



MODA E TRANSCENDÊNCIA: A PERFORMANCE NA PASSARELA DE ALEXANDER MCQUEEN[√]

Henrique Grimaldi FIGUEIREDO*
Letícia de Sá NOGUEIRA**



RESUMO

A moda contemporânea tem sofrido contínuos processos de ressignificação, dentre os quais a criação de um teor performático na passarela. Em um mundo ansioso por fantasia e inovação, a transformação dos desfiles em verdadeiros espetáculos artísticos situa a moda em um campo cultural amplo. Baseado em apontamentos da curadora Ginger Duggan e estabelecendo as apresentações do estilista londrino Alexander McQueen como estudo de caso, o texto propõe uma reflexão sobre a fusão entre moda e arte para a criação de um mecanismo comunicacional mais amplo, em que o estilista é artista, e o desfile é performance. Este texto apresenta uma abordagem diferenciada que compreende o desfile de moda sob a ótica de um evento cultural, e menos como exercício mercadológico da disciplina. Ao criar diálogos entre a moda e arte, McQueen transforma o substrato midiático do desfile em uma manifestação efêmera que aproxima-se da performance de arte, refrigerando a disciplina – da moda – e trabalhando-a multidisciplinarmente.

Palavras-chave: Arte. Moda. Desfile. Performance. Alexander McQueen.

1 INTRODUÇÃO

O corpo expresso como mecanismo objetual físico é indissociável da lógica da moda; e juntamente à roupa, à maquiagem e aos acessórios, corresponde a um microuniverso onde expressões mais profundas e complexas são exploradas. A remodelação constante deste corpo – seja de ordem permanente ou efêmera – configura sua presença como uma ferramenta de crucial importância na diferenciação antropológica do homem: o corpo vestido representa em certo grau

[√] Artigo recebido em 05 de março de 2016 e aprovado em 20 de junho de 2016.

* Graduando em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF), com formação livre em Art Direction pela Central Saint Martins (London College of Arts). E-mail: <henriquegrimaldi@hotmail.com>.

** Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora Assistente dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Design de Moda do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). E-mail: <leticianogueira@pucminas.cesjf.br>.

uma bandeira de identificação pessoal, uma transubstanciação do homem tirado de seu lugar comum para um posto mais exclusivo.

Contudo, além da relação corpo-vestuário, a moda contemporânea utiliza-se de artifícios que garantem sua perpetuação como fenômeno, isto é, como elemento comunicacional único. Para fornecer ao corpo e à indumentária uma singularidade que expresse valores subjetivos, a moda tem se valido de experiências performáticas, onde questões transgressoras e pungentes da sociedade contemporânea são discutidas de forma artística. O desfile de moda, em seus primórdios indissociável de uma lógica puramente comercial, é “corrompido” para ganhos conceituais, de modo que, muitas vezes, é o espetáculo e não a roupa o grande responsável por entediar ou apaixonar o público.

Ao refletir sobre essa fusão conceitual entre arte e moda, a curadora Ginger Gregg Duggan (2002) procura discutir como estes elementos performáticos próprios à linguagem artística e presentes na moda contemporânea desviaram o olhar – antes atrelado à indumentária – para o universo menos material das ideias (DUGGAN, 2002).

Para tanto, Duggan faz uma cuidadosa análise visando estabelecer um denominador comum entre os desfiles de moda contemporânea, em busca de uma teorização genérica que os aproxime de uma tendência construtiva em que a fusão entre arte e moda ocorra de forma natural, atuando na produção de uma nova poética artística. Para ela, as duas últimas décadas do século XX foram marcadas por um interessante fenômeno, em que as *maisons*¹ passaram a valer-se da arte performática experimentada e desenvolvida nas décadas de 1960 e 1970, do teatro e da cultura popular como formas de reconstrução discursiva na moda, gerando, conseqüentemente, desfiles que se afastam dos aspectos mais tradicionais da indústria e se aproximam da efemeridade do *happening*² (DUGGAN, 2002).

Este artigo pretende investigar os novos formatos de desfiles assumidos na contemporaneidade pela moda, assim como traçar uma breve correlação entre o

¹ Substantivo feminino do idioma francês, que em português significa casa e é utilizado para referir-se às grandes marcas de moda.

² Espetáculo dramático inusitado, em geral artisticamente concebido como uma série de acontecimentos sem continuidade, em que o imprevisto e o espontâneo têm papel essencial, envolvendo a participação da plateia. Bastante comum entre os artistas da década de 1960, com destaque para Allan Kaprow.

trabalho de artistas e designers que migram entre os dois suportes, a saber, moda e arte, como mecanismo de geração de poéticas mais elaboradas. Posteriormente identificar, no trabalho do estilista inglês Alexander McQueen – um dos nomes mais proeminentes neste processo – aspectos performativos do desfile, que acarretam a criação de um espaço de performance na passarela, transcendendo o próprio artista em uma vivência única em que os modelos são transformados em observadores-participantes na elaboração de um novo paradigma. O artigo baseia-se em uma revisão bibliográfica, assim como na análise de alguns eventos de moda, estudados sob uma perspectiva artística, na tentativa de comprovar tal fusão, indicando uma nova realidade na moda contemporânea, em que a moda do espetáculo supera a moda do vestuário.

2 FAGOCITOSSES MÚLTIPLAS: INTERFACES RELACIONAIS ENTRE ARTE E MODA

Tal como a moda se apropriou de elementos artísticos para a integralização de seus discursos, diversos artistas plásticos pinçaram da moda elementos facilitadores de suas poéticas. A não preocupação com a funcionalidade, habitual ao pensamento pós-moderno, inaugurou uma nova intervenção estética que encontrou na banalidade e na inter-relação entre as disciplinas criativas uma nova voz dominante.

A moda, como a arte e como o design, pode ser entendida como uma forma de alquimia. A arte é de uma eficiência extraordinária em transformar tela, fibra de vidro, carne de tubarão ou videoteipe em matéria-prima de leilões. A moda faz algo muito parecido com isso, mas numa escala industrial, com algodão, poliéster, seda e lã. (SUDJIC, 2010, p. 149)

Sobre as novas potencialidades da arte, Azevedo destaca que “a ironia passa a ter papel fundamental nessa época, admitindo projetos experimentais que profissionais jamais teriam permitido” (AZEVEDO, 2001, p.61-62), logo, a intertextualidade entre moda e arte não é apenas comum, mas necessária para revigorar ambos os campos, trazendo um frescor conceitual até então inimaginável. É sabido que parcerias entre artistas e estilistas já eram firmadas no início do século XX, vide as coleções surrealistas da italiana Elsa Schiaparelli assessoradas por

Salvador Dalí e Jean Cocteau, contudo, essa costura temática só foi possível de forma mais palatável com o advento da arte conceitual³ e seus ganhos teóricos.

A artista plástica Vanessa Beecroft, em 1998, realizou uma performance no Guggenheim de New York, com mulheres nuas ou vestindo apenas lingerie da marca Gucci e sapatos de salto alto em uma problematização fetichista do corpo feminino. De modo semelhante, o polêmico artista Matthew Barney, em seu ciclo de filmes Cremaster (produzido em 5 episódios), faz uma alusão direta a questionamentos culturais do universo da moda. Em Cremaster 3, Barney apropria-se de roupas tradicionais, próteses transparentes e fantasias de coelhinha (semelhantes às da Playboy) para tornar ainda mais evidente a transformação corporal como um componente característico da sociedade de consumo capitalista (BARNEY, SPECTOR, WAKEFIELD, KRENS, 2002).

Tanto o trabalho de Beecroft, quanto o de Barney, contaram com a presença de patrocinadores, que de modo indireto participam do resultado plástico do trabalho de arte. A artista desfrutou de apoio financeiro da própria Gucci, enquanto Barney, apoiado pela marca Goodyear, coloca um zepelim com a logo da empresa flutuando em um dos episódios de sua série de filmes. Para Duggan,

Considerando que muitos patrocinadores de artes são também entusiastas da alta moda, é natural que as duas indústrias alimentem uma à outra. Com grandes casas como Prada e Gucci patrocinando centros de arte contemporânea, bienais e shows, e museus tradicionais abrigando exposições que idolatram estilistas de hoje, montou-se o cenário para a nova arte performática dos anos 90 – o desfile de moda (DUGGAN, p. 4, 2002).

A conexão entre arte e moda tornou-se tão profunda na contemporaneidade, que, em algumas ocasiões torna-se complexa a separação entre as duas disciplinas. Em 1999, por exemplo, a *Fondation Cartier* organizou uma exposição retrospectiva sobre o trabalho do estilista Issey Miyake; a montagem dos trabalhos – bastante vanguardista – contou com uma curadoria e um desenho expográfico que buscavam a ruptura de uma passividade inerente ao vestuário, criando para isso mecanismos

³ Fenômeno que, a partir dos anos 1960, propõe a desmaterialização da arte, “sumindo” com o objeto e valorizando a ideia, o conceito, o processo mental do artista. Surgem, assim, o Happening e a Performance (BATTISTONI FILHO, Duílio, 2011).

articulados com movimentos que reproduziam ações corporais. Através de cabos de aço afixados ao teto, as roupas caíam de uma considerável altura e quando aproximavam-se do piso eram repuxadas reproduzindo movimentos de corpos dançando ou pulando. Esses corpos artificiais desenhados pela equipe curatorial devolviam às roupas em exposição um potencial plástico e performático semelhante ao vislumbrado nas passarelas de moda contemporânea (SATO, 1998).

Este processo de hibridação em que a arte utiliza-se de ferramentas tradicionais à moda na geração de um novo formato de discurso acarretou um (re)desenho do cenário artístico, garantindo aos artistas, mecanismos tipicamente atrelados a outros campos disciplinares na composição de seus exercícios criativos. Ao utilizarem-se da moda como veículo de expressão, tais criadores não somente inauguram uma prolífica união, como também ressignificam a moda. Os vestidos se tornam, na era contemporânea, a nova escultura. E as passarelas, um novo espaço museológico.

3 A PASSARELA TEATRALIZADA: NOVOS FORMATOS DE DESFILE

Em seus primeiros tempos, os desfiles de moda eram apresentações simples e restritas, sendo encarados como uma maneira de tornar conhecida de uma cartela bastante selecionada de clientes, a produção de um estilista ou de uma casa. Mas, como enfatiza Sudjic (2010, p. 131),

O fenômeno do desfile de moda como espetáculo se acelerou desde que a alta-costura ressurgiu das cinzas nos anos 1980. Um ritual que começou no século XIX para alguns clientes selecionados no salão da Maison Worth na rue de La Paix em Paris, em torno de chás e sanduíches delicados, espalhou-se a partir dos concorrentes da Worth [...] para tendas, antigos mercados de hortifrutigranjeiros e estações ferroviárias desativadas em que designers agora competem para encenar o espetáculo mais maravilhoso. (SUDJIC, 2010, p.131)

Desde os anos 1980, portanto, os desfiles tornaram-se arenas concorridas, espaços onde marcas e convidados especiais encenam seu papel em um espetáculo produzido para ampla divulgação através das mídias especializadas. Assim, “o desfile de moda deixou de ser um meio para um fim e se transformou num fim em si [...] foi transformado num evento cujo principal objetivo é polir a marca”.

(Sudjic, 2010, p. 131) E sobre o público presente, Sudjic (2010, p.131) enfatiza que “ainda mais importante do que o ato de exibir uma coleção é a chance de exibir, diante das câmeras do mundo, uma plateia de celebridades vendo a coleção”.

Por essa razão, algumas importantes marcas de moda têm investido em espaços próprios, projetados por arquitetos famosos, para impressionarem ao mundo com seus espetáculos. Um exemplo citado por Sudjic (2010, p. 132) é o teatro projetado pelo arquiteto japonês Tadao Ando para Giorgio Armani, construído em Milão: “A arquitetura de Ando é projetada para aproveitar ao máximo a plateia de celebridades, com um passeio longo e fotogênico antes que elas entrem no teatro por portas gigantescas para chegar a seus lugares.”

Duggan (2002), ao refletir sobre as mutações sofridas pela moda contemporânea e o nascimento de um hibridismo moda/arte performática, estabelece algumas categorias que facilitam a compreensão sobre os formatos de desfiles vivenciados na atualidade. É importante salientar que tais proposições não devem assumir um caráter axiomático, isto é, verdades absolutas que resumem de forma categórica as experimentações e inovações produzidas pelos estilistas, mas sim como um norte que aponta para novas necessidades do cenário e indica conseqüentemente um caminho inaudito para a moda.

O **desfile espetáculo**, primeira categoria ressaltada pela autora, reúne eventos bastante próximos das representações performáticas de teatros, shows e óperas. Neste caso, os elementos que integram a performance – os personagens (modelos), trilha sonora, espaço projetado/locação, luz – são essenciais para o desfile, que diferencia-se de uma peça teatral apenas pelo seu objetivo central, que é a apresentação de uma coleção de moda. (DUGGAN, 2002, p.5)

Para Pradier (1995) essa prática tem como cerne a união do elemento simbólico à carne dos indivíduos, em uma associação única e íntima entre os corpos e o espírito dos participantes lhes conferindo uma dimensão espetacular. Para o autor,

por espetacular entende-se a maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de cantar e de se enfeitar que se destaca das atividades banais do cotidiano ou enriquece essas atividades que ainda lhes dá sentido. (PRADIER, 1995, p.1)

Deste modo, o espetáculo como vivenciado no universo da moda não resume-se a um conjunto de imagens, mas sim a uma relação social entre indivíduos mediada por imagens e encenada na passarela. O efeito mais evidente do desfile espetáculo é a impressão gerada sobre a audiência, e para que isso ocorra de forma harmônica é necessário a presença de um tema central, que norteie todo o desfile, uma narrativa expressa em cada detalhe. Uma característica comum a essas apresentações são seus encerramentos, que apresentam o ápice do desfile e deslocam a atenção do público do caráter comercial da marca, reforçando a experimentação fantasiosa da criação em moda.

Já o **desfile substância**, como definidos por Duggan, privilegia o processo em detrimento do produto final. Geralmente diferencia-se do desfile espetáculo por desconstruir uma narrativa mais linear, corrompendo o desenvolvimento sequencial em prol de uma construção mais abstrata. A curadora define ainda que tais desfiles não estão diretamente alinhados com o lançamento de tendências e encontram-se muitas vezes na contramão de apresentações mais comerciais, centrando sua discussão na problemática posta sem se importar diretamente com os desdobramentos mercadológicos do trabalho. O cipriota Hussein Chalayan e a dupla holandesa Viktor & Rolf são exímios representantes desse formato, com desfiles conceituais que centram-se no processo construtivo da moda e suas nuances em detrimento de um produto formalizado. É a transformação da passarela em atelier, onde o quadro é pintado no momento, sem a precisão técnica de um evento ensaiado em laboratório (DUGGAN, 2002).

A terceira categoria de desfiles elencada pela curadora e pesquisadora é o **desfile de ciência**, em que os temas centrais são o tecido e a roupa exploradas ao máximo através da ciência dos materiais. Até mesmo nestas experimentações mais técnicas ocorre uma influência direta do universo artístico e seu repertório visual, revisitado e apropriado pela moda. Para Duggan, artistas como Nan June Paik e Bruce Nauman representam grandes influências desta tendência através de suas constantes experimentações tecnológicas nas artes, distendendo o campo artístico para uma percepção técnica.

Assim como os primeiros artistas de vídeo-performance deleitavam-se com os adventos tecnológicos – tornando-os muitas vezes o evento principal de seu trabalho

– alguns designers como Junia Watanabe e Miuccia Prada fazem uso constante da tecnologia dos tecidos para saciar uma necessidade artística por novidade. É a arte high-tech fazendo-se presente no trabalho de moda, renovando-o e fornecendo um repertório mais diverso para a criação artística. (DUGGAN, 2002)

Influenciados pelos trabalhos performáticos de Rebecca Horn e Jana Sterbak, alguns estilistas centram sua pesquisa na reestruturação e ressignificação do corpo, propondo um redimensionamento funcional das proporções e inserções incomuns ou dificilmente aplicáveis. Essa tendência acarreta a gênese do **desfile de estrutura**, onde a preocupação é deslocada da silhueta do corpo na roupa para a forma da roupa propriamente. Normalmente, a apresentação da coleção ocorre em fluxo contínuo – forma tradicional de exibição – isso acontece como ratificação da importância da roupa em detrimento do espetáculo. Uma característica comumente observada são as locações mais neutras e sem adereços, ambientes minimalistas e estéreis que atuam como uma tela de fundo para um evento representacional. Rei Kawakubo – diretora criativa da grife *Comme des Garçons* – e o belga Martin Margiela são dois estilistas-artistas que atrelam-se a este modelo de divulgação de seus trabalhos, explorando na roupa o potencial plástico da arte, criando esculturas vestíveis, uma moda de modelagem complexa e incrivelmente inovadora. Para Duggan, são estilistas que dedicam-se à confecção de uma arte vestível, um mundo onírico onde o ser humano é fagocitado e ressignificado pela indumentária.

A última modalidade/categoria apontada por Duggan em seu estudo é o **desfile de afirmação**. Segundo a curadora, os desfiles de afirmação estão quase sempre associados a uma mensagem política ou ideológica e são os que mais se aproximam do caráter artístico de performance. Há em geral um paradoxo existencial nestes desfiles, uma vez que os estilistas estruturam em alguns casos um protesto contra a própria moda e o modelo de consumo conspícuo impetrado pela indústria. A autora indica que,

os designers de afirmação usam a roupa ou o desfile, ou uma combinação de ambos, como meio para expressar suas mensagens. Em muitos casos, é só o estardalhaço da mídia em torno destas performances esotéricas que atrai compradores e outros profissionais da indústria, considerando que os eventos se dão em locais de difícil acesso. (DUGGAN, 2002, p.27)

Miguel Adrover, Arkadius e Imitation of Christ são representantes deste modelo peculiar de desfile, em que a própria moda perde sua aura comercial e passa a ser discutida quase que puramente de forma conceitual e artística. Ocorre neste formato uma sublimação completa do indivíduo, sua essência torna-se parte compositiva de uma mensagem maior a ser transmitida. Nos desfiles de afirmação, a ideologia supera o próprio artista/estilista (DUGGAN, 2002).

É nesse contexto de plataformas inter-relacionais entre arte e moda que o estilista londrino Alexander McQueen, falecido em fevereiro de 2010, faz-se extremamente relevante. O trabalho que desenvolveu frente à sua marca e também na casa *Givenchy* talvez seja um dos mais inventivos e provocadores do universo da moda do século XXI. O caráter onírico e sombrio de seus desfiles será apresentado aqui sob a ótica artística da performance, devido ao seu exercício constante de rompimento com o ambiente tradicional da moda e a proposição de uma nova realidade de fusão prática entre os dois campos. Suas coleções não serão estudadas cronologicamente, assim como não se pontuará *looks* isoladamente, visando uma compreensão mais ampla de seu legado, um trabalho de tal potência que caracterizou uma transubstanciação do estilista em artista e da passarela em espaço performático.

4 MCQUEEN: O ESTILISTA COMO ARTISTA E A PASSARELA COMO ESPAÇO PERFORMÁTICO

Primeiramente, para se compreender a ideia de um espaço de performance remasterizado no âmbito de uma apresentação de moda, é necessário traçar uma breve reflexão sobre a dimensão e os desdobramentos plásticos-conceituais da performance nas artes visuais. A pesquisadora Regina Melim aponta para um (pré)conceito sobre a arte de performance que inclui necessariamente a utilização do corpo como parte constitutiva da obra, desdobrando-se como um único formato, baseado no artista em uma ação ao vivo (MELIM, 2008).

Entretanto, o termo performance, cunhado nos anos 1970, não atende mais de forma plena as atividades contemporâneas que galgam status performático. Deste modo, a performance será pensada como desdobramento plástico do duo

pintura-escultura, levando-se em conta as contaminações que tais procedimentos carregam das práticas interdisciplinares que agrupavam dança, teatro, música e poesia, somados ainda ao contato com as distensões temáticas inseridas pela arte conceitual (MELIM, 2008).

Atualmente, performance contempla uma série de trabalhos que apresentam em si elementos performativos presentes na ordem construtiva de muitas composições artísticas produzidos na forma de vídeos, instalações, filmes, fotografias, escultura e pintura; onde vislumbra-se, ainda, a participação e compartilhamento de tais procedimentos como atos igualmente performáticos. O espaço de performance seria, então, aquele que insere o espectador na obra-proposição, possibilitando a criação de uma estrutura relacional ou comunicacional (MELIM, 2008).

Historicamente, a arte de performance surge sempre que algum movimento artístico parece encontrar um impasse, voltando assim sua atenção para a potencialidade imagética do corpo, como um *modus operandi* possível de ruptura com as categorias existentes. Desde as *action paintings*⁴ de Pollock, aos *happenings* de Allan Kaprow, passando pelas pinturas corporais de Kazuo Shiraga e a “escultura social”⁵ performativa de Joseph Beuys, a performance é um ato de contestação, um indicativo plástico da mudança. Reside no ato performático uma ânsia pelo novo, uma busca incessante de encontrar uma voz mais ressoante e imperativa. Na moda, ocorre algo semelhante, uma vez que o formato tradicional do desfile não produz mais os efeitos conceituais e comunicacionais desejados. O estilista-artista intenta na performance um programa de rompimento, objetivando indicar novas direções possíveis para sua produção (MELIM, 2008).

Alexander McQueen – nascido em Londres como Lee Alexander McQuenn em 1969 – foi um estilista que utilizou-se da performance como mecanismo de construção conceitual de suas coleções. Seja na direção performática de seus modelos ou na criação de locações elaboradas e repletas de aspectos teatrais,

⁴ As Action Paintings, de Jackson Pollock, correspondem a uma modalidade de pintura em que o artista desloca-se sobre a tela constantemente despejando e gotejando a tinta sobre o tecido de modo livre. A pintura torna-se, assim, um reflexo materializado de sua ação corporal.

⁵ O termo “Escultura Social”, cunhado pelo artista alemão Joseph Beuys, referia-se ao fato da arte atuar como elemento passível de moldar a sociedade.

McQueen rompeu com o sistema tradicional da moda, modificando o fim máximo do desfile – mostrar uma coleção – para um ato performativo elaborado artisticamente, ora para envolver utopicamente o espectador, ora para comunicar narrativas e histórias na passarela. O caráter político e contestador do início da carreira lhe valeram espetáculos repletos de transgressão e inventividade, diluindo o tradicionalismo ferrenho da moda ocidental (WATT, 2012).

Em *Jack the Ripper stalks his victims*, sua coleção de formatura de 1992, na conceituada escola inglesa Central Saint Martins, McQueen já inicia seu flerte com a ideia de performance, mesmo que de forma bem sutil. Os casacos bastante estruturados da coleção em cetim de seda com estampa de espinhos e forro em seda branca com cabelo humano encapsulado já denotavam o teor agressivo do trabalho de *debut*. Mas o que destacava o ato performático desta coleção era o modo como as modelos entravam na passarela: orientadas pelo estilista anteriormente ao show, existia nelas ora uma exasperação de quem é perseguido, ora um olhar predador de quem persegue. Este comportamento teatral, aliado à temática das roupas, recontou na passarela o mito de Jack, o estripador, como se a cada entrada um novo crime estivesse às margens de ser cometido. A fúria expressa nos olhares e na gestualidade das personagens transgredia o espaço mercantil da passarela em que, geralmente, as modelos são sublimadas pela roupa. Há neste trabalho de McQueen uma paradoxal inversão, a atuação teatralizada das modelos complementa e ativa a indumentária (KNOX, 2010).

Em *Nº13*, sua coleção primavera/verão de 1999, McQueen demonstra sua fascinação pelo trabalho da artista Rebecca Horn, mais especificamente por uma peça em questão, sua *Painting Machine*, de 1988. As máquinas de Horn, acopladas às paredes da galeria lançavam jatos de tinta sobre papéis e telas afixados à sua estrutura, em uma reflexão pertinente para um ato artístico que transcende a mão do criador, uma transferência da responsabilidade criacional para um elemento externo e controlado parcialmente. Ao transferir para a máquina o ato da pintura, Horn ratifica a ideologia de uma arte conceitual em que a concepção transcende o ato, e o processo eclipsa o produto final; discute também nesta composição a ideia de um espaço performativo orgânico, que funciona independentemente da presença do artista.

Imagem 1 – Painting Machine, de Rebecca Horn, 1988.



Fonte: www.rebecca-horn.de, acesso 12/02/2016.

De modo semelhante, McQueen busca um distanciamento entre o fazer artístico e a indumentária, em uma defesa de um objeto inacabado que busca sua formatação final de forma alheia ao seu criador. É a defesa de uma beleza que nasce do acaso, do ato incontrollável. Neste desfile, o espaço de performance é ativado através de dois braços mecânicos que tingem, em pleno show, um vestido branco, enquanto a modelo gira em uma plataforma. As cores – amarelo e o preto – a ferocidade dos jatos e a dança cambaleante dos aparelhos de tinta criam uma fusão conceitual entre o trabalho de Horn e a pintura de ação de Jackson Pollock, transformando a peça de moda em um elemento cultural único e inimitável. (KNOX, 2010)

Imagem 2 – Momento final do desfile primavera/verão 1999 de McQueen.



Fonte: www.alexandermcqueen.com, acesso 12/02/2016.

Em 2001, para Voss, sua coleção primavera/verão, Alexander McQueen dilui mais uma vez os limites entre arte e moda. Em um trabalho de grande expressão formal, o estilista combina indumentária e locação para maximização do impacto visual sobre a plateia, além de mesclar looks comerciais com experimentações extremas. McQueen dispõe a audiência sentada ao redor de uma gigantesca caixa espelhada, evocando a espacialidade problemática de um asilo para doenças mentais, e ainda costura tal referência a alguns looks que fazem uma clara alusão ao uniforme de enfermeiras e outros profissionais destas instituições. A caixa espelhada permite aos espectadores observarem as modelos, elas contudo ficam restritas a um espaço de performance hermético, onde seu único referencial é seu próprio reflexo. Em uma atuação que vai na contramão do tradicionalismo da moda, as modelos de McQueen são transmutadas em internas deste asilo assombroso, percorrem a passarela em conversas íntimas consigo mesmas, afastando demônios e ideias perturbadoras que corrompem suas mentes e pressionando-se contra o espelho, em uma busca frustrada por algo externo que lhes traga alento (WATT, 2012).

Para compor esse cenário complexo há também uma referência à *The Birds*, filme de Hitchcock lançado em 1963. Pássaros empalhados acoplados à roupa sobrevoam perigosamente a cabeça de algumas destas “pacientes”, danificando o restante de sua sanidade. O ápice do desfile ocorre quando uma caixa cinzenta locada no centro da passarela abre-se ao final, expondo a polêmica escritora britânica Michelle Olley, nua, coberta de mariposas vivas e reclinada sobre um sofá do tipo *chaise*, em alusão direta à icônica fotografia *Sanitarium*, de 1983, de Joel-Peter Witkin (KNOX, 2010).

Neste desfile, o estilista transfere às modelos parte da responsabilidade artística de sua criação, uma vez que a indumentária vestida só ativa-se através da interpretação pessoal de cada uma delas. O público também assume papel preponderante neste processo, uma vez que passam a representar involuntariamente o papel de um grupo social que julga e exclui os mentalmente diferentes. O cenário de Voss é na realidade um palco, e o desfile uma performance obscura e profunda, uma elegia à loucura que habita cada um de nós.

Imagem 3 – Michelle Olley ao final do desfile Primavera/Verão de 2001.



Fonte: www.alexandermcqueen.com, acesso 16/02/2016.

Em 2004, em uma coleção considerada pela crítica especializada como uma das mais interessantes da temporada, o estilista recriou, em *Deliverance*, o filme de 1969, *They shoot horses, don't they?*, de Sydney Pollack. Com bailarinos e coreografia desenvolvida por Michael Clark, McQueen rompe a dinamicidade estática da passarela, do caminhar ensaiado das modelos, para propor um balé contínuo e extasiante, levando seus dançarinos à exaustão. A presença das roupas é momentaneamente sublimada por um tema mais urgente, corpos contorcidos e suados espasmam-se para recriar a época da Grande Depressão americana. Luz, música, coreografia e cenário combinam-se em um evento que afasta a mente do espectador dos objetivos comerciais da moda, transportando-o a um universo lúdico e sombrio, onde a dança epilética e dolorosa parece ser a única resposta. Como dito em certo momento pela coreógrafa alemã Pina Bausch, “*Dance, dance, otherwise we're lost*”⁶, *Deliverance* é uma dança pela sobrevivência da moda (WATT, 2012).

Questões estressantes e pesarasas da vida pessoal, como o trabalho árduo e as exigências de produção da indústria, e o relacionamento conturbado com a melhor amiga e mentora, Isabella Blow, ex-editora da *British Vogue*, levam McQueen à coleção Primavera/Verão de 2005. Intitulada *It's only a game*, o desfile inicia-se de forma habitual em uma extensa passarela quadrada com o único diferencial da permanência das modelos no espaço. O *grand finale* desta produção, no entanto, é

⁶ Frase da famosa coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch, em que vislumbra na dança um mecanismo de redenção pessoal. Tal frase conversa de modo bastante direto com a coleção Primavera/Verão 2004 apresentada por McQueen.

surpreendente: através de projeção de luz sobre o piso da passarela, McQueen recria um jogo de xadrez humano em uma reflexão profunda e obscura sobre a passagem da vida, um xeque-mate que paira sutil e pendente desde o nascimento do homem (BOLTON, 2011).

Imagem 4 – Desfile Primavera/Verão 2005 de Alexander McQueen.



Fonte: www.alexandermcqueen.com, acesso 20/02/2016.

It's only a game talvez seja um dos desfiles de McQueen onde o caráter performático seja mais transbordante. A todo momento o observador é levado a desconstruir a lógica mercadológica da moda para ater-se apenas a uma narrativa artística em representação na passarela. A exuberância da indumentária produzida, a iluminação característica ao teatro, o áudio metálico e cortante que narra o movimento das peças humanas sobre o tabuleiro; elementos que corroboraram para uma construção cênica do espetáculo e para a manifestação de um espaço de performance que se estendia sobre o espectador. A esterilidade do tabuleiro de McQueen relaciona-se de modo bastante peculiar com *Steel Magnesium Plain*, obra minimalista de Carl André de 1969. Assim como André buscava a ativação da escultura através do caminhar do observador sobre a peça, instaurando mesmo que de forma inconsciente um espaço performativo, McQueen cria uma dinâmica artística em sua passarela, corrompendo e distendendo o significado comunicacional da moda. O jogo de xadrez de Alexander McQueen não refletia apenas sobre o

xeque-mate cotidiano da vida, mas também um xeque-mate aos formatos tradicionais de exibição das coleções de moda.

Imagem 5 – *Steel Magnesium Plan*, obra de Carl André produzida em 1969.



Fonte: www.carlandre.net, acesso 20/02/2016

A criação de finais elaborados e repletos de poesia são uma tendência bastante comum em seus desfiles, aproximando sua criação de uma narração teatral, onde o final sempre reserva surpresas e descobertas chocantes. Em *Widows of Culloden*, coleção outono/inverno de 2006, o final do desfile é marcado por um holograma da top model inglesa Kate Moss vestindo uma de suas peças. A projeção surge no interior de uma pirâmide vítrea, que ocupa posição central na passarela e mostra Kate em um ambiente sombrio, com roupas esvoaçantes. O mesmo elemento surpresa surge em *Sarabande*, coleção primavera/verão de 2007, em que as modelos desfilavam embaladas pelo som extasiante de uma orquestra presente em plena passarela. Ao final do desfile, o grande lustre clássico de cristal pendente sobre o espaço de apresentação desce até tocar o chão, acompanhando a diminuição da luz e o fim da apresentação da orquestra. Um espetáculo sublime de ritmo e elegância.

A coleção primavera/verão 2010 – a sua última – fecha de modo interessante suas experimentações performáticas. Com uma apresentação mais próxima da

categoria de “desfile de ciência” e “desfile de estrutura” como trabalhado por Duggan, em detrimento dos “desfiles de espetáculo” e “desfile de substância” característicos de seu trabalho, Alexander McQueen introduz uma coleção com tecidos altamente tecnológicos e modelagens bastante estruturais, visando recriar o ambiente de uma Atlântida perdida. O caráter performático do desfile é transferido, assim como na coleção de 1999, para dois braços mecânicos acoplados a câmeras e posicionados sobre carrinhos que acompanhavam as modelos em seu percurso registrando e transmitindo imediatamente as imagens para um grande telão posicionado ao fim da passarela. *Plato Atlantis* mostra um McQueen reflexivo sobre a velocidade do tempo e consternado diante da destruição causada pelo homem. De forma luxuosa, recria uma civilização em decadência e cega em seu orgulho que desfila com toda sua pompa e sofisticação lembrando que seremos os próximos (BOLTON, 2011).

Desde uma Debra Shaw com seus braços e pernas presas em perfis metálicos em 1997, até uma Kate Moss em holograma na passarela, McQueen reinventou constantemente o formato do desfile de moda, utilizando-se de um potencial performativo nas apresentações como forma de maximizar seu caráter comunicacional. O tradicionalismo enfadonho da moda comercial foi corroído por sua mente ávida na criação de uma nova poética que aproximasse a moda da arte. Ao negar o comum e o compreensível, McQueen se afirmou como pura negação, isto é, foi sua mente inconformada com os caminhos tradicionais da moda que possibilitaram ganhos conceituais até então inimagináveis, abrindo uma gama de possibilidades plásticas que influenciou toda uma nova geração de criadores. McQueen ergueu-se como uma voz relativamente solitária, que defendeu, através da sua produção, o flerte da moda com o cinema, as artes plásticas, a tecnologia e a música.

Em suma, Lee Alexander McQueen representa um nome ímpar no cenário da moda contemporânea e seu trabalho é de relevância fundamental para os caminhos que se seguirão. McQueen: um estilista-artista que transformou sua passarela em um palco em que os sonhos e devaneios de sua mente ácida pudessem ser performados.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moda, como elemento de expressão antropológica do homem, tem demonstrado uma ânsia por mudança e atualização, e é nesse ínterim que ferramentas anteriormente associadas exclusivamente ao campo das artes – como a performance – vem se tornando algo corriqueiro também no universo criativo da moda contemporânea.

A transformação contínua da passarela em um ambiente artístico aponta para este espasmo voluntário por crescimento. Ao se apropriar e ressignificar o desfile de moda, os estilistas agregam não apenas valor plástico às suas produções, mas também acarretam a criação de um ambiente mais democrático, em que expressões de diferentes campos podem se fazer presentes. McQueen, ao realizar profundos experimentos performáticos em seus desfiles, abre uma brecha conceitual para que estilistas mais jovens possam ousar nos formatos de suas apresentações e distende-las ainda mais. O espaço virtual de performance, que se forma na passarela de tais criadores, paira como um questionamento pungente que indica o esgotamento do desfile tradicional para a comunicação de uma mensagem de moda. Em um mundo ávido por inovação e fantasia, a elaboração de espetáculos repletos de poesia e surpresa não apenas revigoram a disciplina, recuperando o interesse perdido ao longo de tantos anos, como também possibilitam um diálogo interdisciplinar entre os ramos de conhecimento.

Nesse contexto, analisar a obra de McQueen sob a perspectiva artística desenhada pela curadora Ginger Gregg Duggan torna-se um exercício salutar e que não deve ser encarado com absolutismo. Tal reflexão apenas tende a auxiliar a compreensão do nascimento de uma nova geração de pensadores que percebem a moda como algo extremamente amplo e apontar, ainda que de forma muito sutil, para novas possibilidades no futuro deste campo de conhecimento.

Inaugura-se, assim, a moda contemporânea sob um olhar mais apurado e integrador, que não problematiza de forma anacrônica um universo em que o estilista é um artista e o desfile uma performance. A moda contemporânea, em sua expressão artística, clama incessantemente a uma atualização da própria cultura.

MODA Y TRASCENDENCIA: PERFORMANCE EN LA PASARELA DE ALEXANDER MCQUEEN

RESUMEN

La moda contemporánea se ha sometido a procesos de reinterpretación continuas, entre las cuales la creación de un contenido performativo que se realiza en la pasarela. En un mundo ávido de la fantasía y la innovación, la transformación del desfile en verdaderos espectáculos artísticos sitúa la moda en un amplio ámbito cultural. Basado en los informes de la comisaria de arte Ginger Duggan con las presentaciones del diseñador nacido en Londres, Alexander McQueen, como un estudio de caso, el artículo propone una reflexión sobre la fusión entre la moda y el arte para crear un mecanismo de comunicación más amplio, en la que el diseñador es un artista, y el desfile es una performance. Este artículo presenta un enfoque diferenciado que incluye el desfile de moda desde la perspectiva de un evento cultural, y menos como el ejercicio de comercialización de la disciplina. Al crear diálogos entre la moda y el arte, McQueen convierte el desfile en una manifestación efímera que se acerca al arte de la actuación o performance, innovando la disciplina – la moda – y proponiendo diálogos multidisciplinares.

Palabras clave: Arte. Moda. Desfile. Performance. Alexander McQueen.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Wilton. **O que é Design**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BARNEY, Matthew et al. **The Cremaster Cycle**. New York: Guggenheim Museum Press, 2002.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena História da Arte**. 3 ed. Campinas: Papyrus, 1989.

BOLTON, Andrew. **Alexander McQueen: Savage Beauty**. New York: Metropolitan Press, 2011.

DUGGAN, Ginger Gregg. **O maior espetáculo da Terra: os desfiles de moda contemporânea e sua relação com a arte performática**. Fashion Theory, edição brasileira, vol.1, nº 2, p. 3-30, 2002.

KNOX, Kristin. **Alexander McQueen, Genius of a Generation**. Londres: A&C Black, 2010.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. São Paulo: Zahar, 2008.

PRADIER, Jean-Marie. **Trends in Twenty-first Century African Theatre and Performance**. New York: Rodopi, 1995.

SATO, Kazuko. **Issey Miyake, making things**. Paris: Fondation Cartier pour l'art contemporain publisher, 1998.

SUDJIC, Deyan. **A Linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

WATT, Judith. **Alexander McQueen, The Life and the Legacy**. New York: Harper Design, 2012.