



OBRAS-OBJETO

DA OBJETIFICAÇÃO DA MULHER AO ENSINO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

FEITAS POR ELAS:

BRUNA FERNANDEZ CHIESA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Orientadora: Camila Monteiro Schenkel

Banca Avaliadora: Aline Nunes da Rosa e
Lilian Maus Junqueira

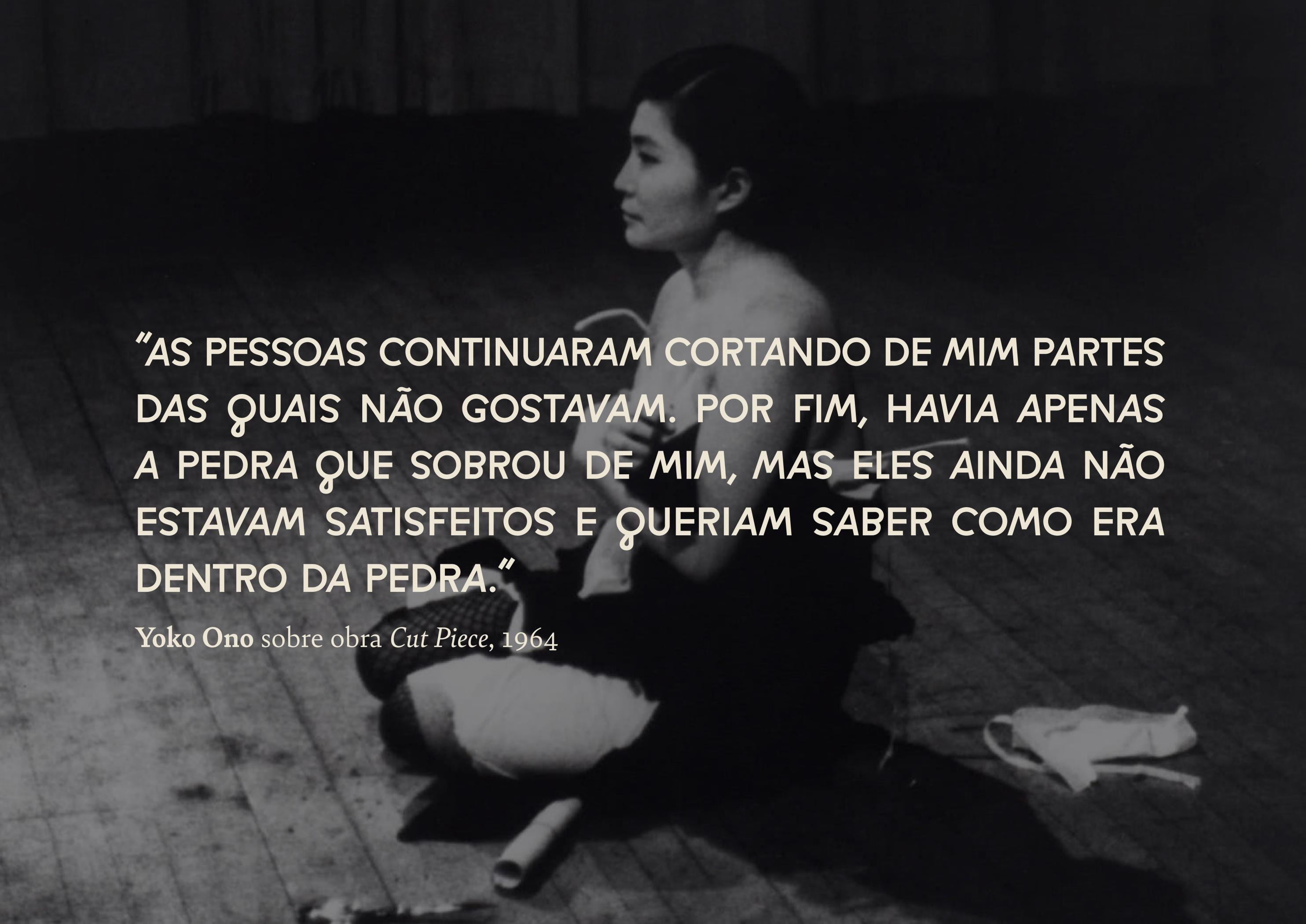
Porto Alegre - RS

2022

RESUMO

Palavras-chave: *dispositivo micropolítico, obra-objeto, objetificação, arte educação, feminismo.*

A presente pesquisa investiga como obras-objeto feitas por mulheres artistas podem ser utilizadas como o que Suely Rolnik chama de *dispositivos micropolíticos* em contextos artísticos e educativos – em especial no ensino da arte contemporânea. A partir da análise de obras de outras artistas como Lygia Clark e Jessica Kairé, que carregam discursos de gênero, linguagem contemporânea e narrativas críticas, e também de minha própria produção (destacando os trabalhos *Objetos de Contato Alternativo*, 2019, e *Bonecas de Intuição*, 2018), procuro demonstrar como estas funcionam como ferramentas para a mudança subjetiva necessária dentro do regime do inconsciente colonial-capitalista ao qual estamos submetidas. Essa reflexão parte de motivações pessoais provenientes de minhas vivências enquanto mulher e de como essas experiências se desdobram em trabalhos artísticos e pedagógicos. A relação da objetificação do corpo feminino e da produção de obras que são objetos é um caminho de investigação que proporciona ligações teóricas e poéticas sob uma perspectiva feminista orientada pelo pensamento de autoras como Silvia Federici (2017) e bell hooks (2013). Além disso, outro objetivo importante deste projeto é o de dissolver a hierarquização entre arte e educação através dos trabalhos apresentados.



“AS PESSOAS CONTINUARAM CORTANDO DE MIM PARTES DAS QUAIS NÃO GOSTAVAM. POR FIM, HAVIA APENAS A PEDRA QUE SOBROU DE MIM, MAS ELES AINDA NÃO ESTAVAM SATISFEITOS E QUERIAM SABER COMO ERA DENTRO DA PEDRA.”

Yoko Ono sobre obra *Cut Piece*, 1964

Se pudesse, agradeceria a todas as artistas que me deram a oportunidade de acreditar na transformação através da arte. Agradeceria também a todas as educadoras que se dedicam à construção de uma realidade mais justa para suas alunas. Agradeceria a todas as mulheres que, mesmo vivendo em condições adversas, me mostram diariamente que a força que existe em nós é infinita. Agradeceria a todas as mulheres de minha família, até às de gerações passadas, que nem mesmo conheci. Esse trabalho só é possível porque vocês abriram os caminhos.

SUMÁRIO

DAR-SE CONTA É APENAS O INÍCIO.....	7
DE ONDE VEM O MAU CHEIRO.....	16
DE OBJETOS A CRIADORAS DE OBJETOS....	29
Bonecas.....	41
Cabe em Casa.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	56
REFERÊNCIAS.....	63
APÊNDICE I: AO AVESSO.....	67
APÊNDICE II: PRÁTICAS DE CUIDADO.....	70



Cigarette Tits (Idealized Smokers Chest II)
Sarah Lucas, 1999



ΔΑΥΝ-ΛΟ ΕΛΟΝΤΩ
ἔσπρωνωσθε
ἐν τῇ πόλει

Maintenance Art
Mierle Ukeles, 1973
performance

Gosto de pensar que este trabalho não se baseia apenas em meus anos de faculdade, em um resumo do que aprendi e pesquisei ao longo do curso. Refletir sobre o feminismo a partir da arte é uma tarefa que persigo, ou melhor, as questões de gênero, arte e educação, perseguem-me (DIAS, 2017). Acredito que somos um pouco de tudo que nos aconteceu. E, para falar de qualquer coisa que quero falar aqui, preciso voltar ao que me constitui e trazer um acúmulo de memórias e experiências que transbordam para formar minhas criações atuais e meu trabalho artístico-pedagógico como um todo. Quando falo em memória, não me refiro apenas aos momentos específicos que levamos conosco, contamos às amigas, lembramos volta e meia. Neste contexto, é tudo que forma nossa estrutura, da superfície à profundidade – inclusive nosso inconsciente.

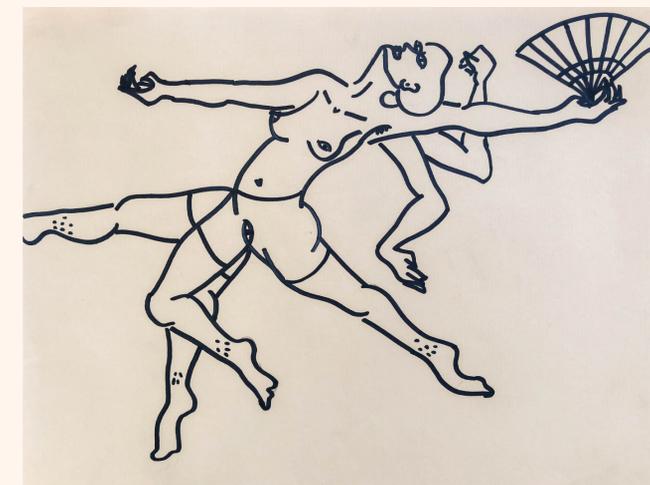
Não é exagero comentar que antes mesmo de nascermos já estávamos sendo influenciadas por energias, ações e falas condicionantes do machismo estrutural e da condição desigual de gênero existente em nosso sistema socioeconômico. A premissa de Simone de Beauvoir (1949) “não se nasce mulher, torna-se mulher” corrobora

com a ideia de que o gênero é culturalmente construído e inaugura a base teórica do feminismo contemporâneo, distanciando-se da ideia tradicional e conservadora de determinismo biológico. Esse princípio é essencialmente desdobrado por Judith Butler em seu livro *Problemas de Gênero* (2003), deixando em evidência o quanto as influências externas e imposições sociais nos moldam a sermos o que somos e a sermos vistas e tratadas da forma que somos, quando lidas/socializadas como mulheres. Ela constata que:

O gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto. Como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes (2003, p. 28-29).

E ainda que:

O gênero é a estilização repetida do corpo,



Autorretrato I e II
Anurb Izquierdo, 2018
desenho, 30x20cm

um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (2003, p. 59).

Sendo assim, somos constantemente lembradas de nossa circunstância de gênero, seja através de agressões contundentes, seja por sutilezas socialmente naturalizadas. Somos, também, colocadas em um lugar de passividade, docilidade, servidão e fragilidade, e criamos nossa identidade a partir disso. Até que, em algum momento, muitas de nós somos arrebatadas pela tomada de consciência de nossa própria condição – de que estamos nos sujeitando a uma lógica violenta e injusta. Percebemos que nossa sensibilidade é vista como fraqueza, nossa inventividade é desqualificada, nosso prazer é proibido. É assim que as narrativas feministas entram na vida de uma mulher e nunca a abandonam. É como quando aprendemos a ler: depois de alfabetizadas, ao nos depararmos com uma palavra, não temos mais opção de não a ler. A palavra se forma automaticamente, já está em nós. Dar-se conta é apenas o início, o desafio é transformar palavras hostis em poesia.

No meu caso, este movimento aconteceu logo que terminei o ensino básico e me vi no mundo. Ainda não sabia direito quem eu era, e a adulez trouxe a necessidade da busca por respostas de perguntas que surgiram ainda na adolescência. Comecei a questionar meu lugar, a encontrar discursos que faziam sentido, que explicavam coisas que vivi. Comecei a endereçar abusos que sofri anos antes e nem sequer sabia. E, finalmente, senti a dor e o alento de me descobrir feminista.

Com o passar dos anos entendi que o pensamento e a prática feminista andam juntos, que são um caminho de amadurecimento contínuo e que a busca por encontrar uma forma de ressignificar a violência sofrida pode passar pela arte, pela educação e também pela pesquisa. Entretanto, é importante pontuar que, em meio à pluralidade das manifestações feministas, precisamos lutar para desconstruir hierarquias entre políticas de classe, raça, nação, sexualidade e gênero (HOOKS, 2013), sob o risco de reproduzir um discurso liberal que corrobora para o fortalecimento apenas de mulheres possuidoras de privilégios, em um movimento excludente e irresponsável.

Me alio, então, a outras mulheres que, ao olharem para dentro, encontraram material valioso. bell hooks é uma das escritoras que enfatizam a potência da investigação que nasce da dor. Ela escreve que:

Nossa busca nos leva de volta onde tudo começou, àquele momento em que uma mulher ou uma criança, que talvez se imaginasse completamente sozinha, começou uma revolta feminista, começou a dar nome à sua prática - começou, enfim, a formular uma teoria a partir da experiência vivida. Imaginemos que essa mulher, ou criança, estava sofrendo a dor do sexismo e da opressão sexista e queria que a dor fosse embora. Sou grata por poder ser uma testemunha, declarando que podemos criar uma teoria feminista, uma prática feminista, um movimento feminista revolucionário capaz de se dirigir diretamente à dor que está dentro das pessoas e oferecer-lhes palavras de cura, estratégias de cura, uma teoria da cura. Não há ninguém entre nós que não sentiu a dor do sexismo e da opressão sexista, a angústia que a dominação masculina pode criar na vida cotidiana, a infelicidade e o

sofrimento profundos e inesgotáveis.

Se criarmos teorias feministas e movimentos feministas que falem com essa dor, não teremos dificuldade para construir uma luta feminista de resistência com base nas massas. Não haverá brecha entre a teoria feminista e a prática feminista (HOOKS, 2013, pp. 103-104).

Enquanto mulher, artista e educadora, busco, nesta pesquisa, posicionar a arte contemporânea como o campo de batalha para travar a luta empreendida pelo feminismo que bell hooks coloca em seu livro *Ensinando a transgredir* (2013), um feminismo inclusivo, responsável – e transgressor. E, estreitamente entrelaçada à arte contemporânea, coloco a educação, espaço onde encontrei possibilidades infinitas e a abertura necessária para produzir arte de forma política, poética e coletiva. Como busco demonstrar em minhas construções poéticas no campo da arte, a pedagogia não se dissocia de forma alguma da prática artística. O caráter pedagógico que o feminismo e a arte propiciam não deve ser desmembrado em categorias reservadas, discriminadas; pelo contrário, a potência da transformação subjetiva que proponho



Autorretrato
Anurb Izquierdo, 2022
colagem digital

neste projeto mora precisamente na aglutinação da arte e da educação.

A partir de minhas experiências com arte educação nos estágios obrigatórios para ensino fundamental e médio (2021) e como mediadora cultural na Fundação Iberê Camargo (2019), percebi o campo da pedagogia como o respiro que permite com que a arte se torne acessível, sem limitar-se ao público reduzido que participa do sistema da arte tradicional. Ao mesmo tempo que encontrei na arte contemporânea as qualidades ideais para desenvolver um ensino da arte inclusivo e diverso, ela também configurou-se como centro do que entendo como uma grande problemática que o ensino das artes enfrenta: a distância entre o que se produz de arte hoje e o que a população não-especializada entende por arte. Portanto, busco diminuir essa distância através de meu trabalho como artista e educadora.

Para estabelecer os entrelaçamentos fundamentais que pretendo desenvolver nesta pesquisa, apresentarei mulheres artistas e seus trabalhos, assim como as minhas próprias produções artísticas realizadas ao longo da graduação. Investigarei sua potencialidade não apenas

para desenvolver uma abordagem feminista no ensino de arte contemporânea, mas também para concretizar o que a autora Suely Rolnik (2019), uma de minhas principais referências teóricas, chama de *dispositivo micropolítico de libertação do inconsciente colonial-capitalístico* – ideia que será desenvolvida mais adiante. Essas artistas e obras-objeto foram selecionadas no decorrer de minha trajetória por critérios de afinidade conceitual e poética. Vale citar Lygia Clark, que me ensinou sobre a dissolução de paradigmas dentro da arte e a construção de trabalhos sensíveis e abertos; VALIE EXPORT e Sarah Lucas, que inspiram coragem com suas obras provocativas; Lyz Parayzo, que mostra que a arte pode transformar nossa relação com o próprio corpo; Lia Menna Barreto, que encontra na maternidade conteúdo valioso para produção de arte e; por fim, Shadi Ghadiriam e Jessica Kairé, que enxergam nas coisas simples do cotidiano material de denúncia política. Além destas, tantas outras poderiam ser citadas com trabalhos que muito contribuem para a transformação necessária que extrapola a arte e a educação.

No entanto, aqui cabe um parêntesis, pois, ao pesquisar

mulheres artistas, devemos ter precaução em não reproduzir discursos hegemônicos ao reduzi-las a uma categoria, silenciando sua multiplicidade. De acordo com a pesquisadora Taís Dias, a própria denominação “arte de mulheres” pode reforçar sua invisibilização. Ela informa que:

Não se espera que se afirme, por exemplo, que determinada artista é branca, norte-americana/europeia, heterossexual. O que escapa dessa norma, necessariamente, há que ser marcado: artista negra, latina-oriental-africana, lésbica, entre outros. Isso significa, entre outras coisas, que as técnicas de normalização de gênero agiram no discurso da história da arte não somente na consolidação da figura do artista gênio/homem, [...], mas também na cristalização de um ideal feminino que, conseqüentemente, invisibilizou outras subjetividades (2017, p. 76).

Levando tudo isso em consideração, meu objetivo com este projeto é o de demonstrar que existe uma potencialidade ímpar na produção de arte feita por

mulheres e na pedagogia que nasce dessas criações. Ao identificar, dentro da estrutura misógina do sistema vigente, o combate contra objetificação do corpo da mulher como central na luta pela equidade de gênero, proponho que a produção de obras-objetos feitas por mulheres artistas e seu uso no ensino da arte contemporânea podem funcionar como catalisador de um processo subjetivo de insurgência do inconsciente preso à dinâmicas opressoras. A intenção é demonstrar que, ao serem produzidos, esses objetos que são obras de arte (obras-objeto), funcionam como dispositivos micropolíticos de subversão da própria condição de objetificação da mulher – ela arranca-se do lugar de objeto e torna-se criadora de objetos (mundos possíveis).

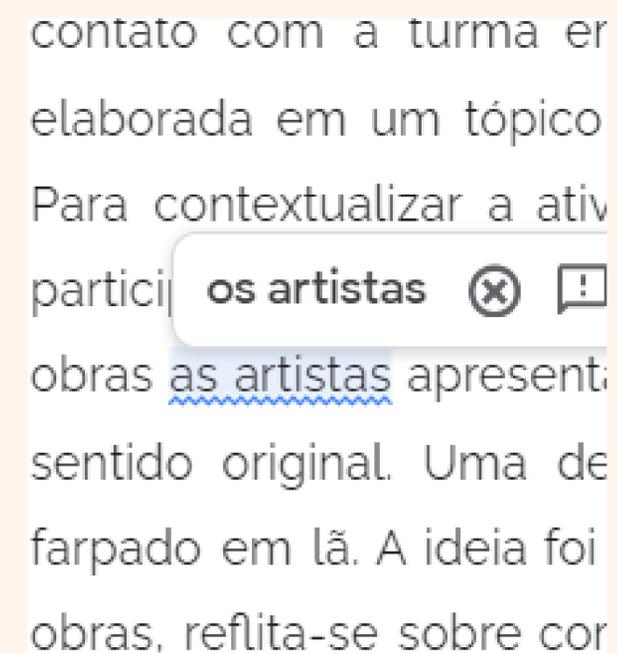
Para estabelecer essas relações apresentarei, em um capítulo inicial, o contexto histórico e os conceitos teóricos que compõem o pano de fundo desta pesquisa. Como disparador, utilizarei a *Teoria da Objetificação* (1997), de Bárbara Fredricksen, para evidenciar a problemática que a objetificação do corpo feminino impõe à condição de existência da mulher. Em uma breve retomada histórica, farei referência à Silvia Federici que, em seu

livro *Calibã e a Bruxa* (2017), comprova que a subjugação da mulher como propriedade (objeto) masculina é um dos pilares de sustentação do sistema dominante ao qual estamos submetidas atualmente, o capitalismo. Além disso, a auto-objetificação será abordada como uma consequência inerente e cruel da própria objetificação, que opera a nível subconsciente. Logo, serão trazidas duas artistas que trabalham questões vinculadas à objetificação, para iniciar a investigação dos diálogos pretendidos. Ao final deste capítulo, para demonstrar a visão existencial adotada por este projeto, e relacionando ao meu campo de atuação (arte e educação), abordarei o conceito de micropolítica desdobrado no livro *Esferas da Insurreição* (2019) de Suely Rolnik, que determina a camada subjetiva e inconsciente como essencial na luta contra o sistema de dominação vigente e, por consequência, contra a misoginia nos diversos âmbitos da vida.

Para propor meios de insubordinação perante a realidade apresentada, no segundo capítulo desenvolverei a ideia da arte feita por mulheres como dispositivo micropolítico para driblar o inconsciente colonial-capitalístico

(ROLNIK, 2017) e, por consequência, sabotar a lógica objetificadora do corpo feminino. Introduzirei este capítulo rememorando rapidamente a condição histórica da desigualdade de gênero no campo das artes, elencando o movimento feminista na arte, a partir dos anos 1960, como disparador da mudança deste cenário. Apresentarei Lygia Clark e sua trajetória artística, em relação aos conceitos supracitados de Suely Rolnik, para catalisar o desenvolvimento do argumento central desta pesquisa. Seguirei, então, com o diálogo entre trabalhos feitos por mim e os de outras mulheres artistas, em uma análise cooperativa das obras, objetivando a demonstração de como estas possuem qualidades fundamentais para configurar como os dispositivos micropolíticos almejados por esse projeto. Os meus principais trabalhos abordados são os *Objetos de Contato Alternativo* (2019), o *DIU DE COBRE* (2018), as *Bonecas de Intuição* (2018) e o projeto *Cabe em Casa* (2020).

Gosto de pensar que essa pesquisa faz parte de um caminho longo, sem início nem fim, em direção a um fazer artístico libertador, acessível e comprometido com a educação e que, nessa jornada, ando lado a lado

A printscreen of a text document. The text is in a light gray font on a white background. A search bar is visible, containing the text "os artistas" with a magnifying glass icon and a close button. Below the search bar, the text "as artistas" is underlined with a blue wavy line. The rest of the text is partially visible and appears to be a list or index of topics related to artists and their works.

Printscreen do texto em elaboração

com muitas outras mulheres artistas, pesquisadoras, educadoras que também acreditam no feminismo como ferramenta política poderosa. Nesta hora cabe reforçar que, assim como coloca Débora Diniz, “Por uma coerência textual à minha existência, escrevo no feminino” (2013, p. 9). Como referenciais teóricos e artísticos trago apenas mulheres e, além disso, o texto deste trabalho de conclusão de curso está inteiramente escrito em primeira pessoa e dirigido às mulheres, utilizando o feminino e, por consequência, evitando o emprego da linguagem tradicional e excludente, como forma de reparação histórica.

De onde

vem o mundo

deixando

*Baba Antropofágica
Lygia Clark, 1973*

mulher de vermelho

*o que será que ela quer
essa mulher de vermelho
alguma coisa ela quer
pra ter posto esse vestido
não pode ser apenas
uma escolha casual
podia ser um amarelo
verde ou talvez azul
mas ela escolheu vermelho
ela sabe o que ela quer
e ela escolheu vestido
e ela é uma mulher
então com base nesses fatos
eu já posso afirmar
que conheço o seu desejo
caro watson, elementar:
o que ela quer sou euzinho
sou euzinho o que ela quer
só pode ser euzinho
o que mais podia ser*

Angélica Freitas, 2012

Um Útero É do Tamanho de Um Punho

É certo que nosso incômodo tem nome. Que não deveria ser normal viver com medo, ter nossas escolhas limitadas, nossos corpos sexualizados, nossas vidas ceifadas. Não é aceitável. Nesse sentido, é preciso questionar O sujeito hegemônico, é necessário descentralizá-lo, para dar espaço às divergências. E este é justamente o esforço da luta pela equidade de gênero.

Em uma breve retomada histórica, percebemos que o próprio capitalismo foi arquitetado com base na subjugação da mulher e, por consequência, no patriarcado. Em *Calibã e a Bruxa* (2017), Silvia Federici explicita a servidão do corpo feminino como pilar fundamental do capitalismo. Para demonstrar sua análise, a autora utiliza do não-devidamente-documentado genocídio de milhares de mulheres acusadas de bruxaria, no mundo inteiro. Ela atesta que a onda de misoginia cresceu no final do século XV e culminou em um novo contrato social-sexual que alicerça o capitalismo:

De acordo com este novo contrato social-sexual, as mulheres proletárias se tornaram para os trabalhadores homens substitutas das terras que eles haviam perdido com os

cercamentos, seu meio de reprodução mais básico e um bem comum de que qualquer um podia se apropriar e usar segundo sua vontade. [...] Essa foi uma derrota histórica para as mulheres. [...] Na Europa pré-capitalista, a subordinação das mulheres aos homens esteve atenuada pelo fato de que elas tinham acesso às terras e a outros bens comuns, enquanto no novo regime capitalista as próprias mulheres se tornaram bens comuns. (2017, p. 191-192)

É possível afirmar, portanto, que ao passarem de possuidoras de terras para terras possuídas, as mulheres foram perdendo sua humanidade, o que agravou seu processo de objetificação. A importância do resgate histórico e do entendimento sobre como viemos parar aqui é crucial para que se inicie o trabalho de identificação e, posteriormente, de combate à misoginia. Em seu livro *Esferas da Insurreição* (2019), Suely Rolnik defende que, por intervenção de séculos de exploração executada pelo sistema colonial-capitalístico, todas nós estamos sujeitas a viver uma vida carente de sua própria potência e pulsão vital. Ela coloca que:

[...] é da própria vida que o capital se apropria; mais precisamente, de sua potência de criação e transformação na emergência mesma de seu impulso - ou seja, sua essência germinativa -, bem como da cooperação da qual tal potência depende para que se efetue em sua singularidade. A força vital de criação e cooperação da é assim canalizada pelo regime para que construa um mundo segundo seus desígnios (2019, p. 32).

Essa realidade apontada pela autora é algo vivido por todas nós, entranhado em todas camadas de nossas vidas, e que nos atravessa de forma não-consentida. Não é um abuso fácil de captar, visto que escapa à consciência e sua experiência é anestesiada pelo modo de subjetivação hegemônico.

Mas como libertar-se de algo que faz parte de nós? Que nos constitui, fundamentalmente? Para insurgir-se, é necessário que se diagnostique o modo de subjetivação vigente e o regime de inconsciente que lhe é próprio (ROLNIK, 2019). E é justamente esse o empreendimento disparador deste projeto.

Compreendi, há alguns anos, através de pesquisa e também de vivência pessoal, que um dos aspectos-base da problemática feminista mora na objetificação do corpo feminino, na subjugação da mulher. Uma vez que é destituída do status de ser humano, ela torna-se uma subclasse do homem – ela é o *outro* (BEAUVOIR, 1952). Por essa perspectiva, ela é um objeto a ser manipulado, moldado, doutrinado. Segundo a professora de psicologia Barbara Fredrickson, autora da *Teoria da Objetificação* (1997): “o elemento comum que atravessa todas as formas de objetificação sexual é a experiência de ser tratada como um corpo (ou conjunto de partes do corpo), valorizado predominantemente pelo seu uso (ou consumo) para os outros” (p. 174, tradução da autora).

Esse abuso sustenta-se por um imaginário bem consolidado no qual o sujeito projeta sobre o outro – mulher –, reduzido a objeto, uma natureza de caráter inferior. A maneira não-humanizada em que as mulheres são posicionadas na sociedade faz com que sejamos vistas como propriedade (o que se confere, por exemplo, na tradição a qual mulheres, quando se casam, perdem seus nomes e incorporam o selo de seus maridos), como

objeto de desejo (a ser conquistado, possuído, violado) ou simplesmente como uma ameaça (às vezes levando a ações de extermínio, vide a caça às bruxas documentada por Federici (2017)).

Também é importante pontuar que a objetificação muitas vezes se manifesta através da supervalorização da aparência feminina. Estudos apontam que a percepção da aparência física define (em níveis desproporcionalmente maiores em comparação aos homens) como a mulher é tratada em sua vida, levando por exemplo a influenciar muito mais nos índices de popularidade, oportunidades de estabelecer relações afetivas, aprovação em vagas de emprego ou universidade e a até a possibilidade de mobilidade social (FREDRICKSON, 1997).

Como resposta natural e internalizada ao fenômeno da supervalorização da aparência, as mulheres buscam estratégias de sobrevivência, com a intenção de determinar como serão tratadas pelas pessoas, e por consequência, obter melhor qualidade de vida. Essas estratégias são sistematicamente caracterizadas pelo monitoramento constante do próprio corpo, que por sua vez é alimentado pelo regime que nos empurra os

mais inalcançáveis parâmetros do que seria um corpo ideal, para que entremos no padrão e percamos nossa subjetividade e pulsão vital – a serviço dos homens.

A objetificação se dá, em um primeiro momento, como imposição estrutural, e então vai sendo absorvida por nosso inconsciente (ainda nos primeiros anos de vida) até que – e aqui acredito que mora a grande perversidade desse modelo sociocultural – nós mesmas nos objetificamos. Não só criamos uma imagem distorcida e prejudicial de nós mesmas, mas também temos muita dificuldade de nos arrancar dessa condição de objeto. Essa dominação inconsciente na qual estamos mergulhadas é explicitada por Suely Rolnik:

Nas subjetividades sob o domínio do inconsciente colonial-capitalístico, reduzidas que são a sua experiência como sujeito, prevalece uma micropolítica reativa: tende a impor-se em maior ou menor escala o movimento de conservação das formas de existência em que a vida se encontra corporificada no presente (1997, p. 114).

Nos sentimos como objetos e, conseqüentemente,

mas sem intenção, nos vemos identificadas e agindo subjetivamente dentro desta categoria. “O acúmulo de experiências sexualmente objetificantes serve para mudar e moldar as relações *self-body*, de tal forma que as mulheres passam a se ver e se tratar não como pessoas inteiras, mas como objetos, a serem vistos e avaliados de fora” (BEAUVOIR, 1989 apud CALOGERO; TANTLEFF-DUNN; THOMPSON, 2011, p. 8, tradução da autora).

A auto-objetificação influencia a forma com que nos comunicamos, que nos vestimos, que nos relacionamos e, em última análise, a forma como vivemos. É singular a maneira com que cada mulher internaliza o fenômeno da objetificação do próprio corpo e existem fatores que se distinguem e combinam de acordo com a experiência pessoal de cada uma de nós. Entretanto, segundo estudos apontados por Fredricksen (1997), é possível identificar algumas características compartilhadas, que esboçam o efeito da auto-objetificação na saúde emocional das mulheres, podendo levar a transtornos alimentares e depressão em vários casos. Ela afirma que:

O potencial de objetificação promove o monitoramento corporal habitual, deixando as mulheres com excesso de vergonha e ansiedade, escassez de estados de pico motivacional e pouca consciência dos estados corporais internos. Argumentamos que o acúmulo de tais experiências poderia, para algumas mulheres, contribuir para transtornos psicológicos (1997, p. 186, tradução da autora).

As consequências catastróficas na formação de identidade própria da mulher acontecem, como constatou-se, a partir de uma distorção da realidade, a nível consciente e inconsciente. Nos vemos e nos sentimos pertencentes a uma categorização não-humana, passiva, incapaz. Entretanto, isso não confere: somos inteiras e temos competência e habilidade para construir seja o que for. Tomando o campo das artes como exemplo, a partir dos 1960, momento de grande efervescência cultural, muitas artistas começaram a resistir ao fenômeno da objetificação de seus próprios corpos, através da criação de obras que incentivam não apenas a denúncia da misoginia nas relações de gênero, como também a descoberta de

novas maneiras de relacionar-se com o mundo. Criamos obras ímpares, com qualidade notória, carregadas de narrativas sensíveis e políticas, que contribuem para o fortalecimento da autonomia feminina.

Me fascina (e inspira) observar como a subjetividade de diferentes artistas se manifesta em seus trabalhos artísticos. Nas obras *Genital Panic* e *Tap and Touch Cinema*, a artista VALIE EXPORT posiciona-se corajosamente no centro do problema que a mulher enfrenta por ter um corpo socializado feminino. Em *Genital Panic* (1969), EXPORT interrompe uma sessão de cinema e caminha por entre as filas das poltronas usando uma calça de couro com um corte em que sua vagina fica exposta, na altura dos olhos dos espectadores, em sua maioria homens. Já em *Tap and Touch Cinema* (1968) a artista sai às ruas de Viena, com uma caixa cobrindo seu dorso nu, convidando os transeuntes a tocar em seus seios. Ambas as performances apenas explicitam de maneira crua algo que já conhecemos bem: a sexualização do corpo da mulher.

VALIE EXPORT não estava criando algo novo, mas sim – quase literalmente – esfregando na cara

de todos os presentes o absurdo que é a dinâmica de gênero estabelecida. No caso específico destas obras, a denúncia veio no contexto das produções audiovisuais, evidenciando que as mulheres estavam sendo implacavelmente retratadas de forma degradante e hiperssexualizada ao passo que não havia espaço para as mesmas na produção, direção e crítica de cinema.



Genital Panic
VALIE EXPORT, 1969
performance

Ambas [obras] abordam a questão do voyeurismo no cinema, o fato de que o interesse do espectador do filme está atrelado à promessa de revelação do proibido. Na maioria dos filmes comerciais o proibido gira em torno do corpo da mulher, mais especificamente seus seios e genitais. No *Touch Cinema*, o voyeurismo é minado pela inversão da situação de visualização. Em vez de poder se esconder em uma sala escura, anonimamente engajado em um prazer artificial, o espectador é estimulado a desfrutar da “coisa real” – mas a céu aberto, no meio da rua, onde pode ser visto por todos (MUELLER, 1994, p. 15-16, tradução da autora).



Tap and Touch Cinema
VALIE EXPORT, 1968
performance

A artista retira, dessa forma, o machismo violento que vivenciava em seu campo de atuação do disfarce das práticas naturalizadas, veladas, que quase zombam da nossa inteligência, e o coloca à luz da crueza que é de fato a experiência objetificante do corpo feminino. VALIE considerou que *Tap and Touch Cinema* foi “um verdadeiro filme de mulheres [...] o primeiro passo para deixar de ser objeto e tornar-se sujeito” (MUELLER, 1994, p. 18, tradução da autora).

A artista inglesa Sarah Lucas, em outra perspectiva sobre o tema, escolhe uma abordagem sarcástica e inverte a lógica da objetificação da mulher, colocando a figura masculina nesta mesma posição – que beira o ridículo. Em muitas de suas obras, ela utiliza imagens clichês da masculinidade, como cigarros e latas de cerveja ao lado de símbolos de feminilidade, em uma provocativa representação binária que explicita os estereótipos de gênero, como em *Cigarette Tits* (1999) e *Au Naturel* (1994). Em outras ocasiões, Lucas emprega o uso de imagens de corpos femininos vinculadas a notícias e anúncios midiáticos, evidenciando o retrato publicamente construído da mulher na sociedade. Nos

trabalhos *Seven Up* (1990) e *Fat, Fourty and Fabulous* (1990), por exemplo, a artista replica imagens engraçadas de anúncios pornô de maneira naturalizada, criando um contraste entre a objetificação do corpo feminino e a afirmação sexual da mulher (HADBA, 2019). Já na obra *Great Dates* (1992), anúncios semelhantes são dispostos juntos a notícias de estupro, retiradas de jornais populares, e também de um autorretrato da artista comendo uma banana, explicitando sua maneira irônica de discutir esses assuntos.

O trabalho de Sarah Lucas traz à tona temáticas muito sensíveis ao feminismo, de maneira direta e visceral, sem rodeios ou meias-palavras. Não se trata de contentar-se com a identificação de um problema social violento, mas de transformar a própria narrativa, adonar-se dela – através da arte. Tanto VALIE EXPORT como Sarah Lucas buscam, em seus trabalhos, romper com a lógica de observador (homem) e observado (mulher), sustentada pelo campo da arte ao longo de séculos. Acredito que, não só pela potência da simbologia e da poética que suas obras trazem, mas também pelo próprio ato de produzi-las, essas mulheres criam um terceiro espaço, arrancando-se



Self Portrait with Fried Eggs
Sarah Lucas, 1996
fotografia



Au Naturel
Sarah Lucas, 1994
instalação

assim da condição de observadas – avaliadas, julgadas e, possivelmente, violadas. Gosto de pensar que atuo na mesma linha de VALIE EXPORT e Sarah Lucas, assim como tantas outras. Me empenho em, através da cooperação entre arte e educação, criar brechas nos lugares psíquicos e sociais que nos foram impostos pelo inconsciente colonial-capitalístico (ROLNIK, 1997), que neste contexto estou tratando como a objetificação e conseqüente auto-objetificação do corpo feminino.

Entendo que esses fatores que o regime dominante coloca em nosso caminho, em forma de desigualdade de gênero, criam em nós um vazio que pode – e deve – ser preenchido com a criação. Esse vazio, por mais cruel que possa ser em sua condição de existência, nos coloca frente a possibilidade de produzir e modificar esse espaço livre em nós. O ato de criar, entretanto, é acompanhado da dor: dor de sair do lugar conhecido, de enfrentar resistências próprias do sistema, de encarar feridas passadas, dor de parir – literal e metaforicamente. Esse ato pode ser visto, de acordo com Rolnik, como “um combate que consiste em buscar não ceder ao abuso da pulsão, o que depende de um longo trabalho de travessia

do trauma que tal abuso provoca - cujos efeitos são a despotencialização da força vital que decorre de sua violação” (2019, p. 135).

Portanto, constato que a criação, em sua manifestação artística e pedagógica, é ferramenta poderosa para desviar o trajeto definido para nossos corpos dentro do regime vigente. Segundo Sandra Rey, “as operações [artísticas] não são apenas procedimentos técnicos, são operações do espírito [...] num sentido amplo: viabilização de idéias, concretizações do pensamento” (2002, p. 4). É por essa perspectiva que, ao produzir meus trabalhos, mergulho em um processo de presença ativa, para que seja permitida a manifestação de novas formas de me relacionar com o entorno e, também para proporcionar esse mesmo movimento em quem encontrar o trabalho. Essas operações devem fazer parte de um motor do inconsciente individual e coletivo que se dirige rumo à autonomia dos corpos femininos.

Neste ponto, parece-me pertinente delimitar o campo de ação ao qual esse projeto se dedica. Ainda em diálogo com as ideias que Suely Rolnik traz em seu livro *Esferas da Insurreição* (2019), em minha prática como artista,

educadora e pesquisadora, aponto para o substrato da coisa, para o invisível, para o inconsciente, para a subjetividade. A autora defende que, para além das grandes disputas políticas, dos problemas estruturais de Estado, das bandeiras sociais de mobilização popular, da militância tradicional (macropolítica), é necessário um “protesto de inconscientes”. Sem uma resistência ao regime dominante em nós mesmas (micropolítica), não há como escapar de uma vida “cafetinada”, refém dos desígnios do patriarcado. Rolnik estabelece que:

É indispensável e inadiável que a mulher se insurja contra a desigualdade de gênero. No entanto, se ela busca sair de seu lugar subalterno insurgindo-se apenas nessa esfera, macropolítica, nada garante que sua subjetividade recupere sua plena existência, pois isso depende de que ela se reaproprie da pulsão, cujo destino lhe foi sequestrado por essas mesmas relações de poder. Se ela não se insurge igualmente nessa esfera, micropolítica, é provável que ela continue se mantendo dependente do olhar do homem para se sentir existindo e, com isso, ela não só permaneça cativa da cilada da

dominação masculina e do abuso machista, mas o alimento com seu próprio desejo. Em outras palavras, ao não incorporar a esfera micropolítica ao combate, este tende a ficar prisioneiro de uma lógica de oposição ao homem. A luta da mulher torna-se então uma disputa de poder que toma o personagem masculino da cena machista como única referência para sua identificação e, com isso, mantêm-se a hegemonia desse personagem e a própria cena - precisamente o que a mulher visava em seu combate macropolítico.(2019, p. 135-136).

A saída para esta polarização entre dois personagens – opressor e oprimido – não se dá, portanto, a partir da inversão de papéis, mas sim através do abandono dos próprios personagens, desmanchando essa relação própria do regime dominante. É imprescindível, por esse ponto de vista micropolítico, que se crie novos roteiros não mais submetidos ao inconsciente colonial-capitalístico, o que culminaria na geração de novas estruturas de inconsciente, descomprometidas com o machismo, inviabilizando a cena. Proponho, nesta pesquisa, que a arte possui as qualidades necessárias,

especialmente em suas dimensões educativas, para o esforço da renovação subjetiva almejada, já que opera a nível sensível e poético e que permite, por sua própria natureza, a concepção de perspectivas alternativas e inéditas.



Do women have to be naked to get into the São Paulo Museum of Art?
Guerrilla Girls, 2017
cartaz

Antes de prosseguir com a ideia de que a criação de obras-objeto subverte o lugar de objetificação do corpo feminino, é preciso lembrar brevemente que o próprio fazer artístico, até pouco tempo, era um campo exclusivamente destinado aos homens. Às mulheres, durante grande parte da história da arte, eram relegadas as funções de assistentes ou musas – na grande maioria das obras nas quais somos representadas pela história da arte tradicional, feitas por homens brancos europeus, as mulheres são retratadas como objetos e não como sujeitas. O coletivo anônimo de artistas que se intitulam como *Guerrilla Girls* é conhecido por demonstrar essa discrepância representativa de gênero na história da arte e no sistema de arte como um todo. Na obra, exibida em 2017 no MASP, *Do women have to be naked to get into the São Paulo Museum of Art?* (As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo?), por exemplo, as *Guerrilla Girls* sarcasticamente questionam o fato de que as mulheres estão proporcionalmente muito mais presentes em representações de nudez do que como autoras das obras do acervo do MASP.

Em seu artigo *O Feminismo e a Arte Contemporânea*

(2008), a pesquisadora de arte Talita Trizoli aponta que existia um preconceito latente em dispor para as mulheres a posição de criadoras de objetos artísticos, já que as instituições normalizantes e autoridades, predominantemente masculinas, pregavam a incapacidade feminina de apoderar-se de seu próprio destino, o que conseqüentemente as invalidava como seres pensantes, excluindo-as dos salões e das escolas de arte. O movimento feminista na arte – e nas demais esferas políticas – manobra para inverter a dinâmica que se instaurou com a consolidação do capitalismo, como explicitado no livro *Calibã e a Bruxa* (2017) por Silvia Federici, de mulher como objeto possuído pela força dominante patriarcal. De acordo com Trizoli:

Deixando de serem espectadoras, as mulheres tomaram a “liberdade” de serem criadoras, e de determinarem suas imagens artísticas, de elegerem seus tópicos plásticos. O movimento feminista na arte vem então para desconstruir a premissa de mulher objeto de desejo. De musas inspiradoras para o olhar do artista, passamos a ser o olho e a mão que cria (2008, p. 1498).

Esta é justamente a potência a qual me refiro: o fazer artístico, especialmente em suas implicações educativas, como forma de luta micropolítica em direção a autonomia feminina. Em outras palavras, o abandono da mulher da categoria de objeto para a de criadora de objetos de arte, trata-se de um ato de reestruturação do *self*, um saber de si mesma, catalisado pela obra-objeto em sua relação com o sujeito. E, como defendia Lygia Clark, “o pensamento - o sentido que se dá ao objeto, ao ato, é o que interessa: o que vai de nós ao objeto” (BUTLER; PÉREZ-ORAMAS, 2014). Não se trata mais de sentir-se objeto, mas de criar novos mundos a partir dele, mundos nos quais a desigualdade de gênero já não protagonize a cena. Nesse sentido, Andréa Coutinho afirma que:

As artistas despregadas das convenções, ao assumirem seus lugares de sujeito social, intensificam o papel de produtoras de significados. Ou seja, permanecem discutindo em suas obras o campo do feminino, mas desta vez, mais aproximadas das propostas desconstrucionistas, de um feminismo que pensa a desestabilização do gênero enquanto categoria fixa e imutável (2009, p. 68).

Estas propostas desconstrucionistas as quais a autora se refere funcionam como catalisadoras de processos de transformação subjetiva. Ao dissolver a cristalização das relações de gênero postas, a partir do processo de criação artística, a artista está deixando de ser o objeto de desejo do olhar masculino, para ser a produtora de objetos de arte (obras-objeto). Dessa forma, ela está lidando com objetos de uma ordem diferente da anterior, não mais “fixos e imutáveis”, mas sim abertos, propositivos, disparadores de novos modos de relacionar-se com a vida em sua essência germinativa.

O caminho para a recuperação da potência de criação e para a conseqüente criação de novas dinâmicas de existência, desprendidas do regime de inconsciente dominante, passa por uma libertação da própria subjetividade. Mas como atingir essa libertação? Neste projeto defendo que a arte e a educação são ferramentas potentes de transformação em direção ao “protesto de inconscientes” (ROLNIK, 2019), atuação micropolítica essencial em nosso tempo. A arte incorpora as qualidades de subjetivação e criação sensível, e aliada à educação, multiplica-se o poder polinizador necessário para realizar

a transformação coletiva almejada.

Aqui cabe evocar o trabalho de Lygia Clark, uma artista que inspirou toda minha trajetória dentro das artes e que, por sintonia muito pertinente, também colabora para desenvolver as ideias trazidas por Suely Rolnik. Ao longo de diversos anos de contribuição para a história da arte no Brasil e no mundo, Clark nos deixa um legado muito valioso, inaugurando modos sensíveis e ousados de fazer arte, enquanto tensiona seus limites. Em uma cisão conceitual com o que estava sendo produzido em arte anteriormente, sua obra *Caminhando* (1963) coloca a ação como elemento central da obra e, em suas palavras “permite a escolha, o imprevisível, a transformação da virtualidade em um empreendimento concreto” (CLARK, 1954 apud FRADE, 2016, pp. 49-50) gerando a fusão sujeito-objeto. A partir de meados dos anos 1960, Lygia desenvolve experiências propositivas, utilizando objetos sensoriais, como *Pedra e Ar* (1966) e *Máscara Abismo* (1968), que culminam com o emprego dos *Objetos Relacionais* como instrumentos da série de sessões terapêuticas que constituem *A Estruturação do Self* (1976). Foi possível, a partir desses trabalhos, dilatar o entendimento do que

um objeto de arte pode, em sua relação com o sujeito, tensionar na experiência sensorial/estética do corpo. Esses objetos são, nas palavras de Isabela Frade, “aparatos de sondagem de corpos, de produção de vínculos, de mergulho no *Self*. São aparelhos de mobilização visceral. São objetos de ‘uma arte sem arte’, elementos para o sujeito perceber-se em sua condição de ser total.” (2016, p. 50). Esses objetos são ativados a partir de uma série de proposições intimamente vinculadas à abertura de processos inéditos no encontro arte-corpo-ação, que levam, em última análise, à criação de novas realidades sensíveis e subjetivações. Rolnik explica o motivo de sua escolha por invocar as obras de Clark:

Se recorro a essa artista brasileira é porque ela inventou uma profusão de “proposições”, [...] que favorecem naqueles dispostos a experimentá-las à sua própria potência de criação e à eventual ativação do trabalho para dela reapropriar-se, inviabilizando seu abuso máximo possível. Em outras palavras, tais obras lhes proporcionam uma oportunidade de lançar-se num processo que os leve a driblar o poder do inconsciente colonial-capitalístico



Máscara Abismo
Lygia Clark, 1968

em suas próprias subjetividades (2019, p. 40).

Outra artista que vale citar neste momento – para traçar paralelos com artistas atuais que operam em consonância com as ideias trazidas nesta pesquisa e pela afinidade referencial e valioso material poético de suas obras – é a carioca Lyz Parayzo. Lyz é uma artista multidisciplinar, escultora e performer, que estudou Artes Visuais na EAV Parque Laje e na Beaux-Arts de Paris e foi indicada ao Prêmio PIPA em 2017. A artista tem o corpo como principal suporte de trabalho e sua performatividade diária como plataforma de pesquisa.

Me dedico especialmente às relações estabelecidas com suas séries *Bixinha* (2018) e *Jóias Bélicas* (2016). Em interlocução direta com os *Bichos* (1960) de Lygia Clark, as *Bixinhas* são esculturas feitas de chapas de metal, com bordas pontudas e afiadas, unidas por dobradiças que podem ter sua forma alterada pelo público. De maneira oposta à proposta participativa de Lygia, no entanto, as *Bixinhas* de Lyz repelem e afastam, não atraem, figurando como “armas” de defesa em diversas performances da artista. As *Bixinhas* dão continuidade a uma série criada



Bixinha
Lyz Parayzo, 2018
escultura

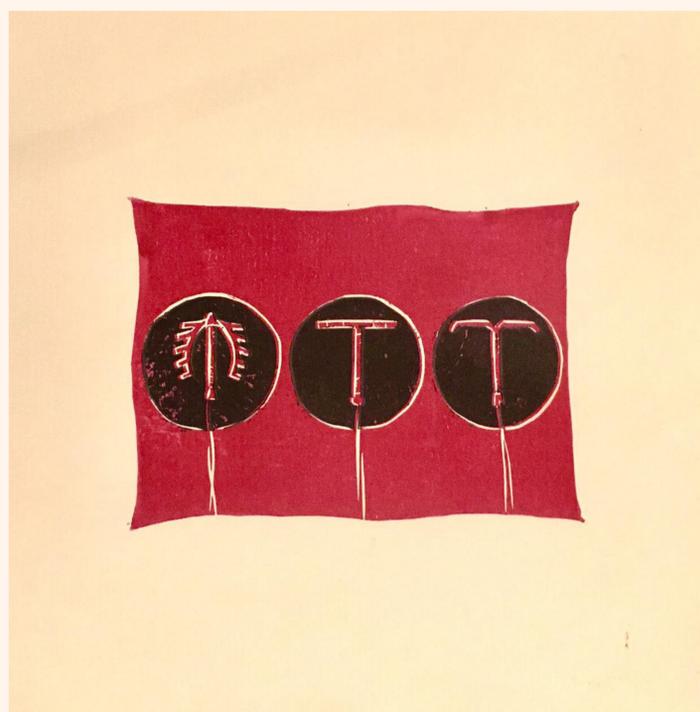
anteriormente, intitulada *Jóias Bélicas*, na qual a artista cria uma porção de adornos atribuídos ao universo feminino (como nas peças *Bracelete Lança*, *Gargantilha Lança* e *Top Dentado*) dos quais as extremidades cortantes e a aparência agressiva levantam reflexões sobre as violências e as táticas de sobrevivência vivenciadas por corpos transsexuais, não normativos e de identidades dissidentes.

É possível identificar nas obras de Lyz Parayzo o caráter transformador das criações artísticas que tensionam os limites impostos pelo regime dominante, as quais são o motor deste projeto. No caso das *Bixinhas*, assim como de meus *Objetos de Contato Alternativo*, existe uma tentativa de modificar e redescobrir o próprio corpo a partir da produção de objetos de arte, que se concretizam na forma de próteses singulares – evidenciando a subjetividade de quem as criou.

Em consonância com as motivações das artistas trazidas anteriormente, através da busca de autoconhecimento e, de certa forma, da interferência em meu próprio corpo, produzi o trabalho *DIU DE COBRE* (2018). Esse trabalho foi feito durante o processo – longo – de colocação do meu



Gargantilha Lança
Top Dentado
Lyz Parayzo, 2016



DIU DE COBRE
Anurb Izquierdo, 2018
gravura, 20x20cm

próprio DIU (Dispositivo Intrauterino), com o intuito de organizar o que esse acontecimento movimentou em mim e investigar os desdobramentos políticos da contracepção, fardo que pesa – quase exclusivamente – sobre nós, pessoas com útero. A colocação foi um período de muito desgaste emocional, que veio com a larga pesquisa técnica que precisei empreender para tomar a decisão de introduzir o DIU como método contraceptivo. A partir do conhecimento adquirido e da experiência vivida, criei esse trabalho como forma de registro, expressão e também de chamar atenção para a conscientização da temática.

Assim como sua própria denominação explícita, o DIU é um *dispositivo* (intrauterino), que, na forma de obra-objeto, torna-se também um dispositivo micropolítico (ROLNIK, 2017), seguindo o pensamento que venho desenvolvendo neste projeto. *DIU DE COBRE* era uma série de gravuras com representações de DIUs, um fragmento de texto e uma instalação que dá forma às ideias trazidas nele. Hoje vejo, no entanto, que o meu DIU é o primeiro *Objeto de Contato Alternativo*.

O espécúlo abre em movimento circular e deixa escapar uma linha vermelha de cor intensa que sai cuspidada do interior pro exterior, como um bebê. A linha segue seu caminho riscando uma prescrição como se corrigisse uma avaliação escolar, e avança a pé e de transporte coletivo até o laboratório mais próximo, que nem é tão próximo assim. Ela aparece novamente em um beijo mal-humorado que dói menos que uma picada de abelha e que, 7 dias inúteis depois, traz a linha novamente em forma de papel. Esse papel/linha atravessa as ruas específicas e volta para o lugar de origem, um lugar branco, limpo e que finge ser agradável. Dessa vez a linha dá um salto e se refugia em quem sabe mais. Em um movimento de reencontro, rasgando a harmonia da a carne que reveste o útero, entra a linha da mão da Doutora Mariângela trazendo elementos estranhos ao corpo humano: prata e cobre. Em um gemido de agonia a linha sai como frequência sonora pela boca com a promessa de que nos próximos dez anos não sairão bebês, só linhas.

DIU DE COBRE

Anurb Izquierdo, 2018

fragmento de texto



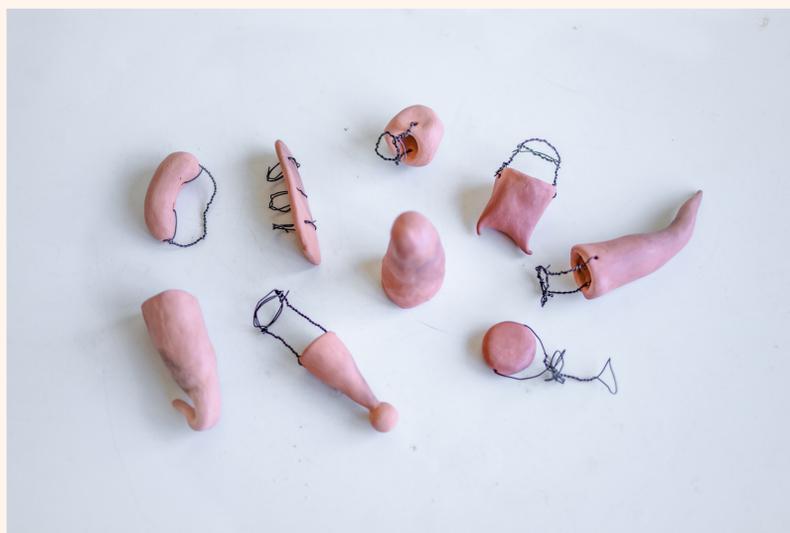
DIU DE COBRE
Anurb Izquierdo, 2020
ultrassom

Em diálogo constante com as ativações trazidas pelas obras de Lygia Clark, especialmente com os *Objetos Relacionais* (1966), em 2019 desenvolvi os *Objetos de Contato Alternativo* (OCAs). Os OCAs consistem em um conceito materializado em 9 pequenos objetos de cerâmica, que se encaixam nos dedos das mãos a partir de estruturas anexas em arame preto, e em uma videoperformance os utilizando. A primeira série de OCAs se apresenta como *Dedos*; dedos transformados, estendidos, desviados. Entretanto, a intenção é que as próteses cerâmicas se espalhem pelo corpo todo, abrindo espaços – da cabeça aos pés.

Desde a concepção dos *Dedos* até a manipulação deles na videoperformance, o processo foi bastante intuitivo, em um caminho de autoconhecimento, que me ajudou a criar uma ponte entre dentro e fora, a começar pela escolha do material-base: o barro. Sem me demorar nas camadas possíveis de significação que o barro oferece, apenas colarei a qualidade metafórica de trabalhar com esse substrato, com a terra, com a lama. Não consigo evitar fazer uma correlação com o próprio inconsciente como material de arte. E é precisamente essa a transformação



Objetos de Contato Alternativo
Anurb Izquierdo, 2019



Videoperformance: https://www.youtube.com/watch?v=d_WUEpvOluQ&t=40s

subjetiva que buscamos ao trabalhar bebendo da fonte de Lygia Clark.

Proponho, assim, a abertura de um diálogo latente e necessário: como o corpo pode ser – e é – transformado? Como podemos criar brechas nesse relacionamento tão individual e coletivo ao mesmo tempo? A presença e a consciência desse corpo podem ser o primeiro passo para instigar uma relação mais saudável com ele, especialmente no caso de corpos objetificados, marginalizados ou de alguma forma invisibilizados. Os OCAs evocam esse movimento. Eles apresentam uma forma alternativa de se relacionar – com o objeto em si, com o próprio corpo em sua nova condição e com a percepção da presença. As formas de estar presente, as formas de perceber nosso corpo são as mais variadas. A finalidade é a de encontrar possibilidades, através do encontro subjetivo com objetos materiais, que possam de alguma forma alterar a configuração do corpo e causar uma investigação singular. Outra oportunidade, nesse mesmo sentido, é a de tensionar o próprio conjunto de ações automatizadas pelo roteiro de gênero (BUTLER, 2003), dissolvendo, dessa maneira, os regramentos solidificados sob os quais

fomos criadas.

Acredito que nesta hora é pertinente reavivar o caráter pedagógico da construção desse tipo de trabalho artístico. No momento em que não separo (nem na teoria, nem na prática) a arte da educação, acho importante explorar as questões suscitadas, não só no processo de criação dos OCAs, mas também no contato com eles. Considero que existe uma potência educativa em experienciar trabalhos feitos por artistas mulheres, desde o reconhecimento e a representatividade do trabalho artístico feminino, até a vivência de narrativas criadas por mulheres e ressignificadas por quem as encontrar. Dessa maneira, a criação de obras-objeto e seu potencial experimental-pedagógico funcionam como canal de vazão das necessidades do corpo, que estão intimamente atreladas a uma nova forma de estruturação de *self*. Em outras palavras, de acordo com Suely Rolnik:

Trata-se de uma busca por “curar” a vida o mais possível de sua impotência, sequela de seu cativeiro na trama relacional do abuso que aliena a subjetividade das demandas vitais e mantém o desejo refém do regime

dominante em sua essência cafetina. E se tal operação de cura é indissociável da operação artística é porque ela só se completa com a criação de novos modos de existência que performatizam as demandas vitais, realizando assim a germinação dos embriões de mundo que pulsam nos corpos. Em última análise, cada gesto de insurreição micropolítica é, nele mesmo, um movimento de ressurreição da vida (2019, p. 138).

O objetivo caracteriza-se pela construção de dispositivos conceituais, formulados para a libertação micropolítica, dispositivos os quais estou chamando aqui de obras-objeto que, indissociáveis a práticas educativas, têm poder de transformação coletiva. Segundo Rolnik, os efeitos desse esforço são o “contágio polinizador” das subjetividades que encontram essas obras e, por consequência, a “transfiguração” dos valores predominantes a serem combatidos.

Bommas

O binarismo conservador que generifica os corpos separando-os em dois pólos antagonistas – homens e mulheres – informa que certas características são inerentemente masculinas (razão, produção, virilidade, independência, agressividade, estabilidade etc.) e, como contraponto, outras são femininas (emoção, reprodução, castidade, submissão, delicadeza, instabilidade etc.) (DIAS, 2017). Dentro do campo da história da arte não é diferente, segundo Taís Dias:

São diversas as autoras (CHADWICK, 1990; MAYAYO, 2003; SIMIONI, 2010) que evidenciam como frequentemente aquelas obras cujas características remetem ao feminino e à feminilidade (obras que se caracterizam pela delicadeza, pelo aspecto decorativo e ornamental) são consideradas previamente depreciativas e de segunda mão. [...] Também assinalei como os afazeres domésticos (costura e bordado) e a produção artesanal foram historicamente deslegitimados e desvalorizados, dentre

outras razões, por serem criações associadas ao feminino (2017, p. 70).

Um exemplo de expressão artística, que foi por muito tempo invisibilizada pelo olhar misógino, que desqualifica atividades associadas ao universo feminino, é o que as artistas Miriam Schapiro e Melissa Meyer chamam, em seu artigo *Waste Not, Want Not: An Inquiry into What Women Saved and Assembled - Femmage* (1978), de *femmage* – termo usado para definir procedimentos realizados por artistas mulheres a partir da prática de colagem, *assemblage*, *découpage* e fotomontagem (MAUS, 2020, s.p.). De acordo com as artistas supracitadas, a colagem foi reconhecida apenas no século passado, tendo sido anteriormente rebaixada “à mera atividade do cotidiano, ou seja, um passatempo doméstico de donas de casa e estudantes, não sendo digna dos ‘artistas sérios’” (MAUS, 2020, s.p.).

Lilian Maus, em seu artigo *Lia Menna Barreto a virar do avesso o cultivo do seu lar* (2020), posiciona a artista Lia Menna Barreto como operante dentro da gama de procedimentos de *femmage*, incutidos em seu processo de criação, que utiliza gestos diários como material de



Pele de Boneca
Lia Menna Barreto, 2009

arte. Menna Barreto produz uma série de trabalhos com bonecas, como *Diário de uma boneca* (1998), em que se propôs confeccionar uma boneca por dia para sua filha, ao longo de pouco mais de um ano, e *Pele de Boneca* (2009), na qual a artista e as demais presentes literalmente descascaram cabeças de bonecas para formar uma cortina singular em exposição.

Ao contrário da artista Lia Menna Barreto, que admitiu em entrevista a Isabel Waquil (2014) pouco ter brincado de boneca na infância, a maternidade foi a brincadeira mais intensa e duradoura de meus primeiros anos. Assim, em 2018, elegi a boneca como suporte para o trabalho *Bonecas de Intuição*, no qual convido mulheres para participarem de uma oficina em que cada uma escolhe uma boneca usada para uma interferência sensível, de acordo com sua intuição. As bonecas disponibilizadas nas oficinas são preferencialmente usadas, por carregarem em si a potência de sua própria história, desconhecida, mas evidente nas marcas de uso. A boneca escolhida, nesse contexto, se constrói e se desconstrói – simultaneamente. Ela deve ser reformatada, livremente, sem apego estético. Para tal, os materiais disponibilizados variam de acordo



Bonecas de Intuição
Anurb Izquierdo, 2018



Bonecas de Intuição
Anurb Izquierdo, 2018
boneca de Luiza Zmuda

com o grupo em questão, sendo até mesmo incentivado que as participantes tragam seus próprios recursos para o trabalho de criar uma nova identidade para a sua boneca. Citando alguns exemplos, já foram utilizados tinta acrílica, miçangas, canetinhas permanentes, alfinetes, linhas de costura, glitter, entre outros – em uma ocasião, a participante interferiu em sua boneca com plantas. Até o momento, foram realizadas seis oficinas de *Bonecas de Intuição*, quatro em 2019 e duas em 2021. As oficinas realizadas em 2019 foram com grupos pequenos de amigas e familiares e as de 2021 aconteceram de forma remota, com minhas alunas de estágio I e II.

As camadas de significação que a boneca carrega fazem parte da decisão de trabalhar com elas. Uma das conexões evidentes é a de que a boneca corresponde à imposição da maternidade para meninas, ou seja, a própria generificação dos brinquedos. Isso se confirma quando percebemos o cuidado com a casa e com a vida doméstica, por exemplo, como brincadeira apenas às crianças que foram socializadas como mulheres.

Além disso, as bonecas fazem parte do imaginário humano há muito tempo e em diversas culturas. Sem me

proponho a fazer uma análise aprofundada do caso, gostaria apenas de evocar como indício dessa manifestação histórico-cultural as bonecas *Ritxòkò*, do povo originário Karajá. As *Ritxòkòs* são pequenas figuras humanas, feitas de cerâmica com técnicas tradicionais, que vão desde a coleta do barro à pintura das peças, feita com carvão, jenipapo e urucum, ornamentadas com cera de abelha, linha de algodão ou miçangas. As bonecas são confeccionadas pelas mulheres e utilizadas para a aprendizagem das meninas *Iny* (como se autodenominam no povo Karajá) sobre sua própria cultura, para a compreensão de lendas, costumes e de seu idioma.

Em um parêntesis breve, cito também um trabalho realizado por mim, no qual trabalhei a cerâmica para confeccionar bonecas, em um processo intuitivo que relaciono ao surgimento das *Bonecas de Intuição*, mais tarde no mesmo ano. Em 2018, produzi onze bonecas de cerâmica, representando 4 famílias constituídas por mulheres, manifestando 3 gerações – filha, mãe e avó. As peças foram idealizadas para morarem em vasos de plantas, em uma tentativa de reconciliação com seu lugar de origem: a terra. E também como manifestação da



Bonecas Ritxòkòs

potência transformadora gerada pela própria produção da cerâmica, o que antes era barro agora é arte.

O processo de criação que parte de uma conversa interna, que aqui chamo de intuição, é uma fonte de autonomia que, ao ser redescoberta pela mulher, torna-se alvo de ataque das forças do regime, que despreza o fortalecimento micropolítico feminino. Tanto na minha experiência pessoal, ao produzir as peças cerâmicas que citei acima, quanto na proposição de *Bonecas de Intuição*, o objetivo é atingir a recuperação da subjetividade criativa das mulheres por meio da experiência poética. O convite é o de escuta. Para que, guiadas por essa escuta, as participantes se impliquem em um movimento de desterritorialização em direção a criação de uma expressão para aquilo que pede passagem, de modo que ganhe um corpo concreto (ROLNIK, 2019) – neste caso o corpo de uma *Boneca de Intuição*.

Até então, o resultado das oficinas realizadas foi muito gratificante. As participantes não tiveram dificuldade em se entregar e em se apropriar da proposta. Em todas as oficinas foi possível construir um espaço acolhedor, em que foram estabelecidas conversas de profundidade



bonecas de cerâmica
Anurb Izquierdo, 2018

“Eu acho que essa oficina é muito mais que ‘brincar com bonecas’ [...] Acho que o mais importante é dar essa releitura para elas porque é importante que a gente se ‘releia’ também, principalmente nesse contexto que estamos vivendo. A gente precisa estar constantemente fazendo releituras para não ficarmos presas no senso comum” – Elena Sassi, 27 anos, diretora de arte.

e potencial transformador, assim como momentos de silêncio necessários. As bonecas ficaram muito diferentes umas das outras, mostrando a essência e a individualidade de cada mulher. Muitas usaram as tintas para pintar as bonecas e algumas fizeram roupinhas para vesti-las. Surgiram também bonecas caricatas, como palhacinhas e bruxinhas, o que conferiu um caráter arquetípico ao processo de significação dos resultados observados.

Minha forma de trabalhar a arte não distingue o aspecto educativo do artístico, portanto, vejo as oficinas como parte fundamental da obra, utilizando a proposição como gatilho processual. Deste modo, as oficinas surgiram da vontade de fortalecer relações com outras mulheres, criando uma rede de apoio e um espaço seguro, de livre expressão e de troca. Considero que um dos potenciais deste trabalho seja justamente o fato de que é construído de maneira coletiva, com autoria compartilhada – cada participante torna-se produtora de um objeto artístico, em um processo íntimo de renovação. Ademais, existe nesse formato, a possibilidade de realizar as oficinas em diversos cenários, como em escolas, instituições culturais ou mesmo entre amigas.

Cabe em Casa

Ainda tendo enfoque na proposição como ativação do fazer artístico e educativo, apresento um projeto que desenvolvi com a colega e artista Carolina Kneipp, em 2020, chamado *Cabe em Casa*. Assim como o nome indica, nosso objetivo era trazer arte para dentro de casa, logo, desenhamos o projeto sob a provocação: *cabe arte em casa?* A partir do *Cabe em Casa*, visamos resgatar o trabalho de artistas mulheres sistematicamente “esquecidas” pelo discurso tradicional da história da arte e, através dessa ação, proporcionar ao público o contato com a pertinência e atualidade de suas obras para pensar a situação na qual estávamos vivendo, sobretudo a quarentena imposta pelas primeiras medidas de contenção da pandemia de Covid-19 e a relação da mulher com o ambiente doméstico.

O projeto foi contemplado, em contexto pandêmico, pelo edital FAC Digital RS e foi concebido através da mídia social Instagram. *Cabe em Casa* teve duração de dois meses e resgatou semanalmente o trabalho de uma



Fliegender Hautraum
Heidi Bucher, 1981

¹ Respectivamente: Birgit Jürgenssen, Shadi Ghadirian, Lungiswa Gqunta, Jessica Kairé, Carolina Kneipp, Brígida Baltar, Alberta Whittle, Lygia Clark, Lyz Parayzo, Anurb Izquierdo, Élle de Bernardini, Mierle Ukeles, Juliana Notari, Linda Montano, Beverly Buchanan, Mona Hatoum, Lenora de Barros, Alice Yura e Carrie Mae Weems

artista¹(ou mais) que investiga a casa em seus processos artísticos, seja direta ou indiretamente. A cada semana abordamos uma perspectiva diferente relacionada à temática que suscita as relações entre a quarentena, a casa e a mulher (respectivamente: a mulher “doméstica”; a dicotomia entre segurança e insegurança na relação feminina com a casa; a memória e a casa, o corpo como casa; os cuidados com a casa; as mulheres e as relações geopolíticas de moradia; e o isolamento dos diferentes corpos femininos).

A partir de uma obra selecionada de cada artista, abrimos um diálogo com sua poética lançando sete proposições com instruções que servem como gatilhos para investigações poéticas autônomas – foram elas: *Objeto Casa Corpo, Averso, Estratégias de Retorno, Corpo Casa, Práticas de Cuidado, Casa Expandida e Faces do Isolamento*. Além disso, tornamos o perfil do Instagram um espaço para dividir referências que vão além do campo das artes visuais, como produções cinematográficas e literárias de autoria feminina.

Ao reconhecer a desigualdade de gênero no cenário artístico, onde imagens de obras de arte feitas por

mulheres não chegam a 10% nos livros didáticos usados em sala de aula (COUTINHO, 2009) e artistas homens ainda figuram com maior número em exposições de arte e acervos museais, uma de nossas grandes motivações ao elaborar esse projeto foi a de fortalecer o referencial artístico feminino no âmbito educativo e cultural, de maneira acessível e didática. Partindo de uma pesquisa curatorial conjunta, encontramos e selecionamos artistas que não apenas dialogam com as questões levantadas semanalmente, mas que também contribuem para a elaboração de propostas educativas no ensino de arte contemporânea.

O resultado desse trabalho ainda está se mostrando, visto que seu conteúdo se encontra disponível em uma plataforma aberta para todas que buscam desenvolver projetos artísticos e pedagógicos com embasamento feminista e com atenção à representatividade. Em meus projetos de ensino posteriores ao *Cabe em Casa*, utilizei diversas vezes dos materiais compartilhados na página para construir aulas engajadas com a luta por uma educação acessível e feminista.

Shadi Ghadirian e Jessica Kairé são duas das artistas

pesquisadas junto a Carolina Kneipp, no projeto *Cabe em Casa*, cujas obras utilizo muito em minhas práticas artísticas e pedagógicas como referenciais e disparadores propositivos. Vale destacar o trabalho de ambas, não somente pela contribuição no diálogo com os assuntos levantados no *Cabe em Casa*, mas também pela sua pertinência em relação à minha própria linha de investigação, em que suas obras-objeto são potentes dispositivos micropolíticos para desenvolvimento em trabalhos educativos e poéticos.

Shadi Ghadirian é uma artista iraniana que trabalha principalmente com fotografia contemporânea e explora as formas culturais de opressão as quais as iranianas são submetidas, denunciando a imposição de estereótipos arcaicos de gênero e construindo, assim, uma nova camada identitária. O trabalho *Like Every Day* (2000) é mais um exemplo, ao mesmo tempo direto e sarcástico, de como uma obra pode ressignificar situações de objetificação e misoginia na vida de uma mulher. Nesta série de dezessete retratos fotográficos, Shadi retrata mulheres usando burcas – os tecidos usados para a vestimenta lembram lençóis e toalhas de mesa – e no lugar dos seus



Like Every Day
Shadi Ghadirian, 2000
série fotográfica

rostos encontram-se objetos do cotidiano doméstico.

São esposas-ralador, filhas-vassoura e mulheres-faca... A ironia de trazer o protagonismo para o objeto doméstico coloca a mulher no lugar anônimo dele: substituído, prático e utilitário. Como se esses objetos roubassem ironicamente as identidades delas e posassem em uma farsa coletiva, reduzindo-as ao regime depreciativo no qual o trabalho doméstico feminino é enquadrado (@cabeemcasa, 2020).

Seguindo o objetivo do projeto *Cabe em Casa* de tensionar as questões que permeiam a relação da mulher com a casa através da arte, a obra *Like Every Day* nos mostra de maneira direta as problematizações provenientes da desigualdade de gênero presentes no ambiente doméstico. Ao posicionar objetos impostos ao universo feminino no espaço em que estaria o rosto das mulheres das fotos, a artista explicita a objetificação sofrida pelas mulheres de maneira direta, provocando então um rompimento da narrativa, que beira o ridículo. Aqui, os objetos servem como ferramentas discursivas para denunciar e subverter o próprio espaço feminino dentro

das dinâmicas de gênero que se estabelecem em casa – e fora dela.

Por fim, trago o trabalho *Así es la vida en el trópico (sobre cómo hacer armas de defensa personal)* (2012), da artista Jessica Kairé, para fortalecer as relações que embasam e fundamentam meus próprios trabalhos e a pesquisa que empreendo neste projeto. Jessica Kairé é uma artista e educadora guatemalteca baseada em Nova York, é co-fundadora e co-diretora do NuMu (Nuevo Museo de Arte Contemporáneo), um museu situado na Cidade da Guatemala, que visa suprir a falta de outras instituições de arte contemporânea no país. Em sua prática, a artista combina elementos artísticos e domésticos para criar obras que envolvem o público em várias formas de participação. Ela se interessa particularmente em apropriar-se de materiais, objetos e contextos marcados por conflitos pessoais ou coletivos, alterando o modo como nos relacionamos com estes, por meio de uma abordagem frequentemente lúdica e bem-humorada.

A obra *Así es la vida en el trópico (sobre cómo hacer armas de defensa personal)* é composta por uma série de workshops, vídeos e objetos em que frutas e vegetais



Así es la vida en el trópico (sobre cómo hacer armas de defensa personal)
Jessica Kairé, 2012

tropicais são transformados em armas de autodefesa para, então, serem compartilhadas pela artista como pratos comestíveis. Nas palavras de Jessica, “este é o primeiro de vários trabalhos em que crio plataformas que propõem a transformação da violência em espaços de convivência” (KAIRÉ, 2012). É possível identificar um paralelo muito interessante da obra de Jessica com a conhecida videoperformance *Semiotics of the Kitchen* (1975), de Martha Rosler, em que a artista se coloca em um papel de dona de casa e lista os objetos da cozinha, um para cada letra do alfabeto. O diálogo entre as obras não é apenas pela semelhança visual (posição da câmera, uso de avental etc.), mas também pelo tom satírico e provocador das ações propostas. Em ambos casos, vemos a mulher insurgindo-se contra o lugar domesticado que lhe foi atribuído, através da criação de novos códigos e maneiras de relacionar-se com este lugar. Em *Así es la vida en el trópico (sobre cómo hacer armas de defensa personal)* a mulher, supostamente incumbida de preparar a refeição familiar, utiliza os alimentos para construir armas, para se defender dessa atribuição e de tudo que ela carrega, e, neste novo formato, as oferece



Semiotics of the Kitchen
Martha Rosler, 1975
videoperformance



Así es la vida en el trópico (sobre cómo hacer armas de defensa personal)
Jessica Kairé, 2012

ao público – oferece uma reflexão.

Este trabalho de Kairé une narrativas feministas (luta contra violência doméstica), críticas políticas (ao colonialismo e à misoginia), possui caráter educativo e aberto (vide oficinas de confecção da obra) e se enquadra em muitas características que a arte contemporânea carrega (como sua natureza conceitual e participativa). Esse conjunto de qualidades exemplifica o que confere potência às proposições artísticas e educativas que se utilizam de obras-objeto feitas por mulheres artistas como plataforma poética e o que eu mesma busco através de minha práxis.



*Considerações
finais*

Caminhando
Lygia Clark, 1963

“Conhecem alguma obra de arte? Se sim, qual?”, essa pergunta veio em 90% das ocasiões seguida pela resposta, “Monalisa” e, nas outras 10%, por respostas como “Última Ceia” ou “Aquela dos girassóis”. Para não ser injusta, em uma oportunidade ouvi um “Abaporu” tímido e inseguro, que chegou a me emocionar – de tão raro.

Estes relatos fazem parte do conjunto de experiências que vivi ao longo de um ano de estágio não-obrigatório como mediadora cultural na Fundação Iberê e nos estágios obrigatórios – que realizei de forma online, em forma de tutoria para alunas de ensino fundamental e médio. Apesar de discutirmos com frequência nas disciplinas de licenciatura os desafios do ensino da linguagem da arte contemporânea e o atraso educativo desse campo, foi apenas na prática docente que pude identificar, de fato, o que nós educadoras estamos enfrentando. É chocante o contraste entre como a arte se manifesta hoje e o que o público escolar aprende e entende como arte. Isto posto, é preciso que nós, educadoras de artes visuais, após o reconhecimento da problemática existente, nos empenhemos em desenvolver estratégias educativas

para diminuir a distância de aprendizagem necessária. Neste mesmo sentido, Andréa Coutinho afirma que:

Acredita-se ser fundamental que o aprender/ensinar arte mantenha-se em consonância com o desenrolar da produção artística mais atual e dos dilemas da pós-modernidade. Nessa perspectiva, a arte contemporânea se faz generosa, pois, absorve o plural, o incomum, o diferente, o estranho, impregna outros modos de organizar, introduzir, apresentar, debater e fazer arte na vida e em sala de aula (2009, p. 131).

É consenso que a arte contemporânea é um campo vasto e diverso, o que torna seu ensino extremamente frutífero e proveitoso. Entretanto, a multiplicidade e a inovação inerentes a esta área também impõe desafios à fruição e ao compartilhamento de saberes com a população que não está habituada com esta linguagem. Existe um déficit no acesso à informação que se dá por vários motivos, como a falta de valorização dos “novos” formatos da arte, a usual insuficiência de investimento em educação artística e questões advindas da cultura

conservadora em que vivemos.

Uma vez que um dos objetivos centrais desse projeto é o de criar estratégias pedagógicas feministas, a partir da arte contemporânea, para subverter a imposição colonial-capitalista sobre nossos inconscientes, é de suma importância o desenvolvimento de ferramentas adequadas e eficazes para tal. As obras-objeto feitas por mulheres artistas foram, portanto, posicionadas como dispositivos potentes para esta iniciativa.

Ao longo desta pesquisa, fortaleci a ideia de que o ensino deve passar pelo feminismo, que por sua vez deve levar em conta todas outras questões sociais enfrentadas pela população, em uma abordagem micropolítica, através da arte. Nas palavras de Andréa Coutinho, “envolver-se no arsenal da produção artística em diálogo com os feminismos, por exemplo, é saber que ali tensionam conceitos artísticos, políticos, sociais, biográficos, sociológicos, étnicos, culturais, etc” (2009, p. 132).

Não acredito que seja casualidade que, por volta dos anos 1960, a arte contemporânea e a onda feminista, que alavancou o trabalho de diversas artistas mulheres,

tenham despontado concomitantemente. Uma das características que marcam o trabalho de muitas dessas artistas é o caráter conceitual e político de suas obras, por encontrarem um campo vasto e aberto para a manifestação poética. Como exemplo temos a utilização da palavra por Jenny Holzer em suas obras, a experimentação nas ações de Yoko Ono, as performances políticas nos trabalhos de Musa Michelle Mattiuzzi, os objetos gigantes de Mona Hatoum, entre muitas outras.

Entretanto, de acordo com Andréa Coutinho, “é prudente, antes de tentar desvendar a gestão desse grupo, ressaltar que assim como há tantos feminismos quanto há mulheres, do mesmo modo, há tantas propostas de produções feministas na arte quanto há personalidades criadoras” (2009, p. 65). Apesar de não ser possível enclausurá-las em uma redoma conceitual, que dê conta de toda a multiplicidade dessa classe de obras, podemos encontrar possibilidades ímpares no seu uso para o ensino.

As obras-objetos feitas por mulheres artistas, ao meu ver, têm grande potencial educativo por trazerem, em sua maioria, uma dimensão pedagógica em si mesmas,



Grater Divide
Mona Hatoum, 2002

como se evidencia nas proposições de Lygia Clark, nas oficinas de Jessica Kairé ou em minhas *Bonecas de Intuição*, por exemplo. Testemunhei esse potencial em diversas ocasiões em que utilizei as obras-objeto como gatilhos metodológicos, que se mostraram muito proveitosos. Percebi, em minhas experiências docentes, que existe uma identificação das alunas com as obras, e que, ao abraçarem as proposições, encontram um lugar novo em si mesmas, o que permite um aprendizado sensível e profundo.

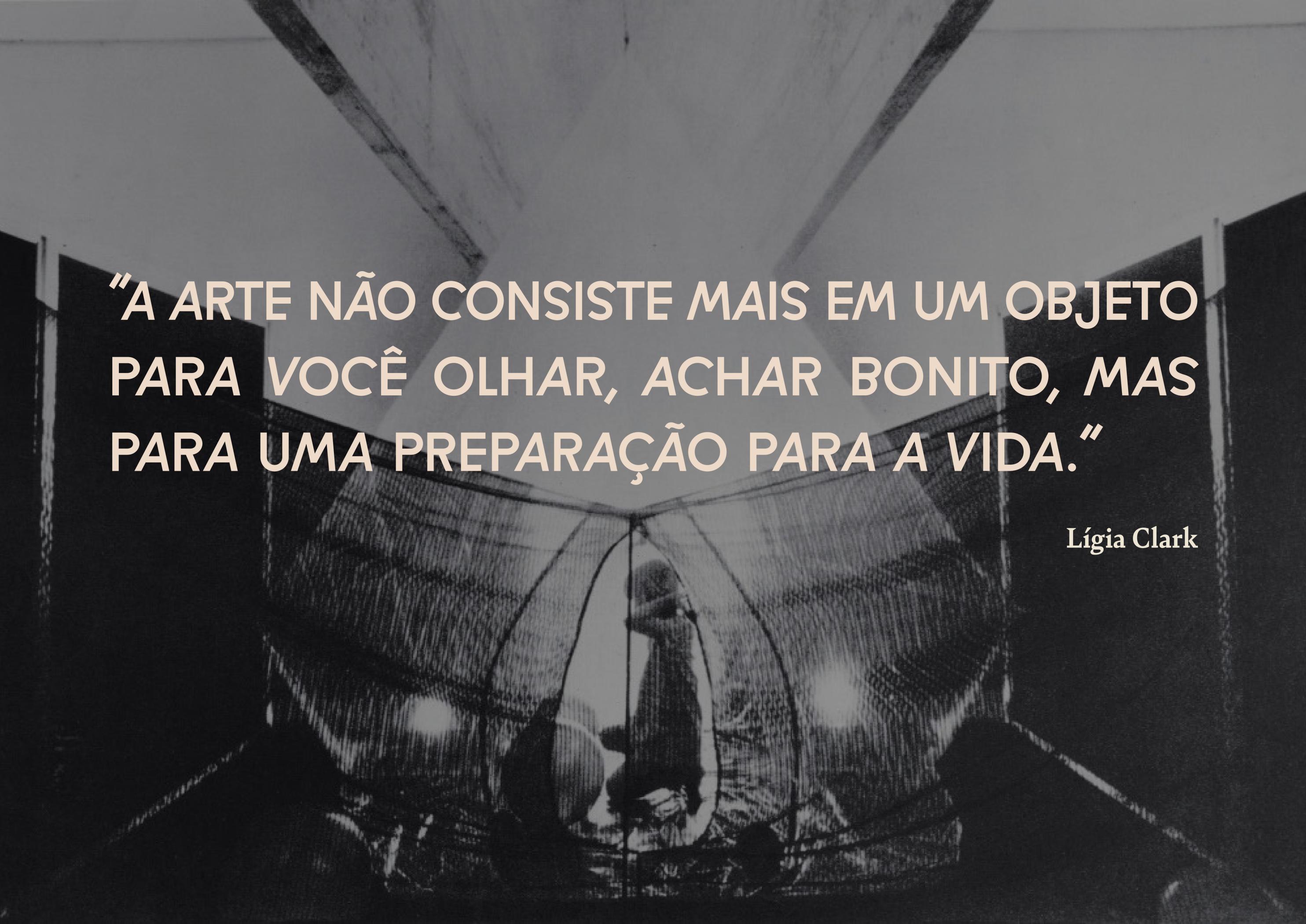
Tendo em vista os trabalhos feitos por mim, apresentados anteriormente nesta pesquisa, e as demais manifestações artísticas de obras-objeto feitas por mulheres que estou utilizando como referenciais para embasar meus argumentos, busco estabelecer uma construção metodológica dentro do campo compartilhado da educação, da arte contemporânea e do feminismo. Acredito que essas obras-objeto apresentam um convite para a mudança micropolítica necessária para lutar contra o regime dominante, por terem a capacidade de provocar encontros sensíveis de autoconhecimento e aprendizagem. Segundo Andréa Coutinho:

A questão de um *olhar para além da superfície* quer indicar um entendimento que perpassa pelos desdobramentos que o objeto artístico pode possuir e a compreensão de que esses objetos são portadores de significados. O que pode gerar alternativas mais plurais e abertas de análise e compreensão da arte produzida atualmente (2003, p. 132).

Estas “alternativas mais plurais e abertas” ao encontro com a arte contemporânea, ao meu ver, fortalecem a ideia de que existe uma profunda qualidade educativa imbricada no fazer artístico que venho buscando desenvolver, e também nas obras em diálogo trazidas nesta pesquisa. Não é algo que surge necessariamente de um desejo em unir forças (arte + educação), mas sim de uma essência estrutural própria de ambos campos, que naturalmente corroboram com o caminho de libertação pretendido. Se não faço distinção, se não hierarquizo as dimensões pedagógicas e artísticas na minha prática, é porque simplesmente não vejo benefícios práticos nisso, especialmente quando se percebe que as camadas que surgem da aglutinação destes dois terrenos de atuação permitem o desenvolvimento de ferramentas ímpares

na luta contra a dominação subjetiva a qual estamos submetidas.

Este trabalho não deixa de ser a proposta de estratégia que desenvolvi, ao longo da graduação, para sair do lugar de objetificação que nos foi imposto – e encontrei na arte e na educação meios para tal. Enquanto produzir objetos de arte (ou experienciar obras-objeto feitas por mulheres) puder – como tenho convicção que pode – de alguma forma subverter, em cada uma de nós, o impulso esmagador que a misoginia internalizada causa, acredito que será possível conceber novas formas mais saudáveis e justas de viver enquanto mulher em nossa sociedade.



**"A ARTE NÃO CONSISTE MAIS EM UM OBJETO
PARA VOCÊ OLHAR, ACHAR BONITO, MAS
PARA UMA PREPARAÇÃO PARA A VIDA."**

Lígia Clark

Referências

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo – a experiência vivida*. 4 ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1980.

BUTLER, Cornelia; PÉREZ-ORAMAS, Luis (org.). *Lygia Clark*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2014.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CALOGERO, Rachel, TANTLEFF-DUNN, Stacey, THOMPSON, Joel (Eds.). *Self-objectification in women: Causes, consequences, and counteractions*. Norfolk: American Psychological Association, 2011.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. 1. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 2005.

COUTINHO, Andréa. *Poéticas do Feminino/Feminismo na Arte Contemporânea: Transgressões para o Ensino de Artes Visuais em Escolas*. Universidade do Minho - Instituto de Estudos da Criança: 2009.

REFERÊNCIAS

DIAS, Taís. *Ensino de arte e feminismos: urdiduras entre relações de poder e resistências*. Orientador: Luciana Loponte. 2017. 206 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

DINIZ, Debora. *Carta de uma orientadora: o primeiro projeto de pesquisa*. 2. ed. Brasília: Letras Livres, 2013.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FRADE, Isabela. *A magia do objeto - reverberações criadoras de formas relacionais em arte pública*. Revista Farol, v. 12, n. 16, p. 48–52, 2016.

FREDRICKSON, Barbara. *Objectification theory: Toward understanding women's lived experiences and mental health risks*. Psychology of Women Quarterly, n. 21, p. 173–206, 1997.

HADBA, Vitoria. Sarah Lucas: Sem medo de ser vulgar. *Select*, ed. 41, 24 jan. 2019. Disponível em: <https://www.select.art.br/sarah-lucas-sem-medo-de-ser-vulgar/>. Acesso em: 3 maio 2022.

HOOKS, bell. *Artistas Mulheres: o Processo Criativo. Art on My Mind*. Nova York. New Press, p. 125-32, 1995.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: A educação como prática da liberdade*. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

KAIRÉ, Jessica. Such is life in the tropics. *Jéssica Kaire Site Oficial*, 2012. Disponível em: <https://www.jessicakaire.com/such-is-life-in-the-tropics>. Acesso em: 1 maio 2022.

LIPPARD, Lucy. *The Pink Glass Swan. Select essays on feminist art*. Estados Unidos: WW Norton, 1995.

MACKINNON, Catharine. *Are women human? And Other International Dialogues*. 1. ed. Estados Unidos: The Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

REFERÊNCIAS

MAUS, Lilian (org.). *A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais*. 1. ed. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014.

MAUS, Lilian. *Lia Menna Barreto a virar do avesso o cultivo do seu lar*. Revista CROMA, Estudos Artísticos. Lisboa: FBAUL-CIEBA. 2020.

MUELLER, Roswitha. *VALIE EXPORT: Fragments of the Imagination*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NUSSBAUM, Martha. *Objectification*. Philosophy and Public Affairs, n. 24, p. 249-291, 1995.

PONTES, Alessandra. ZAMPERETTI, Maristani. *Ensino de Artes Visuais, Cultura Visual e Feminismo: Possibilidades Transgressoras*, 2019.

REY, Sandra. Por uma Abordagem Metodológica da Pesquisa em Artes Visuais In Brites, Blanca; Tessler, Elida (orgs.) *O Meio Como Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. p. 123-140.

ROLNIK, Suely. *Afinal, o que há por trás da coisa corporal?* [S.l], [S.d], Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/coisacorporal.pdf>. Acesso em: 10 maio 2022.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 26, p.104-112, jul. 2015.

ROLNIK, Suely. O corpo vibrátil de Lygia Clark: A obra de Lygia Clark é uma obstinada investigação para convocar na subjetividade do espectador a possibilidade de ser contaminada pelo objeto de arte. *Folha de São Paulo*, 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>. Acesso em: 1 maio 2022.

REFERÊNCIAS

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. São Paulo: *Jornal Valor*, 2002.

TRIZOLI, Talita. O Feminismo e a Arte Contemporânea: Considerações. *ANPAP*, Florianópolis, p. 1495-1505, 2008.

VICENTE, Filipa. *A arte sem história: Mulheres e cultura artística (Séculos XVI - XX)*. [S. l.]: Babel, 2011. 290 p.

Apêndice I

AO AVESSO

Ao Averso é uma proposição que apliquei em uma turma de ensino médio do Colégio de Aplicação da UFRGS, dentro da disciplina de Estágio III, que realizei no primeiro semestre de 2021. O plano de ensino foi pensado e aplicado em ensino remoto, tive contato com a turma em uma oportunidade via Google Meet e postei a atividade elaborada em um tópico no Moodle para que postassem ali o trabalho desenvolvido. Para contextualizar a atividade, parti da apresentação de duas obras de artistas que participaram da 12ª Bienal do Mercosul: Jessica Kairé e Lungiswa Gqunta. Nas duas obras as artistas apresentam objetos em que interferiram para tensionar e subverter seu sentido original. Uma delas faz armas bélicas de pelúcia e a outra envolve arame farpado em lã. A ideia foi a de que, a partir de um texto que acompanha e descreve as obras, reflita-se sobre como os objetos podem ser modificados para que seus sentidos se expandam ou até sejam colocados “ao avesso”, trazendo um novo significado.



Confort
Jessica Kairé, 2008



The softness of a woman's touch
Lungiswa Gqunta, 2020

O passo-a-passo postado no Moodle foi o seguinte:

“1. Faça um trajeto aleatório por sua casa e observe os objetos que chamarem mais sua atenção, refletindo sobre a função deles na sua vida (podem ser objetos de decoração, objetos utilitários como panelas e louças, objetos afetivos como roupas e brinquedos de infância...).

2. Escolha um desses objetos observados e faça uma lista com aproximadamente 10 palavras que descrevam ele.

3. Pense como você poderia alterar, mudar, subverter o significado desse objeto e das palavras que ele carrega, para criar um novo sentido.

4. Vire o sentido dele ao avesso! Para alterar o significado desse objeto crie uma intervenção e modifique ele. Você pode destruí-lo, pintá-lo, colocá-lo em outro contexto... Qualquer coisa que faça com que ele ganhe uma nova cara, invertida - assim como fizeram as artistas apresentadas acima.

5. Registre seu trabalho artístico fotografando o antes e o depois desse objeto e poste o resultado neste tópico.”

ANTES



DEPOIS



Trabalho desenvolvido por aluna do Ensino Médio, do Estágio III, 2021

Apêndice II

PRÁTICAS DE CUIDADO

Práticas de Cuidado é uma proposição elaborada através do *Cabe em Casa* (2020), junto à colega e artista Carolina Kneipp. A partir da temática da semana cinco do projeto – que trata dos cuidados com a casa, sistematicamente relegados às mulheres, e também do diálogo com duas artistas que exploram essas questões em suas obras, Mierle Ukeles e Juliana Notari – postamos tais instruções:

“A ideia de cuidado, nessa semana, é central. Que hábitos de cuidado nós praticamos no dia-a-dia? Quais são nossos critérios sobre o que merece ou não cuidado dentro de casa? Como a arte se relaciona com ações de manutenção da vida?”

- 1. Escolha algo dentro de casa (pode ser um cômodo, um cantinho, um objeto...) para cuidar.*
- 2. Quais são os seus critérios de cuidado? Como você se enxerga nesse lugar de cuidadore? Cuidar de algo, para você, envolve que tipo de ação? Pense sobre as necessidades do objeto ou espaço que você escolheu.*

3. *Se comprometa de forma continuada com essa coisa/espço. Ao longo de uma semana fique atente a todos os procedimentos necessários para a sua manutenção e dedique-se como se a sobrevivência desse objeto/espço dependesse inteiramente de você. (Talvez seja interessante desenvolver uma rotina ou cronograma detalhado com as ações que você deverá realizar nesse período.)*

4. *Como sua relação com esse objeto/espço se modificou ao longo dos dias de dedicação? Como foi comprometer-se com algo tão intimamente?*

5. *Produza algum tipo de relato dessa experiência. (Você pode, por exemplo, construir um diário com tudo que foi realizado, fotografar fragmentos dessa rotina ou apenas gravar um áudio contando como você se sentiu.)”*



Capa postagem da proposta Práticas de Cuidado, na página @cabeemcasa

Porto Alegre, 16 de maio de 2022.