para participação no projeto, através da colaboração com roupas e relatos. E como única condição a peça deveria ser significativa em suas vidas e contar uma história.

Uma ideia: a troca simbólica de peles, de histórias, pensando e propondo a roupa como um lugar que foi preenchido, habitado, carregado de memórias; pequenos ambientes íntimos compartilhados e em constante resignificação.

Após várias conversas e negociações, o trabalho se desenvolveu em sua maior parte dentro da unidade interna feminina do Hospital Psiquiátrico Nossa Senhora da Luz (HSNL), em Curitiba, com a participação da psicóloga Priscila Dias[52]. Um contexto extremamente carente de atividades, de afeto, de trocas horizontais, não tão hierarquizadas.

Todas as nossas proposições partiam da vontade de planejar estruturas abertas, frágeis, porém sinceras e disponíveis ao tempo das coisas, que pudessem se rearranjar de acordo com o momento presente. A participação acontecia na medida do possível e os resultados se expressavam em produção de material potencialmente artístico que se realizava na intensidade da experiência. Nos aproximamos, nos desestabilizamos, ouvimos histórias, gritos, reclamações, propusemos vivências lúdicas com tecidos diversos, surgiram personagens silenciosos e narrativas significativas, escreveram com tinta sobre os tecidos, levamos as roupas, fizemos leituras dos relatos enquanto as mulheres ouviam,

[52] Priscila Dias Batista Vieira, formada pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e estudante de filosofia na mesma universade.

manipulavam, ficavam nuas e experimentavam livremente, as leituras continuavam, memórias foram despertadas, muitas estavam dopadas, contidas quimicamente, o corpo quase paralisado, não conseguiam engolir a saliva, babavam, mesmo assim participavam, registramos, fotografamos, nos afetamos, identificamos um lugar para o nosso ato performático com as mesmas roupas dentro da instituição, o balanço. O lugar do balanço no pátio era o único território possível para se estar a sós e "à vontade", em sua instabilidade, mobilidade, mas também embalo. Fizemos um vídeo. Propusemos uma instalação dentro da instituição. A direção nos ofereceu como única alternativa o "Salão Nobre", fora da unidade interna. As mulheres foram levadas até lá no dia marcado, aproveitando o horário de visita dos familiares.

O conceito de *rizoma* desenvolvido por Deleuze e Guattari foi uma espécie de norteador para nossos procedimentos poéticos, tanto durante as ações realizadas no hospital psiquiátrico, quanto para a criação de cartazes e a concepção da instalação.

> Em um rizoma, todos os pontos podem conectar-se, livres de qualquer hierarquia ou ordem. Aliás, nem se trata propriamente de pontos, pois já são desde o começo linhas, encontros, conjunções. O processo não é pontual, tudo se mexe sem parar. Diversos fatos remetem a diversos outros, em esferas que (de outro modo) seriam consideradas distintas. Ciências, artes, política, semióticas se atravessam, entrecruzam-se, mudam de direção segundo este ou aquele choque. Multiplicidades conectam-se a multiplicidades. A ligação se dá num plano de consistência: espalhar tudo numa mesma mesa e deixar que as linhas se multipliquem para todos os lados. Colocar "sobre uma mesma paragem: acontecimentos vividos, determinações históricas, conceitos pensados, indivíduos, grupos, formações sociais. [53]

Ao realizar este trabalho pretendemos dar continuidade à investigação artística sobre as roupas, mas também afirmar a instituição psiquiátrica como parte do contexto urbano, pois mesmo fisicamente inserida, encontra-se à margem deste espaço social e político. Objetiva-se então criar fluxos de trocas, atravessamentos e dedobramentos simultâneos entre artes visuais, instituição psiquiátrica, circuitos culturais[54] e a cidade.

[53] Deleuze & Guattari, 1995:18.

[54] Este projeto foi contemplado pela Edital Corrente Cultural / 2011. Instalado no *Espacial Epa!* (espaço de arte autônomo em Curitiba) e no HSNL.

CONCLUSÃO

A arte na contemporaneidade é um território que se fez aberto, híbrido, turbulento, em que se entrecruzam, se conectam e se articulam tanto questões da própria arte, quanto de outros campos do conhecimento. São conteúdos múltiplos que se arranjam e se rearrajam a partir de códigos identificados e validados por um sistema que envolve teóricos, artistas, e profissionais do mercado da arte. Diante deste panorama multi-trans-indisciplinar, o trabalho de arte se configura então como um dispositivo de sentidos e de trocas, deflagrando pensamentos, sentimentos, ações.

É neste contexto que busca-se situar esta investição teórica sobre as relações entre corpo e ambiente a partir do ato performático de vestir. Os desdobramentos conceituais advindos da experiência do artista e do público, tornam possíveis o estabelecimento de pontes e conexões entre os trabalhos de arte elencados, escritos dos próprios artistas, de críticos de arte e outros pensadores do corpo e da cultura, não com intuito encontrar respostas e definições, mas sim de abrir o conteúdo organizado para múltiplas leituras.

Foram apresentadas, durante o desenvolvimento desta monografia, reduzidas sínteses de elaborações teóricas que tratam de relações entre interioridade e exterioridade do corpo humano, tanto pelo olhar sobre o espaço público sócio-cultural quanto pelo espaço privado, do indivíduo e sua intimidade. Buscando sobretudo um aporte para justificar as escolhas dos trabalhos, entre tantos que discutem as roupas como potência de linguagem, partindo de um panorama discursivo amplo, mas convergente ao se pensar propostas para a vida na contemporaneidade.

As reflexões convergem na medida em que são reconhecidas as influências e contaminações mútuas e não hierárquicas entre interioridade-exterioridade, corpo-ambiente, corpo-cultura. Como instâncias dependentes em co-evolução e co-construção.

Christine Greiner com o conceito de *dramaturgia de uma corpo* pensa as mudanças do estado do corpo a partir destas contaminações incessantes com suas oscilações, recategorizações e fluxos de imagens. O conceito dialoga com as pesquisas de António Damásio que ao trabalhar como cientista entre o território de visível e do invisível, pode acessar biologicamente os processos de transição entre o

corpo e ambiente, através da análise sobre a formação de imagens hibrídas (padrão neural que carcateriza imagens sensoriais: símbolos, imagens visuais, tatéis, sonoras, gustativas etc) na interioridade do indivíduo em contato com o objeto (externo ou evocado), alterando seu organismo e se transformando em categorias funcionais, ações e processos de comunicação.

A *dramaturgia do corpo* emerge da ação, que às vezes se mostra estável, mas está prestes a se dissolver. Aborda a indefinição de limites entre corpo e mundo, assunto discutido anteriormente no surrealismo através da noção de *informe* de Bataille e do *mimetismo* de Caillois.

Entre os trabalhos artisticos elencados, identificou-se mais claramente tanto a questão do mimetismo quando do *informe* em *Silueta* de Ana Mendieta. Durante a performance, em que a artista busca uma espécie de fusão com a natureza selvagem e ancestral, se veste com elementos da paisagem, cobrindo sua pele com diversos materiais naturais que indefinem os limites entre seu corpo e o ambiente externo. Percebe-se então o estado de "despossuir de si", de que trata Roger Caillois, em que seu corpo é assaltado pela vasta exterioridade do próprio espaço. Já o *informe* é percebido por sua condição orgânica, efêmera e indefinida, onde a artista propõe a negação de que cada coisa possui uma forma que lhe é própria, onde as distinções são apagadas.

> O quê de mais informe, com efeito, do que este espasmo da natureza em que os limites são fragmentados e as distinções realmente apagadas.[55]

Em *Roupa/corpo/roupa: O Eu e o Tu* de Lygia Clark também pode-se perceber a noção de informe. O trabalho se configura como uma estrutura orgânica, que se dá na experiência dos participantes. Uma relação de trocas é proposta através das duas roupas, que possuem particularidades como texturas e fendas que causam diferentes sensações e novas percepções sobre si e sobre o outro. Durante a experiência a dois, os corpos individuais tornam-se um corpo coletivo, formando uma arquitetura efêmera.

Assim como Bataille, que atribuia ao *informe* a tarefa de desconstruir categorias formais, também Lygia Clark em suas experiências sensoriais de alguma forma está em busca de um organismo que não possui uma única forma, e que

[55] Krauss, 2002:184.

assim experimenta constantemente a angústia e o prazer da dissolução de seus próprios contornos e limites.

O gesto performático proposto por Lygia para os participantes de seu trabalho, pode ser aproximado também da experiência dramaturgica do corpo discutida por Christine Greiner.

Segundo a autora a *dramaturgia do corpo* é uma espécie de nexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente, articulando-as ininterruptamente no tempo e no espaço. Este nexo também diz respeito ao modo como as imagens se constróem no trânsito entre o dentro e o fora do organismo, organizando-se no corpo como processos latentes de comunicação, tanto no cotidiano, quanto no trabalho de arte.

Pode-se pensar em toda uma produção artística voltada para corpos, espaços e tempos – arte relacional, happenings, performance, e as demais artes corporais. A arte contemporânea possui essa vocação, a de lidar com a afetividade do corpo, seja de forma crítica, radical, extraordinária. Tratar da consciência das relações, da problematização das estruturas rígidas e hierárquicas, da política em todos os seus níveis.

Trata-se de uma urgência coletiva, uma questão fundamental no desenvolvimento da vida humana, imersa em cidades cada vez mais populosas: a busca da qualidade do contato, da vivência e da convivência. Questões a serem abordadas pelo conceito de *desterritorialização* apresentado aqui por Felix Guattari, e desenvolvida com o filósofo Guilles Deleuze.

A desterritorialização é uma experiência em que o corpo individual ou coletivo, se disponibiliza e abre sua estrutura para uma experiência relacional e política (micro ou macro) não-hierárquica. O corpo então perde seus contornos, seus limites, se indefine, se descategoriza, se desfuncionaliza, se torna potência de um novo corpo. Percebe-se esta preocupação em todos os trabalhos de arte aqui elencados. É um processo de que trata a arte contemporânea, pois a vontade que se percebe é mais de abrir, descobrir e conhecer do que de definir.

Tanto o conceito de *dramaturgia do corpo*, quanto o processo de *desterritorialização* remetem aos *Parangolés* de Hélio Oiticica, em que o artista propõe experiências corporais capazes de desencadear transformações num nível sensório-perceptivo.

Se por um lado pode-se observar uma lógica construtiva estruturante em muitas de suas obras, com detalhados projetos de execução, por outro lado, o seu entendimento amplo e plural da arte expresso na criação dos *Parangolés* se aproxima do processo de *desterritorialização*, em que os corpos se abrem para o conhecimento do outro/mundo numa experiência de ruptura, anarquia, liberdade, expansão. Situacões o trabalho de arte tem o intuito de provocar uma redefinição do indivíduo no mundo.

Durante o ato performático, pensado aqui como uma experiência de desterritorialização, a roupa é acessada em sua dimensão poética. Seu uso cotidiano e sua representação simbólica são rearranjados. Rompem-se as premissas da moda e das funções sociais, a roupa passa a transitar pelo campo do extraordinário. Resignificada pode se tornar pele, lugar, protagonista ou objeto imanente; enfim o seu potencial artístico se revela.

A ideia, segundo o crítico de arte Frederico Morais, de que o trabalho de arte não é uma obra acabada, mas sim como diz Bausbaum, um dispositivo

Hélio Oiticica que traz a questão poética dos *Parangolés* sob o viés da *indisplinaridade* foca possibilidades abertas e imprevistas que envolvem tempos e comportamentos diversos. São criações que propiciam o surgimento de outras coisas, mantendo a idéia de obra como “work in progress”, não acabada, um processo que pode ser sempre recomeçado e reinventado.

Conceber o trabalho de arte na contemporaneidade não como obra mas como dispositivo de processamento, permite uma abordagem abrangente sobre o ato de vestir.

No *Ballet Triádico* de Oskar Schlemer, em que o figurino é utilizado para transfiguração dos bailarinos em formas geométricas. A percepção desta geometrica é ampliada pelos cortes das roupas e máscaras, pelas linhas marcadas e pelas cores, num processo tanto visual quanto tátil e espacial, pois ao vesti-las os bailarinos tinham seus movimentos corporais limitados, o que lhes exigia outras posturas e formas de atuação.

No *Manto da Apresentação* do Bispo do Rosário, em que ao vestí-lo se instaura um lugar que conecta céu e terra, centro móvel do mundo em que o homem estará para sua comunicação com Deus.

Em *Cut Piece* em que Yoko Ono, no centro de um palco convida o público

para cortar sua roupa com uma tesoura, abordando diversas questões entre passividade e agressão, numa desconstrução da relação do público com o trabalho de arte, em que o artista se torna passivo e o público ativo.

Frederico Morais trata do artista como um inventor, apropriador de objetos e eventos, criando situações artísticas em que o corpo é o motor da obra, o suporte do trabalho, canal de mensagem, linguagem num ritual inventado.

Allan Kaprow, anos antes, anuncia para o artista sua missão de alquimista, com atuação tanto na dimensão ritual e mágica, quanto na vida cotidiana, propondo trabalhos em que o público é mais participante do que observador.

As propostas de participação do público no trabalho de arte é discutida por grande parte dos artistas que fazem parte desta monografia. Podemos ressaltar entre eles Hélio Oiticica, Lygia Clark, J. Beuys, Hundertwasser, Yoko Ono, e O Povo do Botão.

O artista se opõe ao sistema de arte em que os objetos de representação estão expostos em espaços apropriados para serem contemplados pelo público. Como num jogo ou num ritual, o espectador é convidado a agir, interferir, reestruturar, transformar o que há de imediato na vivência cotidiana; e é somente com esse envolvimento verdadeiro que o trabalho acontece e é eficaz.

A dimensão ritualística argumentada por Kaprow e Frederico Morais como sendo um campo de atuação do artista, podemos citar *I like America and America likes me* de Joseph Beuys, onde um campo ritual foi instaurado para a tentativa de diálogo com um coiote. Considerados pelo artista como elementos mágicos, estavam o animal selvagem e seu cobertor de feltro, que se tornou uma capa protetora e roupa ritualística durante o trabalho. Beuys desenvolveu um conceito sobre a exteriorização do invisível, em que suas performances seriam traduções de estados de energia interiores, memórias de sua história, impossíveis de se narrar.

Outros trabalhos em que a questão do ritual é tratada abertamente, a partir da fala dos próprios artistas é *Parangolés*, *Silueta*, e *Thomas Lips* de Marina Abramovic.

Os rituais como agentes catalizadores do imaginário são campos onde ações simbólicas são arranjadas, organizadas e formalizadas através de múltiplas formas de linguagem, com a finalidade de fazer convergir subjetividades na direção de um propósito. Essencialmente lida com questões do convívio humano, na

criação, ampliação e comunicação de espaços existenciais com suas memórias, culturas e desejos.

Para dialógar com a questão da memória trazida aqui por Beuys, trago algumas considerações de Andreas Huyssen em seu livro *Seduzidos pela Memória: Arquitetura, Monumentos*. Para o autor deve-se evidenciar o papel do sujeito como selecionador e intérprete de fatos reais, negociando-a e validando-a através de fatores históricos, sociais e culturais, sendo portanto a memória instável e sujeita à reconstrução. O constante trânsito de informações entre os mecanismos de registro de fatos vividos e territórios existenciais, incluindo-se aqui os corpos individuais ou coletivos, é uma questão presente na produção de arte contemporânea.

Além de Beuys, outros trabalhos que tratam visivelmente da movimentação da memória no corpo, lidando com contextos coletivos através de questões mais íntimas e pessoais são *Siluetas*, *Roupa/Corpo/Roupa*, *Thomas Lips*, *Cut Piece*, *Proposta de vestimenta para jornada em reinos íntimos* de minha autoria, e *Movimentando Sensações Guardadas,* de minha autoria em parceria com Elenize Dezgeniski.

Em *Thomas Lips*, Marina Abramovic está com o corpo nu e usa como única vestimenta um quepe, uma peça de um uniforme de guerra que remete à história militar de seu país. Durante a performance que se dá numa dimensão ritual, faz um desenho ao redor do seu umbigo usando um gilete, uma estrela de 5 pontas, símbolo do comunismo.

O corpo, suporte de sua produção artística, é tratado pela artista como um lugar impregnado de memórias. Durante a performance parece querer rememorá-las num procedimento calculado para confronto e expurgo de sentimentos e culpas, identificando marcas e cicatrizes, e gerando força através de seu sacrifíco.

Diferentemente de *Thomas Lips* e de *Silueta* em que Mendieta acessa suas memórias de infância e raízes ancestrais, *Roupa/Corpo/Roupa: Eu e Tu* de Lygia Clark propõe o acesso a uma memória primordial do corpo do participante, tão antiga que remete a construção do próprio corpo, permitindo reconstruí-lo, num processo interior tão significativo e efetivo que acaba por culminar nos seus trabalhos futuros, num encontro entre arte e terapia.

Já em *Parangolés*, Hélio Oiticica lida com a memória em instâncias mais coletivas. Se colocando como mediador entre arte e cultura, o artista lida com

manifestações populares, o que se identifica na relação dos Parangolés com o samba, nos estandartes, nas cores, na extroversão, na dança.

A multiplicidade e a flexibilidade das leituras sobre o passado e as questões sobre o tempo são questões tratadas por Huyssen. Ele acredita que a aceleração de ritmos e a velocidade apagam distâncias temporais, provocando uma profunda mudança sobre a relação do sujeito com sua memória.

O Huyssen propõe o desaceleramento como um processo urgente na contemporaneidade: a escolha e o tempo necessário para um processo próprio de rememoramento são considerados fundamentais, tanto para a construção e o ancoramento de identidades, quanto para um direcionamento construtivo da própria vida. E volta-se aqui para se pensar a arte, seja como dispositivo de subjetivação, seja como processo singular de rememoramento, discutindo a descontinuidade do cotidiano e a dilatação do tempo, propondo a abertura de espaços vivenciais e reflexivos; exercendo então fundamental importância no constante rearranjo da memória, nas trocas culturais, na problematização do espaço público como ambiente de trocas e de diálogos, enfim, na produção de conhecimento.

Pode-se perceber nas situações artísticas elencadas, posturas críticas em relação a cultura. Pois o corpo, suporte para o trabalho de arte, não é condicionado, as trocas com o espaço público já não são mais as mesmas, e o ambiente então se reconfigura. A cultura que se constrói no trânsito entre individual e coletivo, é tensionada.

Trabalhos que tratam de uma dimensão mais pública e política são *New Look* de Flavio de Carvalho, *I like America e America likes me* de Beuys, a *teoria das cinco peles* de Hundertwasser, *Thomas Lips* de Abramovic, *Parangolés* de Oiticica, *Assintão* do *Povo do Botão*, e *Movimentando Sensações Guardadas / Fase 2: Margens*, de minha autoria em parceria com Elenize Dezgeniski.

Em *New Look*, Flavio de Carvalho desfila pelas ruas do centro de São Paulo com a proposta de traje para o homem tropical: meias rendadas, blusa larga de mangas bufantes, e saia de pregas acima dos joelhos. Neste ato performático, o artista faz uma crítica a padrões culturais que impõe vestimentas inadequadas baseadas em uma noção estética imposta por culturas dominantes.

A *teoria das cinco peles* de Hundertwasser é uma espécie de postulado teórico-prático que questiona a cultura da sociedade capitalista indo de encontro à

proposta *ecosófica* de Félix Guattari, que propõe uma articulação prática, especulativa e ético-política entre subjetividade humana, relações sociais e meio ambiente. Hundertwasser, assim como Guattari, investem numa crítica à massificação das subjetividades, à sociedade de consumo desenfreado, ao sistema da moda, a modos de vida rígidos e controlados, mas ao mesmo tempo inconscientes e displicentes em relação ao meio ambiente.

As cinco peles – epiderme, a roupa, a casa, o meio social e a ecologia – são problematizadas e relacionadas entre si, numa conceituação sobre um organismo coletivo a que pertence o humano. Suas propostas ousadas seguem na direção do potencial criativo do homem, afirmando-o como um ser potencialmente expressivo dentro do ambiente em que vive.

Através do humor e da ironia, o *Assintão* resignifica o botão, usando-o como símbolo de contraposição ao discurso dominante e massificante do grandioso, do espetacular, da grande visibilidade, da ânsia de reconhecimento público, do valorado, do impositivo, daquilo que suprime o menor, o detalhe, o singular. O *Povo do Botão* cria situações em que o pequeno não é engolido pelo grande, mas sim possui uma expressão estética significativa e nômade diante da falta de espaço no mundo.

Por fim, relaciono esta pesquisa a um artigo anterior que me auxiliou no direcionamento desta monografia, *A roupa dentro do corpo*, do artista e crítico Rubens Gerchman. Gerchman organiza num panorama que reúne artistas de vanguarda a partir do começo do século XX, experimentais e críticos, que resignificaram objetos e usos cotidianos, inserindo-os em campos extraordinários. Os trabalhos são aproximados por Gerchman através da roupa como elemento aglutinador dos diversos contextos, como meio de meio de diálogo e materialidade artística potente.

A motivação para investigar teoricamente a questão do vestir no ato performático, surgiu do meu trabalho de criação de roupas e figurinos. Assim como Hundertwasser, proponho com esta prática a afirmação de singularidades através do uso de uma roupa única, numa combinação inusitada de formas, cores, estampas e texturas. Ao me aproximar das artes visuais, percebi que minhas leituras anteriores sobre a relação das roupas com a movimentação do corpo poderiam ser aprofundadas por conexões teóricas e experimentações artísticas processuais e

colaborativas.

Para dar início à investigação prática, crio em 2008 uma dinâmica relacional que viria a se chamar em 2012 de *Proposta de vestimenta para jornada em reinos íntimos.* A proposição participativa trata de percepções e resignificações da roupa na contemporaneidade, buscando articulá-las com memórias, relatos pessoais e ambientes particulares e íntimos, neste caso o quarto. Através do trabalho de arte como dispositivo, propõe-se um passeio por caminhos que transitam entre intimidade e espaço público, entre o visível e o invisível, o material e o imaterial, em que o participante é o protagonista da situação artística.

Em 2010, desenvolvo em parceria com Elenize Dezgeniski, *Movimentando Sensações Guardadas*, em que se iniciam investigações sobre o potencial de comunicação de "roupas usadas", que pertenceram a outras pessoas, provocando interações entre o objeto, memória, corpo e ambiente, num processo silencioso de rememoramento e dilatação do tempo da experiência. Parte da relação do corpo/sujeito com a alteridade e se desenvolve através da vivência e da percepção das roupas suas diversas camadas de sentidos: aspectos subjetivos em articulação com aspectos físicos como cor, cheiro, peso, textura, corte e forma.

Em *Movimentando Sensações Guardadas / Fase 2: Margens*, projeto de continuidade da investigação anterior, foi extendido o campo de experimentação com as roupas para outro contexto, o da instituição psiquiátrica, território marginalizado, em que os processos de comunicação e afetividade são comprometidos tanto pelas subjetividades e corpo envolvidos, quanto pelas micro e macro políticas que envolvem todo o sistema de saúde mental.

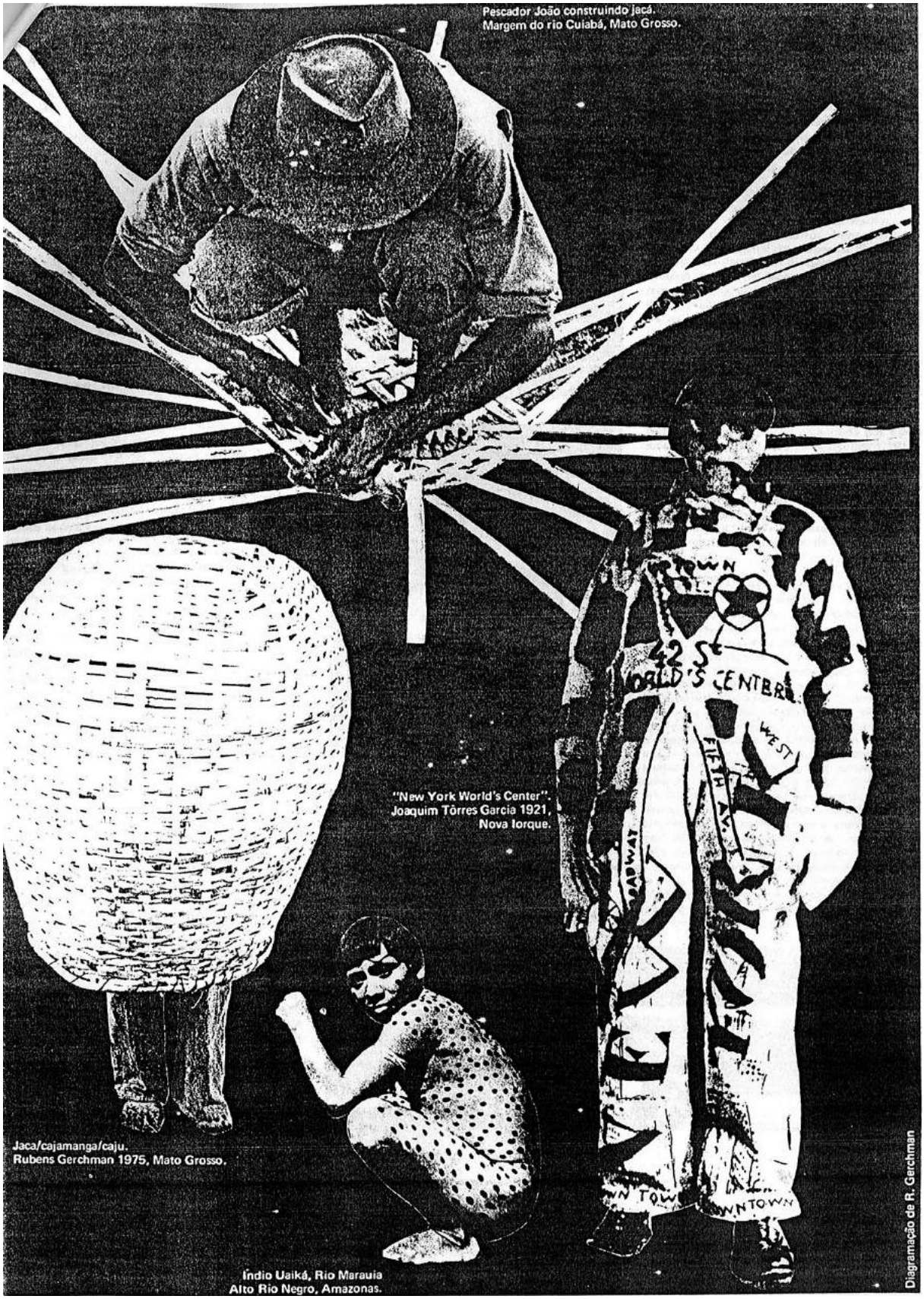
As hipóteses sobre a potencialidade da roupa para dar suporte a relações diversas e a partir de vários campos de interesse, foram se afirmando enquanto prática, na construção de diálogos singulares, permitindo questionamentos sobre padrões de normalidade, possibilitando trocas afetivas, através de proposições lúdicas e intensas, organizadas em estruturas abertas e não hierárquicas criadas para o contato e para a relação.

Espaço nômade ou companheira de viagem, a roupa nos possilitou o reconhecimento de novas paisagens em meio a territórios desconhecidos e misteriosos, mas também territórios móveis, que perambulam entre outros, por vezes amplos, abrangentes, mas que também configuram-se em cantos, bordas, em

dobras e rasgos.

ANEXO 1

ROUPA DENTRO DO CORPO
R. Gerchman
Reconstrução de um todo num espaço histórico, ahistoricamente, sem perder de vista as partes: os artistas aqui reunidos em 4 páginas se contradizem no tempo e no espaço/obra (pensamento). Nos pareceu interessante agrupá-los para uma possível leitura onde unidades autônomas com significados diversos possam formar um novo todo de significado uno/aberto/a Histórico.
Roupa/Corpo/Roupa.
Lygia Clark 1967 Rio.
Roupa de trabalho na selva.
Samantha Lomba 1974
cidade-laboratório Humboldt, Mato Grosso.
Flavio de Carvalho com "New Look"
São Paulo, 1956
Helio Oiticica capa 23 p.30 1965/71.
Luiz Fernando Guimarães veste
próximo ao cais 42, Nova Iorque 3/9/72.


Pescador João construindo jacá.
Margem do rio Cuiabá, Mato Grosso.
"New York World's Center".
Joaquim Tôrres Garcia 1921,
Nova Iorque.
Jaca/cajamanga/caju.
Rubens Gerchman 1975, Mato Grosso.
Índio Uaiká, Rio Marauiá
Alto Rio Negro, Amazonas.
Diagramação de R. Gerchman

JOAQUIM TÔRRES GARCIA "New York World's Center" EUA 1922
Tôrres Garcia veste em seu corpo New York. Em 1921 Tôrres Garcia dizia que a sua maneira de entender e se apropriar de Megalópolis seria torná-la do tamanho de seu próprio corpo pintando na roupa o mapa da cidade ao e downtown, Broadway, 42 st., o West, o East, engajando gráfico/magicamente com o nome genérico World's Center, (meu corpo).

SAMANTHA LOMBA roupa de trabalho na selva (cidade-laboratório Humboldt) Mato Grosso 1975
. . . "Amazônia. Mais da metade da superfície da lua coberta de rios e florestas sempre verdes. Radiação solar intensa, num único dia pode chover mais do que num mês em São Paulo. Insetos que gostam de sangue humano. O homem vive mergulhado num mar de ar úmido em ebulição. Um mundo pré-histórico. 59% do território do Brasil. Quase 5 trilhões de metros quadrados. A roupa de trabalho na selva é uma nova pele do homem industrial que se metamorfoseia para penetrar, sobreviver e produzir no novo ambiente".

RUBENS GERCHMAN Abrigo/Jacá/Cajamanga/Caju Mato Grosso 1975
Grandes frutas/abrigo onde a pessoa entra, carregando-as por dentro, invertendo sua posição e função original: viveiro de peixes que servirão de alimento. Descrição: cesto feito com tiras de taquara.
Como se faz: as tiras de taquara são cortadas de véspera, num quarto minguante, e conservadas num lugar úmido para manter a flexibilidade do material no momento da confecção do jacá. O sistema de construção se inicia com oito tiras colocadas perpendicularmente que receberão as outras tiras diagonalmente e equidistantes, totalizando 32 tiras tecidas horizontalmente. Na confecção trabalham dois homens. Os jacás foram observados nas comunidades de pescadores das margens do rio Guaporé, Mato Grosso.

HELIO OITICICA Anotações sôbre o parangolé RJ 1965
. . . "O vestir já em si se constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. Há como que uma violação do seu estar como 'indivíduo' no mundo, diferenciado e ao mesmo tempo 'coletivo'".

SOBRE LYGIA CLARK Jean Francis Held Paris 1971
. . . "Um homem e uma mulher vestem-se com roupas frouxas. Ela lhe toca, o peito e encontra formas postiças, lisas e suaves. Ele a toca, ela é rugosa e peluda. Cada qual se descobre no inverso da imagem do outro, reflexo oposto de seu próprio sexo. A inocência fundamental dos impulsos. Eis o inimigo do corpo. O eu que pensa. O indivíduo. Todas as tentativas para reencontrar o corpo esquecido — sejam elas deliberadas ou vagamente nostálgicas, ioga, transes, força vital de Reich, meditação — recusam unanimente a consciência individual.

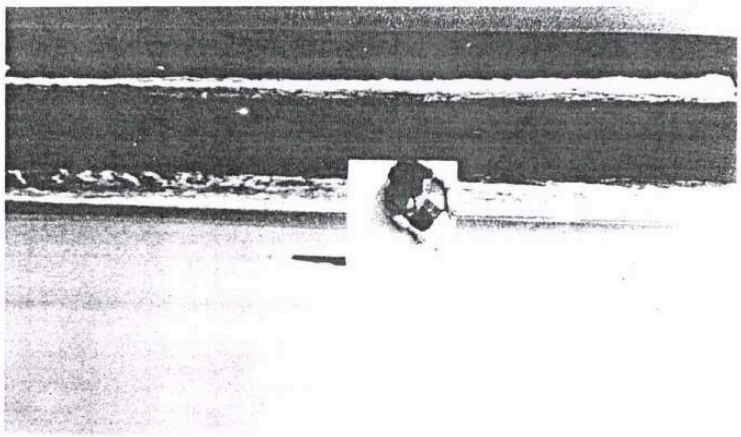
LYGIA CLARK Da supressão do Objeto. (anotações)
. . . "O artista que perde a autoria da obra teve inicialmente várias atitudes compensatórias. Cultivou a sua personalidade como obra, passou a ser sua própria assinatura. Outros se voltaram para o misticismo na necessidade ainda de uma poética transferente. Acabar com o 'objeto transferencial' e assumir-se me parece sua maior dificuldade".

FLAVIO DE CARVALHO com "New Look" São Paulo 1956
Em 1956 na movimentadíssima rua Barão de Itapetininga, no centro de São Paulo, Flavio de Carvalho sai no meio do povo vestido com um saiote (Tutu) meias rendadas de bailarina e uma larga blusa ventilada com aberturas laterais, para clima tropical. Mais tarde a roupa foi exibida na Itália. Flávio, querendo um dia sentir a reação de uma multidão enfurecida, enterra o chapéu na cabeça e entra correndo no meio de uma procissão em sentido contrário. Só escapou de um linchamento porque se refugiou num botequim, onde a polícia vai resgatá-lo depois.

David Burliuk

DAVID BURLIUK "Eu Burliuk" pintura raionista futurista na bochecha esquerda vestes coloridas Moscou 1913
Em 1913 os poetas e artistas futuristas russos, Maiakovsky, Livshits, Kruchenyk Larionov, Goncharova e os irmãos Burliuk começaram a ganhar amplo reconhecimento público, eles eram vistos como o melhor entretenimento possível com seu antusiasmo alucinante, declamações selvagens e suas loucas e imprevistas aparições em público. Instigados por David Burliuk, os Futuristas Russos faziam conferências públicas, publicavam jornais sobre seu trabalho e realizavam filmes descrevendo a loucura cotidiana como "A criação não pode ser comprada" com cenários de Maiakovsky e como intérpretes Burliuk e o próprio Maiakovsky entre outros, filme realizado em 1918. Para um recital de poesias na "Sociedade dos Amantes das Artes" eles pintaram suas faces, usaram colheres de pau nas lapelas e acabaram por recitar seus poemas pelas ruas e esquinas moscovitas, com Burliuk, vestindo um colete com faixas de cores primárias, botões de pedras falsas e brincos pendendo das orelhas. O poster para o evento cultural foi impresso em papel higiênico. Por ocasião de uma "viagem futurista" os artistas visitaram o país todo lançando o manifesto de Larionov "Por que nós pintamos nossas faces". Burliuk escreveu em seu rosto "EU BURLIUK" (foto), pintou pássaros e flores, hieroglifos e signos "raionistas".
Raionismo: Em exposição organizada por Larionov intitulada "ALVO", Moscou Março/abril 1913, foi lançado no catálogo o "Manifesto Futurista Raionista" assinado por Larionov, Goncharova e 9 outros artistas declarando: "o estilo das pinturas raionistas denotam formas espaciais que saem da interseção de raios refletidos por vários objetos, formas escolhidas pela vontade do artista". A exposição incluía Malevich, como também pinturas de crianças e cartazes.

SOBRE LYGIA PAPE série tropicália 2 "OVOS", Hélio Oiticica Paris/Londres 1969
. . . "Os 'ovos' são estruturas em cubos, vazadas em baixo, feitas para abrigar uma pessoa agachada no interior, com os outros cinco lados cobertos por papel fino de cor ou plástico, qualquer material de fácil ruptura, de modo que a pessoa que estiver dentro do abrigo-ovo cúbico possa romper de qualquer maneira, como um pássaro de um ovo. O ato de se abrigar dentro do cubo-cor e depois romper pelas paredes flexíveis tem um ciclo, uma duração a que chamo crerepouso, não mais relacionada com o mundo das imagens, mas que o desafia: a estrutura-ovo não é uma imagem, mas uma transformação universal entre o dentro-fora, repouso-ação, o prazer das horas omitivas, alegria-depressão, não nos conduz a manifestações que possam ser "exibidas", como numa exposição, mas que sejam como a Apocalipopótese, onde os ovos se informavam-comunicavam muito melhor nada da intelectualidade de 'happenings' ou 'events' — o 'momento vital' que esperava para ser 'vivido' na própria manifestação, não um momento preconcebido, mas como uma improvisação de jazz, mas tão aberta mesmo em comparação a isto, que se torna quase que impossível descrevê-lo".



Ovo, 1967. Lygia Pape

Rodchenko

Johannes Itten

Rrose Sélavy

IL VESTITO ANTINEUTRALE

Manifesto futurista

Balla, roupas antineutrais

RODCHENKO com a roupa do trabalhador por ele criada em 1920

Somente artistas como Rodchenko e Tatlin, de alto calibre e convicção, foram capazes de continuar trabalhando nos anos vinte como desenhistas industriais, quando já grande parte do programa Productivista tinha sido abandonado ou mal interpretado. Rodchenko produziu uma grande quantidade de equipamentos utilitários além da roupa: fogões, utensílios domésticos, uma cabine telefônica, mobília retrátil e desmontável etc . . . concebidos em função das necessidades reais do proletariado seminômade. Imediatamente depois da revolução russa Rodchenko e Tatlin estavam envolvidos no ensino dos VCHUTEMAS (Estudos de Arte Altamente Técnicos) formados em nov. 1920 derivados dos SVOMAS (Ateliers de Arte Livre), duraram até 1930 com departementos de Têxteis, Tipografia, Cerâmica, Trabalhos em metal e madeira e Arquitetura. Malevitch ensinava nos VCHUTEMAS. Rodchenko como diretor, reorganizou o departamento de trabalhos em metal com idéia de arte industrial e produção em massa. Tatlin com dois estudantes, trabalha num modelo de 6 metros de altura para o Monumento da Terceira Internacional em Petrogrado. Malevich rebatiza sua escola na pequena cidade de Vitebsk de UNOVIS (o novo em arte), com alunos entre 14/16 anos forma um grupo que tem como emblema um quadrado negro na manga. Nesta cidade publica 34 desenhos suprematistas.

Em agosto 1920, nas ruas de Moscou, Gabo e Pevsner distribuem seu "Manifesto Realista" contraposto logo em seguida pelo manifesto de Rodchenko e Stepanova, "Productivista".

JOHANNES ITTEN com roupa Bauhaus Weimar 1921

A roupa vestida pelo próprio Itten foi por ele desenhada para ser a veste usada pelos seguidores da MAZDAZNAN, doutrina a que pertenciam todos os seus discípulos na Bauhaus assim como ele próprio iniciado em Herrliberg, no Lago Zurich. Itten, admirado e idolatrado por seus discípulos mantinha constantes reuniões, conferências, exercícios espirituais, refeições e em grupo, trabalhando para o objetivo da doutrina: a perfeição. Iniciava-os nos mistérios da reencarnação e outros segredos da doutrina. A saúde, os movimentos e a nutrição eram importantes na iniciação e a cozinha da Bauhaus era conduzida segundo os princípios MAZDAZNAN numa época em que a desintegração econômica da Alemanha tornava difícil a aquisição de comida decente. Fazia-se então comida não estragada segundo a doutrina mas sem a qualidade nutritiva necessária o que dava um aspecto esverdeado a seus seguidores, Itten cozinhava com magia, segundo seus discípulos, e um convite para uma refeição preparada por ele tornava-se um grande privilégio uma vez que ele sabia extrair dos alimentos todas as sutilezas dando-lhes o necessário equilíbrio nutritivo.

GIACOMO BALLA, roupas antineutrais Itália 1914

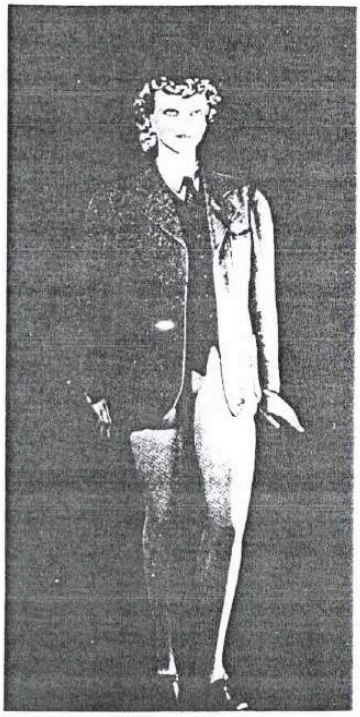
. . . "Nós devemos destruir a vestimenta tradicional, epidérmica sem cor, funerária, decadente, chata e doente. Nos materiais abolir: o desbotado, o bonitinho, caprichosas cores neutras, desenhos com listras, xadrez ou bolinhas. O corte e o feitio. Abolição da simetria das linhas estáticas, punhos uniformes, lapelas, mau corte etc. . . Pôr um ponto final de uma vez por todas nestas exumadas vestimentas de hipócrita aparência de luto. As ruas apinhadas, reuniões, teatros, cafés têm uma atmosfera de funeral porque as roupas refletem o miserável e grosseiro humor dos tradicionalistas de hoje.

. . . Nós queremos confortáveis e práticas roupas Futuristas, Dinâmicas, Agressivas, Espantosas, Desejadas, Violentas, Voadoras (sugerindo o vôo, alçar, correr), Ágeis, Alegres, Iluminadas (para ter luz nos dias de chuva), Fosforescentes, decoradas com lâmpadas elétricas.

Designs adaptados com dispositivos pneumáticos para serem usados no impulso de um momento, podendo assim qualquer um alterar sua roupa de acordo com as necessidades de seu estado de espírito. As modificações serão: Amoroso, Arrogante, Persuasivo, Diplomático, de Una Nuance, de Muitas Nuances, Maciamente. Sombreado, Policromado, Perfumado. Como resultado teremos uma grande variedade de roupas mesmo numa cidade onde a população tem a imaginação pobre . . . "

Balla desenhou uma gravata em forma de retângulo onde uma moldura coberta de celulóide abrigava uma lâmpada. Nos momentos mais inflamados de uma conversa ele acionava um dispositivo que fazia a lâmpada piscar.

Na exposição surrealista em Paris fev. 1938 Duchamp vestiu um manequim feminino com seu colete, paletó, chapéu e sapatos colocando dentro do bolso uma lâmpada que acendia e apagava.



Manequim de Duchamp

RROSE SÉLAVY por Man Ray Paris 1921

Duchamp posa para Man Ray como Rrose Sélavy as mãos e o chapéu são de Germaine Everling, amante de Picabia. Existe outra versão em que Duchamp ressalta a feminilidade do assunto, esconde a orelha com cabelos, afina a palma da mão e desenha uma rendada manga escondendo o braço. A primeira vez em que Duchamp se assina Rrose Sélavy é em "Fresh Widow" em 1920. A explicação de Duchamp é caracteristicamente livre de qualquer lógica: "Era uma espécie de ação readymadysmo. Primeiramente pensei em conseguir um nome judeu que achei ser muito bom em vista de minha origem católica. Não encontrei nenhum, então a idéia saltou sobre mim, porque não um nome feminino? Maravilhoso! Muito melhor do que trocar de religião seria trocar de sexo. Rose era o nome mais comum nesta época na França, e Sélavy é claro, é 'c'est la vie' ".

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Rita. **A biografia cultural das roupas**. In: COLÓQUIO DE MODA, 2008, Goiânia, 2008.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BASBAUM, Ricardo (org.)**. Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. 413p.

BURROWES, Patrícia. **O universo segundo Arthur Bispo do Rosário.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. 89p.

CAIXETA, Cássia. **Untitled em Ana Mendieta**. In: 5ª SEMANA ACADÊMICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2008, Uberlândia, 2008.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, col. Debates, 2002.

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DELEUZE, Guilles. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo: Ed. 34, 1992. 239p.

_____;Guattari, F. **O anti-Édipo**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 2v.

FERREIRA, Glória; COTRIM, C (org.). **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. 259p.

_____. **Helio Oiticica: Obra e Estratégica**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2002. Catálogo.

FOUCAULT, Michel; MOTTA, M. **Ditos & Escritos V: Ética, sexualidade, política**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. Os corpos dóceis. In.____. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 117-142.

GERCHMAN, Rubens. Roupa dentro do corpo. **Revista Malasartes**, Rio de Janeiro, n.1, 1975.

GOTO, Newton (org). **Circuitos Compartilhados - Catálogo de Sinopses / Guia de Contextos OBS.** Curitiba: *Epa!*, 2008. Catálogo.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do não-objeto**. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, nov/dez, 1960.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquiteturas, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2000. 116p.

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

2002.

KRAUSS, Rosalind. **O fotografico**. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. SA, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PROJETO HÉLIO OITICICA (org). **Hélio Oiticica: Penetráveis**. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2008. Catálogo.

QUILICI, Cassiano. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.

RESTANY, Pierre. **HunderWasser**. Glarus: Taschen, 2003.

TORRES, Alfredo. Sembrando la memoria. In.____. **El ejercicio de la memoria**. Montevidéu: Ed. DobleEmme, 2001.

_____. Os corpos dóceis. In.____. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 117-142.