

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL  
ÁREA DO CONHECIMENTO DE ARTES E ARQUITETURA**

**ALESSANDRA KARINA RECH**

**POÉTICA DO CORPO FEMININO: PERFORMANCE E FOTOPERFORMANCE**

**CAXIAS DO SUL  
2020**

**ALESSANDRA KARINA RECH**

**POÉTICA DO CORPO FEMININO: PERFORMANCE E FOTOPERFORMANCE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Artes Visuais pela Universidade de Caxias do Sul.

Orientadora Profa. Ma. Cláudia Zamboni de Almeida.

**CAXIAS DO SUL  
2020**

**ALESSANDRA KARINA RECH**

**POÉTICA DO CORPO FEMININO: PERFORMANCE E FOTOPERFORMANCE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Artes Visuais pela Universidade de Caxias do Sul.

Aprovado em: 04 de agosto de 2020.

**Banca Examinadora:**

---

Profa. Ma. Cláudia Zamboni de Almeida  
Universidade de Caxias do Sul (UCS)

---

Profa. Dra. Mara Aparecida Magero Galvani  
Universidade de Caxias do Sul (UCS)

Dedico este trabalho a todos os meus professores, desde a pré-escola até a universidade, por serem fontes de inspiração para a vida, pela luta que enfrentam e pela coragem em exercer essa profissão.

## **AGRADECIMENTOS**

Porque sozinha já basta nascer e morrer, que durante a vida tenhamos companhia em nossos caminhos.

Agradeço aos meus amigos, pois sem eles não haveria força para seguir acreditando e lutando pelos meus ideais. Obrigada por tornarem a vida leve, pelas risadas e conspirações sobre a vida, por serem lar para mim, por confortarem meu coração que muitas vezes esteve em caos e confusão, por não desistirem da minha loucura e acreditarem sempre em mim. Amo cada um e sou muito privilegiada por tê-los acompanhando a minha jornada.

Aos meus familiares, por confiarem, apoiarem e deixarem que eu vivesse o sonho de estudar arte educação. Por nunca cobrarem de mim uma profissão que não queria seguir, por me amarem incondicionalmente independente da dificuldade em me entender. Por se orgulhar de quem estou construindo ser e por saberem que por trás de toda a minha frieza existe muito amor e orgulho em pertencer a essa família.

Aos meus professores, todos, da escola e da dança, por me ajudarem a construir a minha imagem. Em especial aos professores da arte educação por serem tão corajosos, se eu acredito que existe possibilidade de uma mudança social é por eles. Maria Helena Wagner Rossi, por sempre confiar no nosso potencial, por abrir o nosso olhar e por nos ensinar tanto. Sinara Mara Boone, pelo amor à arte educação que transparece em seu olhar. Mara(vilhosa) Galvani, por ser sempre acolhedora e uma fonte de conhecimento. E em especial à Claudia, minha orientadora, por acreditar no meu trabalho e me ensinar que é mais eficiente focar em algo primeiro do que querer colocar nas mãos muito mais do que podemos segurar, por ouvir e por construir uma aula que prioriza a opinião dos alunos, por nos questionar.

E por fim, à dança (minha primeira paixão), à arte visual (minha segunda paixão), à música (minha terceira paixão) e à vida (minha maior paixão), por serem tudo.

*That women use art as a means of  
expression so as to influence the  
consciousness of all of us, let our ideas  
flow into the social construction of reality  
to create a human reality.*

**Valie Export**

## RESUMO

Este trabalho aborda a performance e a fotoperformance, trazendo uma breve visão das origens desses conceitos. Para tanto, o estudo também discute o feminismo, com a contribuição de autoras como Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy. Ao tratar da imagem da mulher dentro da sociedade ocidental e no mundo da arte, o estudo apresenta mulheres artistas, entre elas, Valie Export, Ana Mendieta e Carolee Schneemann. O trabalho das artistas mencionadas tem como foco questões feministas e uso do corpo para compor performances e fotoperformances, tecendo críticas à sociedade para dar maior visibilidade à imagem da mulher numa visão feminina e não mais masculina. Em consonância com uma arte e educação contemporânea, a presente pesquisa, que tem como objeto de investigação a performance e a fotoperformance, fundamenta-se nos estudos de Ana Mae Barbosa e Luciana Gruppelli Loponte, arte-educadoras brasileiras comprometidas com a temática feminista.

**Palavras-chave:** Corpo. Feminismo. Performance. Fotoperformance. Arte. Ensino da Arte.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fred W. McDarrah, <i>18 Happenings in 6 Parts</i> , 1959. Happening. ....	23
Figura 2 - Fred W. McDarrah, <i>18 Happenings in 6 Parts</i> , 1959. Happening. ....	23
Figura 3 - Fred W. McDarrah, <i>18 Happenings in 6 Parts</i> , 1959. Happening. ....	24
Figura 4 - Gina Pane, <i>Psyché</i> , 1974. Body art. ....	25
Figura 5 - Gina Pane, <i>Azione Sentimentale</i> , 1973. Body art. ....	25
Figura 6 - Lygia Clark, <i>Nostalgia do corpo</i> , 1966. Performance. ....	27
Figura 7 - Hélio Oiticica, <i>Parangolé Capa 30</i> , 1972. Performance. ....	28
Figura 8 - Joseph Beuys, <i>I Like America and America Likes Me</i> , 1974. Performance. .....	29
Figura 9 - Coco Fusco e Guillermo Gómez, <i>Peña, Two undiscovered amerindians visit the West</i> , 1992. Performance. ....	30
Figura 10 - Priscila Rezende, <i>Bombri!l</i> , 2013. Performance. ....	30
Figura 11 - Priscila Rezende, <i>Bombri!l</i> , 2013. Performance. ....	31
Figura 12 - Berna Reale, <i>Cantando na chuva</i> , 2014. Performance. ....	31
Figura 13 - Helena Almeida, <i>Tela Habitada</i> , 1967. Performance. ....	34
Figura 14 - Charles Ray, <i>Plank Piece I-II</i> , 1973. Fotoperformance. ....	35
Figura 15 - Jeff Wall, <i>Insomnia</i> , 1994. Fotoperformance. ....	35
Figura 16 - Sophie Calle, <i>Prenez soin de vous</i> , 2007. Fotoperformance. ....	36
Figura 17 - Sophie Calle, <i>Prenez soin de vous</i> , 2007. Fotoperformance. ....	36
Figura 18 - Berna Reale, <i>Quando Todos Calam</i> , 2009. Fotoperformance. ....	37
Figura 19 - Moisés Patrício e Paulo Nazareth, <i>What is the color of my skin? / Qual é a cor da minha pele?</i> , 2013. Fotoperformance. ....	38
Figura 20 - Valie Export - <i>Action Pants: Genital Panic</i> , 1969. Performance. ....	40
Figura 21 - Valie Export, <i>Aus der Mappe der Hundigkeit</i> , 1968. Performance. ....	41
Figura 22 - Ana Mendieta, <i>Sem título</i> , 1973. Performance. ....	42
Figura 23 - Ana Mendieta, <i>Sem título</i> , 1972. Performance. ....	42
Figura 24 - Ana Mendieta, <i>Glass on Body</i> , 1972. Fotoperformance. ....	43
Figura 25 - Ana Mendieta, <i>Glass on Body</i> , 1972. Fotoperformance. ....	43
Figura 26 - Marina Abramovic, <i>Rhythm 0</i> , 1974. Performance. ....	45
Figura 27 - Suzanne Lacy e Leslie Labowitz, <i>In Mourning and In Rage</i> , 1977. Performance. ....	46
Figura 28 - Yoko Ono, <i>Cut Piece</i> , 1964. Performance. ....	47



Figura 29 - Verônica Güdde Beutner, <i>Sem título</i> , 2013. Performance. ....	48
Figura 30 - Verônica Güdde Beutner, <i>Sem título</i> , 2013. Performance. ....	48
Figura 31 - Carolee Schneemann, <i>Interior Scroll</i> , 1975. Performance. ....	49
Figura 32 - Regina José Galindo, <i>Perra</i> , Guatemala, 2005. Performance. ....	49
Figura 33 - Liliana Maresca, <i>Sem Título - Série Liliana Maresca con su obra</i> , 1983. Fotoperformance. ....	50
Figura 34 - Liliana Maresca, <i>Sem Título - Série Liliana Maresca con su obra</i> , 1983. Fotoperformance. ....	51
Figura 35 - Francesca Woodman, <i>Sem título</i> , 1976. Fotoperformance. ....	52
Figura 33 - Francesca Woodman, <i>Sem título</i> , 1976. Fotoperformance. ....	52
Figura 37 - Hannah Wilke, <i>SOS - Starification Object Series</i> , 1974-82. Fotoperformance. ....	53

## **LISTA DE ABREVIATURA**

ANPAP	Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas
BBC	British Broadcasting Corporation
SOS	Starification Object Series

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 FEMINISMO .....</b>	<b>12</b>
2.1 PRIMEIRA ONDA.....	14
2.2 SEGUNDA ONDA .....	16
2.3 TERCEIRA ONDA.....	17
<b>3 POÉTICA DO CORPO .....</b>	<b>21</b>
3.1 O SURGIMENTO DA PERFORMANCE.....	21
3.2 PERFORMANCE .....	26
3.3 FOTOPERFORMANCE.....	32
<b>4 PERFORMANCE, FOTOPERFORMANCE: UMA ABORDAGEM FEMINISTA ....</b>	<b>39</b>
<b>5 PERFORMANCE, FOTOPERFORMANCE, FEMINISMO E ARTE-EDUCAÇÃO: BREVES CONSIDERAÇÕES .....</b>	<b>55</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>58</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>60</b>
<b>APENDICE A – FALAR SOBRE FEMINISMO, UM ESTUDO SOBRE PERFORMANCE E FOTOPERFORMANCE: CURSO ONLINE .....</b>	<b>63</b>

## 1 INTRODUÇÃO

No ocidente, a imagem da mulher na arte foi construída pela visão do homem. Quando as mulheres começaram a reivindicar seu espaço e imagem na arte, a performance e a fotoperformance foram maneiras encontradas para que fossem, elas próprias, as criadoras de sua imagem e não apenas objeto ou contempladora de produções artísticas. Sobre a presença da mulher no âmbito da performance, Leal e Magalhães (2016, p. 104) salientam que “nas artes tradicionais o homem é o criador/sujeito e a mulher contempladora/objeto, na performance é sujeita falante, uma vez que seu corpo fornece formas alternativas de fala, subvertendo a ordem constituída”.

Obras como Nascimento da Vênus de Botticelli (1485-1486), Dama com Arminho de Da Vinci (1489-1490), *La Maja Desnuda* de Goya (1797-1800) e *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso (1907) são alguns exemplos de como a representação da mulher foi construída por homens, para homens e para a apreciação masculina. Cunha (2016, p.2) salienta que “a arte dita universal não poderia ser mais específica: corresponde às perspectivas masculinas, brancas e ocidentais e produz, conseqüentemente, efeitos sobre os modos de pensar, ver e viver as noções de gênero, raça e sexualidade.”

A relevância da mulher em ocupar espaço é decorrente da exaustão da imagem da mulher perfeita, que cozinha, serve e deve estar sempre bem arrumada e perfumada, além de seguir os padrões de beleza instituída pela cultura masculina. Por ter acesso aos meios de produção midiáticas, o homem definiu parâmetros para construir a imagem de uma mulher idealizada. Nesse sentido, Valie Export, uma artista performática, escreveu o manifesto chamado *Women's Art: A Manifesto* em 1972, publicado no livro *Feminist Art Manifestos An Anthology* (2014) de Kat Deepwell, onde diz que:

Porque o homem definiu a imagem da mulher para homem e mulher, os homens criam e controlam a mídia social e de comunicação, como ciência e arte, palavra e imagem, moda e arquitetura, transporte social e divisão do trabalho. Os homens projetaram sua imagem de mulher nessas mídias e, de acordo com esses padrões midiáticos, deram forma à mulher. Se a realidade é uma construção social e os homens são seus engenheiros, estamos lidando com uma realidade masculina. As mulheres ainda não chegaram a si mesmas, porque não tiveram a chance de falar na medida em que não tinham acesso à mídia (EXPORT, 1972, p. 31, tradução nossa).

Para as artistas mulheres, a performance passou a ser um espaço de comunicação, de acesso às mídias e, conseqüentemente, uma forma de interferir na construção da representação feminina. Diante disso, este trabalho teve como objetivo pesquisar que concepções de mulher são construídas a partir de performances e fotoperformances feitas por artistas mulheres. Apresentará relações entre o feminismo, a performance e a fotoperformance, ao demonstrar como as artistas unem seus corpos à manifestações artísticas em que se colocam como as sujeitas falante de sua arte por meio de conceitos e razões de sua luta. Transforma a imagem de mulher em uma visão feminina e não mais masculina do que é ser mulher, explorando a participação de seu corpo para dar ênfase às suas ideias e utiliza este meio para expressar a luta pelos seus direitos, dando um panorama da imagem de mulher real com opiniões, vontades, ideias e pensamentos.

O segundo capítulo aborda a construção do feminismo, desde as sociedades antigas e até o feminismo contemporâneo com o aparecimento de ondas feministas, conforme conceito criado por Kristeva. A compreensão do que é performance será tratada no terceiro capítulo, que enfatiza conceitos como *body art*, *happenings*, *live art*, *action paint*, *environments* e *assemblage*, além de aprofundar o conceito de fotoperformance. O quarto capítulo será dedicado a evidenciar a inter-relação entre performance e fotoperformance com o feminismo, apresentando mulheres artistas que criaram trabalhos artísticos com essa temática. Assim, encerrando o assunto ao adentrar na arte-educação e na importância de trabalhar temas feministas nas escolas. Também contará com um apêndice que trará uma proposta educacional.

## 2 FEMINISMO

Neste capítulo faremos um breve estudo sobre como as mulheres estiveram engajadas na luta pelos seus direitos. No livro “O que é feminismo?” de Alves e Pitanguy (1985), as autoras recuam até a Grécia antiga e constatam que as mulheres eram encarregadas dos mesmos trabalhos que os escravos, trabalhos que eram considerados medíocres para os homens livres, pois “em Atenas ser livre era, primeiramente, ser homem e não mulher, ser ateniense e não estrangeiro, ser livre e não escravo” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 11). As mulheres eram encarregadas de reproduzir, amamentar e cuidar dos filhos, também cuidavam da alimentação, da tecelagem e dos afazeres pesados como trabalhos agrícolas. Os homens, baseados em sua sociedade, alegavam que os Deuses haviam criado as mulheres apenas para trabalhos domésticos e o homem para todo o resto. Os homens se dedicavam à filosofia, arte e política, contribuindo para que a mulher ficasse fora de toda a área do pensamento, uma forma de mantê-las presa a esse tipo de sociedade.

Na Grécia, do ano de 195 a.C., as mulheres eram proibidas de utilizar o transporte público, que era exclusivo para os homens, e obrigadas a andar a pé. Tal situação fez com que as mulheres se dirigissem até o Senado Romano para protestar e solicitar a permissão para usufruírem do direito de se deslocar da mesma maneira que os homens. Ao ver o protesto, o senador Marcio Pórcio Catão (234 a.C - 149 a.C) se pronunciou:

Lembrem-se do grande trabalho que temos tido para manter nossas mulheres tranquilas e para refrear-lhes a licenciosidade, o que foi possível enquanto as leis nos ajudaram. Imaginem o que sucederá, daqui por diante, se tais leis forem revogadas e se as mulheres se puserem, legalmente considerando, em pé de igualdade com os homens! Os senhores sabem como são as mulheres: façam-nas suas iguais, e imediatamente elas quererão subir às suas costas para governá-los (ALVES; PITANGUY, 1985, p.14-15).

A citação nos mostra como a sociedade controlava as opiniões, os direitos e a imagem da mulher. No início da Idade Média as mulheres tiveram acesso a alguns direitos:

garantidos pela lei e pelos costumes. Assim, quase todas as profissões eram-lhes acessíveis, bem como o direito de propriedade e de sucessão. No que se refere à atuação política, há exemplos de mulheres da burguesia participando de assembleias, com direito a voto (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 16).

Nesse período, ainda na Grécia, algumas mulheres puderam trabalhar em setores considerados masculinos, como a serralheria e a carpintaria. Porém, a maioria permaneceu atuando em profissões consideradas como femininas, tais como a tecelagem, a produção de alimentos e a costura. No século XIV, na Inglaterra, com as mulheres mais engajadas no mundo do trabalho, uma questão veio à tona: o salário das mulheres era muito mais baixo que o dos homens, que além de ser desigual e abusivo para as mulheres, também revoltou os homens, pois assim reduzia o nível salarial deles, o que novamente gerou um bloqueio da contratação das mulheres, “como em Londres, no ano de 1344, quando a corporação de alfaiates proibiu seus membros de empregarem mulheres que não fossem suas esposas ou filhas.” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 18). Existem registros de que no século XIV algumas mulheres frequentaram universidades. Destaca-se que nesse período o posto de poeta oficial da corte foi, pela primeira vez, ocupado por uma mulher, a escritora Christine de Pisan (1364-1430), que defendia a igualdade entre os sexos e colocou como pauta a necessidade de uma educação para as meninas igual a dos meninos, pois na época não era costume mandar as meninas para a escola. Pisan escreveu um livro chamado *A Cidade das Mulheres* (1405) no qual defende questões contra a inferioridade do sexo feminino.

No século XVI, na América do Norte, aparece o nome de Ann Hutchinson (1591-1643), uma mulher religiosa e também uma das primeiras vozes femininas a defender a igualdade de gênero. Hutchinson reunia algumas pessoas e pregava a ideia de que Deus criou igualmente o homem e a mulher, contrariando a superioridade masculina. Foi banida da Colônia da Baía de Massachusetts onde morava, acusada de ter “sido mais um marido que uma esposa, um pregador que um ouvinte, uma autoridade que um súdito [...] e de ter mantido reuniões em sua casa [...] um fato intolerável diante de Deus e impróprio para seu sexo” (ALVES; PITANGUY, 1985, p.30).

Dois séculos depois, na França, as mulheres se organizam e encaminham ações políticas, em que passam a exigir o fim da posse do sexo feminino pelos homens. Assim, pela primeira vez as mulheres se unem para exigir o fim da situação em que o homem detinha o direito absoluto sobre o corpo, as escolhas e os bens da mulher ao casar-se com ela. Em 1791, Olympe de Gouges (1748-1793) publica o texto *Os Direitos da Mulher e da Cidadã* que, assim como Ann Hutchinson, foi uma das

vozes que exigia a igualdade dos sexos e direitos políticos e civis para as mulheres. A reação foi drástica e “Olympe de Gouges foi guilhotinada em 3 de novembro de 1793. A sentença que a condenou acusava-a de ter querido ser um homem de Estado e ter esquecido as virtudes próprias ao seu sexo” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 34). Em 1795, em Paris, as mulheres são proibidas de andar agrupadas nas ruas, esse fato ocorreu após terem conquistado poucos direitos como o de trabalhar. Foi o medo de que elas se juntassem exigindo novos direitos que geraram tais proibições. Nessa época, o filósofo Rousseau concordava com essas ideias, alegando que toda

a educação das mulheres deve ser relacionada ao homem. Agradá-los, ser-lhes útil, fazer-se amada e honrada por eles, educá-los quando jovens, cuidá-los quando adultos, aconselhá-los, consolá-los, tornar-lhes a vida útil e agradável – são esses os deveres das mulheres em todos os tempos e o que lhes deve ser ensinado desde a infância (ROUSSEAU apud ALVES; PITANGUY, 1985, p. 35).

Logo após esses acontecimentos, por volta do século XIX começa o que alguns denominam como ondas do feminismo. Segundo Santos e Moura (2018), o conceito de onda foi definido no livro *Les temps des femmes* (1979) da filósofa e escritora Julia Kristeva. O objetivo foi diferenciar as gerações do movimento feminista. O conceito é utilizado para dividir o movimento em períodos históricos. Os autores mencionam que

de acordo com o período tratado, os movimentos feministas apresentavam demandas específicas, que foram se transformando conforme as mudanças sociais, políticas e históricas. Essa divisão em ondas pode ser útil na realização de análises sobre os avanços alcançados pelos movimentos e sobre as mudanças e permanências dentro das práticas e das teorias feministas (SANTOS; MOURA, 2018, p.12).

No âmbito deste trabalho faz-se necessário caracterizar cada uma dessas fases, denominadas primeira, segunda e terceira onda.

## 2.1 PRIMEIRA ONDA

A primeira onda do feminismo começa nos Estados Unidos e na Inglaterra a partir da segunda metade do século XIX, juntamente com o início do sufrágismo que exigia o direito de voto feminino. É caracterizada pela luta por direitos sociais, como a conquista de direitos trabalhistas, de voto e de educação para as mulheres. Os homens já haviam conquistado o direito de voto no século passado, mas obviamente não foi estendido às mulheres. O sufrágio incluiu mulheres de todas as classes, no seu auge chegou a reunir dois milhões de mulheres reivindicando o mesmo direito de



votar que os homens já tinham adquirido, mas mesmo reunindo milhões de mulheres é apagado da história e, “apesar disso, merece dos livros de História, quando não o silêncio, apenas uns poucos parágrafos ou uma nota de pé na página.” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 44). Na América do Norte a luta chegou a durar sete décadas e, em 1848, foi convocada a Convenção dos Direitos da Mulher que provocou inúmeros debates e concluiu que todas as mulheres americanas deveriam lutar pelo direito de voto, porém, só em 1920 esse direito foi conquistado. No Brasil, foi com a constituinte de 1891 que o debate sobre o direito ao voto da mulher foi mencionado. A *Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher* brasileira fundada em 1919 por Bertha Lutz (1894-1976) leva adiante a luta pelo direito do voto feminino, elas utilizaram a visibilidade da mídia para ocupar espaço e pressionar o congresso. Na arte brasileira a igualdade feminina, em participar de exposições artísticas e ter uma arte tão reconhecida quanto à masculina, repercutiu em 1922 com a Semana de Arte Moderna, quando duas artistas se sobressaíram: Tarsila do Amaral (1886-1973) e Anita Malfatti (1889-1964). Malfatti foi alvo de duras críticas do escritor Monteiro Lobato (1882-1948), que em 1917 escreveu um artigo denominado “*Paranóia ou Mistificação?*”. Sobre a repercussão em relação à obra de Anita Malfatti, Ana Mae Barbosa (2019) comenta:

embora encontrassem sua crítica no estilo modernista de Malfatti, estavam certamente escandalizados pela liberdade daquela jovem em representar nus masculinos com gestos femininos, uma representação de sexualidade ambígua (BARBOSA; AMARAL 2019 p. 74).

Em 1927, o estado do Rio Grande do Norte incluiu um artigo em sua constituição que autoriza e dá às mulheres o direito de voto, assim que as mulheres souberam da autorização do voto feminino no Rio Grande do Norte, a reivindicação passou a ganhar muita força e voz no país inteiro. Esse direito foi sendo conquistado aos poucos e em 1932 o presidente Getúlio Vargas decreta o direito ao voto para as mulheres em todo o país. Assim, o movimento sufragista passa a ser uma luta feminista, mesmo que não denominado assim na época.

Se o movimento sufragista não se confunde com o feminismo ele foi, no entanto, um movimento feminista, por denunciar e exclusão da mulher da possibilidade de participação nas decisões públicas. Uma vez atingido seu objetivo - o direito ao voto - esta prática de luta de massa estava fadada a desaparecer. Há assim uma desmobilização das mulheres. Entretanto, o questionamento da sua discriminação prossegue, incorporando outros aspectos que configuram a condição social da mulher (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 48).

A primeira onda do movimento feminista ocidental perde força por meados dos anos 1930 e 1940 e é com a segunda guerra mundial que as mulheres serão muito solicitadas para trabalhar, já que a maioria dos homens são liberados de seus trabalhos para servir ao país. Com o fim da guerra os homens voltam à ativa, a ideia da mulher doméstica volta à tona, já que o trabalho externo é desvalorizado com o retorno dos homens. O livro *O Segundo Sexo* escrito por Simone de Beauvoir (1908-1986) no final dos anos 1940, aponta a desigualdade sexual com a afirmação de que “ao invés de integrá-la ao seu sexo, tornam-na alienada, posto que é treinada para ser mero apêndice do homem” (ALVES; PITANGUY, 1985, p. 52). As reivindicações feministas retornarão com força por meados da década de 60 no ocidente inteiro.

## 2.2 SEGUNDA ONDA

Com a chegada da década de 1960 as mulheres falam pela primeira vez sobre questões culturais da sociedade e vão, além de exigir direitos trabalhistas e políticos, questionar valores do relacionamento entre homens e mulheres. Passam, assim, a desejar liberdade e autonomia de escolha com relação ao que é melhor para seu corpo e sua vida (PINTO, 2010). Essas são as principais características da segunda onda feminista.

Em 1963 é lançado nos Estados Unidos o livro *A Mística Feminina*, escrita por Betty Friedan (1921-2006). A publicação reúne diversos depoimentos de mulheres da classe média que correspondiam ao padrão “Rainha do lar” (termo utilizado pelos meios de comunicação após a Segunda Guerra Mundial). A intenção foi expor as queixas daquelas mulheres e apresentar as razões de tais reclamações. Nessa época, surgem diversos livros, como *Política Sexual* (1970) de Kate Millet (1934-2017) e *A dialética do sexo* (1970), de Sulamith Firestone (1945-2012), que subsidiam a construção de uma teoria feminista. No Brasil, Heleieth Saffioti (1935- 2010) escreve *A Mulher na Sociedade de Classes: mito ou verdade* (1976) que fala sobre questões da mulher no sistema capitalista.

É por meados da década de 1970 que diversas organizações de mulheres começam a surgir e é também nessa época que milhares de mulheres da América começam a ir às ruas reivindicar direitos. As principais pautas, segundo Alves e Pitanguy eram: sexualidade e violência, que falavam sobre os tabus da sexualidade feminina, virgindade, castidade e passividade; saúde, também ligada ao âmbito da

educação sexual feminina, menstruação, controle de natalidade (o anticoncepcional chegou ao mercado apenas em 1960), menopausa e doenças venéreas; ideologia, que denunciava a superioridade do sexo masculino em relação ao feminino; formação profissional e mercado de trabalho, exigindo funções, salários e direitos iguais, o que também duplica a jornada da mulher, pois além de dividir o sustento da casa com o homem também cuida de todas as tarefas domésticas.

É na segunda onda que as artistas visuais começam a utilizar a Body Art e a performance como manifestação cultural para lutar pela liberdade dos seus corpos e também a expor suas opiniões publicamente. Para conquistar então espaço nas mídias, serem escutadas por mais pessoas e assim ocupar maior espaço na sociedade.

### 2.3 TERCEIRA ONDA

A terceira onda feminista inicia no século XXI e acontece até hoje. Como a terceira fase é contemporânea, pode-se estudar o que vem acontecendo nos dias de hoje, pois ainda estamos escrevendo essa história. Em alguns lugares do planeta, as mulheres conquistaram direitos básicos como o direito de votar, de estudo e de estarem se tornando cada vez mais independentes e donas de seus corpos. Porém, ainda encontramos casos de violência contra a mulher, abusos sexuais e assédios, ou seja, o corpo da mulher segue sendo objetificado.

Nessa onda, as mulheres passam a pesquisar o seu passado, questionando até mesmo o movimento em si, o que faz com que grandes mudanças aconteçam. Começaram a reparar que o feminismo aborda principalmente mulheres brancas de classe média, criando novamente um padrão de imagem, como se todas as mulheres passassem pelos mesmos problemas e dificuldades, excluindo assim mulheres diferentes desse padrão:

o movimento passa a ganhar novas correntes que passam a considerar a raça, a classe e a região. Reconheciam que existia uma pluralidade feminina. O surgimento de novas correntes ou vertentes do movimento feminista surgem a partir de demandas e da necessidade de discussão da realidade das mulheres de classe mais baixa e diferenças raciais (MARQUES; XAVIER, 2018, p. 7).

Assim, internamente o movimento passa a explorar a diversidade da mulher e a lutar pelo direito de todas, igualmente. A voz que surge com mais força nesse momento é a do feminismo negro. Que aparece justamente pela exclusão desse grupo

do feminismo branco, pois a “invisibilidade da mulher negra dentro da pauta feminista faz com que essa mulher não tenha seus problemas sequer nomeados” (RIBEIRO, 2016, p. 101). Essa invisibilidade faz com que essa pauta surgisse no Brasil nos anos 80, colocando a mulher negra no centro do debate, ainda que muito silenciado:

O silêncio em relação à realidade das mulheres negras não a coloca como sujeitos políticos. Um silêncio que, por exemplo, faz com que nos últimos 10 anos tenha diminuído o assassinato de mulheres brancas em quase 10% e aumentado em quase 55% o de mulheres negras, segundo o Mapa da Violência de 2015. A falta de um olhar étnico-racial para políticas de enfrentamento à violência contra a mulher. A combinação de opressões coloca a mulher negra num lugar no qual somente a interseccionalidade permite uma verdadeira prática que não negue identidades em detrimentos de outras (RIBEIRO, 2016, p.102).

Sendo assim, responsabilidade do feminismo contemporâneo incluir o feminismo negro em suas pautas, dando voz às mulheres negras e ouvindo quais são suas demandas. Para que a igualdade não seja apenas de gênero, mas sim racial também.

Além dos questionamentos dentro do próprio movimento, o feminismo contemporâneo também debate sobre a legalização do aborto, o combate à violência doméstica e a criação de novas perspectivas sobre o espaço da mulher, Moura e Leal falam que a

luta não tem por objetivo destruir tradições ou a família, mas alterar a concepção de que ‘lugar de mulher é em casa, cuidando dos filhos’. O compromisso dos movimentos feministas é pôr fim à dominação masculina e à estrutura patriarcal. Com isso, acreditam, garantirão a igualdade de direitos (MOURA; LEAL, 2016, p. 9).

As mulheres passam a discutir pautas sobre a divisão do trabalho doméstico, que até então era exclusivo da mulher, obrigação da mulher de lavar a louça, cuidar dos filhos, limpar a casa e cozinhar. O que fazia com que as mulheres contemporâneas, que conquistaram o seu direito de trabalhar fora de casa, tivessem dupla jornada. Enquanto os homens tinham um trabalho só e não precisavam cuidar das tarefas domésticas e ainda assim, quando ajudavam nos serviços da casa eram parabenizados pelo seu feito, como se não fosse dever dos mesmos cuidar da casa em conjunto com a mulher.

A violência contra a mulher, segundo Guimarães e Pedroza (2015), não é um acontecimento exclusivamente contemporâneo, mas ressurge com força pela observação da gravidade e seriedade da causa. Baseada na pesquisa feita em 2019

pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, Luiza Franco pelo site da *British Broadcasting Corporation* (BBC) mostra que nos últimos 12 meses

1,6 milhão de mulheres foram espancadas ou sofreram tentativa de estrangulamento no Brasil, enquanto 22 milhões (37,1%) de brasileiras passaram por algum tipo de assédio. Dentro de casa, a situação não foi necessariamente melhor. Entre os casos de violência, 42% ocorreram no ambiente doméstico. Após sofrer uma violência, mais da metade das mulheres (52%) não denunciou o agressor ou procurou ajuda (FRANCO, 2019,)<sup>1</sup>.

A violência contra a mulher passa a ser uma das principais pautas do feminismo contemporâneo. Os dados são alarmantes apesar das conquistas em defesa da mulher, como a Lei Maria da Penha, criada em 2006<sup>2</sup>.

A legalização do aborto passa a ser pauta do feminismo, Fanti (2016) explica que durante os anos de 1970 e de 1980 o aborto era pensado apenas como direito da mulher de escolher o que é melhor para o seu corpo, ligada a autonomia da mulher, afirmando que seu corpo suas regras, mas após começa a ser pensado de uma outra forma:

o aborto passa ser considerado pelas feministas não só uma questão de autonomia individual, mas também uma questão social, na medida em que envolve um problema de saúde pública. Há, segundo elas, uma alta incidência de abortos clandestinos, dos quais muitos resultam em graves sequelas ou na morte da mulher (FANTI, 2016, p. 17).

O aborto passa a ser considerado questão de saúde pública, justificado com a ideia de que as mulheres de classes mais ricas executam o aborto de forma clandestina, porém com condições para pagar clínicas mais seguras ou tratamentos com apoio médico, enquanto as mulheres pobres, não têm essas condições, sendo as que mais morrem em mesas cirúrgicas sem infraestrutura. O que retorna a pauta de que o movimento está questionando as próprias lutas dentro dele.

A partir do conceito de feminismo e da luta pelos direitos de igualdade muitas mulheres artistas focaram na performance como meio de expressar as suas opiniões, criticar padrões criados pela sociedade e externar suas ideias publicamente. O trabalho dessas artistas contribui para que mais mulheres reflitam sobre suas vidas e

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47365503>>. Acesso em: 30 jun 2020.

<sup>2</sup> A lei Maria da Penha, sancionada em 2016 pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva, previne e protege as mulheres da violência doméstica (física, psicológica, sexual, patrimonial e moral) no Brasil. Disponível em: <<https://www.institutomariadapenha.org.br/>>. Acesso em: 01 dez. 2020.

sobre os padrões impostos pela sociedade, exercendo o desejo de liberdade de seus corpos e exigindo respeito, igualdade e segurança.

### 3 POÉTICA DO CORPO

Durante a história da humanidade o entendimento sobre o corpo teve um papel importantíssimo, além da ciência e evolução humana, o corpo foi “superfície” para a expressão artística. Dança, teatro, artes visuais e música fizeram com que o corpo estivesse sempre presente, tanto como objeto necessário para o fazer artístico e também como referência da representação em obras de arte. Nas artes visuais podemos encontrar a representação do corpo em esculturas, pinturas e mais tarde na fotografia.

A partir da metade do século XX o *happening*, a *body art* e a performance começam a aparecer com força e são um dos marcos da história da arte da época. Caracterizados pelo início da arte conceitual e por suas vertentes mistas em diversas vanguardas artísticas.

#### 3.1 O SURGIMENTO DA PERFORMANCE

A performance surge em meados do século XX e podemos considerá-la uma vertente artística que aparece a partir da exploração de vanguardas artísticas – termo utilizado para “dividir” os movimentos artísticos modernistas – como a *body art*, os *happenings*, a *live art*, a *action paint*, os *environments* e a *assemblage*. Porém é nos anos de 1970 que a performance passou a ser considerada uma expressão artística, na mesma época do auge da arte conceitual.

Segundo Gonçalves (2004), o surgimento da *action paint* de Jackson Pollock, é considerada uma das vertentes da performance. Traz a ideia de que o artista não utilize apenas a mão para pintar, que a tela não esteja apenas em um cavalete e sim estendidas no chão, utilizando todo o corpo para pintar e criar movimento. Nessa modalidade, é o artista que se movimenta pela tela, o que intensifica a presença do corpo no espaço artístico, porém o corpo ainda está dissociado do resultado da criação. “Na *action painting*, a arte consiste no próprio processo de produção do objeto pictórico.” (GONÇALVES, 2004, p. 78). Após isso, a *assemblage*, os *environments* e a *live art* trazem a ideia de que a pintura não necessariamente precisa estar em uma tela. No caso da *assemblage* os objetos não convencionais e tridimensionais surgem com o objetivo de texturizar as pinturas. Os *environments* – precursor das instalações – dão novos valores a objetos, máquinas e utensílios como elementos estéticos. E a *live art* “que implicava a possibilidade de participação do público e da integração entre

vida e arte” (GONÇALVES, 2004, p.80). Esses conceitos são considerados precursores da performance por apresentarem ideias de libertação da arte em relação a padrões estéticos tradicionais e pela utilização de sobreposições de linguagens artísticas. A junção do corpo ao fazer artístico, os objetos tridimensionais, os materiais não convencionais e a externalização da arte, não sendo mais necessário que ela esteja em um quadro ou em um museu.

As principais características para o surgimento do *happening* foram as junções de ideias dos *environments* e da *live art*. Os *environments* levando a arte para um espaço físico e não mais apenas em um objeto. E a *live art* que incorpora a possibilidade da participação do público e também da junção entre vida e arte.

O *happening* ganha força nos anos 60, e vai utilizar uma combinação de ideias artísticas, como teatro, dança, música e os próprios *environments*. Trará conceitos também do dadaísmo, um movimento radical, geralmente desordenado propositalmente, que tem como um de seus objetivos chocar o público. No ano de 1959 Allan Kaprow e John Cage se reúnem e nomeiam como *happening* seu trabalho *18 Happening in 6 parts* (Figuras 1,2 e 3), uma das primeiras vezes que o público pode participar ativamente em uma obra de arte:

Durante uma hora e meia, dezoito cenas ou fragmentos de atos ou “acontecimentos” divididos em seis partes (três happenings simultâneos em cada parte) se desenrolaram junto ao um público que era tido tacitamente como parte do espetáculo. Os intérpretes atuavam sob uma marcação cuidadosamente controlada por Kaprow por meio de desenhos, luzes e sinais de sino. Os seis intérpretes executam ações físicas simples, episódios da vida cotidiana – como espremer laranjas e ler textos e cartazes. Havia também monólogos, projeção de filmes e slides, músicas com instrumentos de brinquedo, ruídos e sons (Cage), além de pinturas (*assemblages*) que formavam verdadeiros *environments*. O salão era dividido em três salas por paredes de plástico semi-transparentes. Em cada uma delas, cadeiras para o público e espaço para os intérpretes. Os espectadores podiam mudar de sala segundo instruções recebidas no início do espetáculo (GONÇALVES, 2004, p. 80-81).



Figura 1 - Fred W. McDarrah, *18 Happenings in 6 Parts*, 1959. Happening.



Fonte: MoMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

Figura 2 - Fred W. McDarrah, *18 Happenings in 6 Parts*, 1959. Happening.



Fonte: MoMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/associatedworks/>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

Figura 3 - Fred W. McDarrah, *18 Happenings in 6 Parts*, 1959. Happening.



Fonte: MoMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/associatedworks>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

A *action paint* ao extremo foi um dos motivos para o surgimento da *body art*, na segunda metade da década de 1960, transformando o corpo em objeto artístico, pois o corpo humano se torna uma obra de arte viva. Desse modo, os artistas utilizam o próprio corpo como suporte como se estivessem pintando, esculpindo, cortando ou rasgando a obra. Na ação da *body art*, geralmente, registrada em fotografia ou vídeo, “o corpo é testado em seus limites: são feitas mutilações, infligindo dor, culpa, exorcismo, curtos-circuitos psicológicos. A *body art* expõe o privado, o íntimo em forma de pulsão interna, e conflitos do subconsciente são externalizados” (MAGALHÃES; LEAL, 2016, p. 105)<sup>3</sup>.

Gina Pane (1939-1990) trabalhou com a estética do sofrimento, que fazia manifestar sentido na arte, através do martírio do corpo, em trabalhos onde furava seus braços com espinhos de rosas e cortava o seu corpo (Figura 4 e 5).

---

<sup>3</sup> Disponível em: <<https://www.secsp.org.br/files/artigo/c7fcd6ea-8b2f-49f5-91e5-ba2a22ac99a5.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2020.

Figura 4 - Gina Pane, *Psyché*, 1974. Body art.



Fonte: Artsy. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/gina-pane-psyche-psyche>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

Figura 5 - Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973. Body art.



Fonte: MoMA. < Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

Foi com a criação do movimento *Fluxus* em 1961 que um grupo de artistas passou a se reunir e produzir *happenings* e performances. Apesar de ser organizado por um artista focado em *happenings*, “suas ações extrapolavam a tônica dadaísta

dos happenings, tanto pelo sentido social e político de seus trabalhos quanto por sua implicação filosófica.” (GONÇALVES, 2004, p.83), foi daí que o conceito de performance surge com força.

### 3.2 PERFORMANCE

Com proposta conceitual e comunicativa, a performance surge das vertentes do *happening* e da *body art*, que apesar de utilizar as ideias da dança, teatro e música, não seria nenhum deles. A performance diferencia-se do *happening* e da *body art* por apresentar uma complexidade na proposta, “um maior controle sobre a produção e pela criação de uma linguagem mais elaborada, em detrimento da espontaneidade e do aspecto 'dadaísta' característico dos dois modos de expressão anteriores” (GONÇALVES, 2004 p.88). Ainda segundo Gonçalves (2004), o happening apoia-se em elementos grupais, geralmente com apresentações em grupos e conjuntos. Utilizam materiais simples como objetos do dia a dia, trazendo improvisações nas apresentações que nem sempre terão um roteiro. Darão ênfase para discursos mais anárquicos, opondo-se aos sistemas de dominação e raramente repetindo apresentações. Os artistas a partir da performance passam a trabalhar mais com apresentações de uma pessoa só ou em pequenos grupos. Priorizam elementos mais conceituais e estéticos e materiais mais sofisticados. Geralmente trabalham através de um roteiro o que faz com que suas apresentações possam ter espaço para a repetição, mesmo que exista divergência de uma apresentação para a outra. Por adquirir um nível de planejamento e esteticidade sofisticadas, a performance diminui a possibilidade de interferências e intervenções do público.

A intervenção e a experimentação são dois conceitos que perpassam a performance. Para Gonçalves (2004, p. 90), a intervenção estaria mais voltada “para a instauração de outras formas de percepção da realidade e das formas de expressão” socialmente estabelecidas. Já a experimentação propõe ao espectador novas experiências e perspectivas ao questionar “aspectos do nosso cotidiano, da comunicação e da cultura, o que também lhe conferiria um caráter de 'experimentação' com fins de mudança” (GONÇALVES, 2004, p. 90). Na performance há, portanto, a intenção de provocar o espectador a desconstruir códigos, mesmo que de maneira efêmera.



Segundo Gonçalves (2004), a arte e o corpo estariam em uma relação de enfrentamento, pois o corpo estaria objetivado ao ocupar um espaço, mudar a identidade e o gestual do artista e segue afirmando que é

este estranhamento que permite à performance funcionar como operadora de transformações de condicionamentos generalizados e imagens corporais cristalizadas, mesmo que de forma efêmera e localizada (GONÇALVES, 2004, p.91).

O corpo passa a ser signo principal na performance, os artistas não interpretam e representam um papel como no teatro ou na dança, mas sim performam a ação, como veremos nas imagens das obras abaixo. Caracterizada por ser uma arte do presente, que nunca é igual e muitas vezes não tem registro documental. Existem casos que se utilizam da fotografia e do vídeo como plataforma de eternização do momento.

Em 1966 a artista brasileira Lygia Clark (1920-1988) executou a performance *Nostalgia do Corpo* (Figura 6) que utilizava objetos sensoriais com o intuito de recobrar uma consciência corporal. A utilização da palavra “nostalgia” remete a ideia de já ter existido e de sentir saudade.

Figura 6 - Lygia Clark, *Nostalgia do corpo*, 1966. Performance.



Fonte: Zupi. Disponível em: <<https://zupi.pixelshow.co/papel-da-curadoria-no-mercado-atual/>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

Os *Parangolés* (Figura 7) do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980), eram uma espécie de capa inspirada na ideia do estandarte (bandeiras que são carregadas durante desfiles como o do carnaval). Oiticica circulava por trens e pelas ruas com os parangolés e transforma o espectador em participante da performance e o artista em incentivador da criação do público. Desloca o local da arte de galerias e museus para ambientes do cotidiano.

Figura 7 - Hélio Oiticica, *Parangolé Capa 30*, 1972. Performance.



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3653>>. Acesso em: 23 jun. 2020.

Em 1974 o artista alemão, Joseph Beuys (1921-1986) ao chegar em Nova Iorque, encontrou-se com um grupo de ajudantes, que ainda no aeroporto, cobriram Beuys em um pedaço de feltro muito semelhante ao utilizado por moradores de rua, para se aquecerem. O artista é colocado dentro de uma ambulância e levado para a galeria René Block onde daria seguimento a sua performance. Ao aguardo de Beuys havia um coioote selvagem, com o qual passaria três dias consecutivos durante oito horas trancado na sala de exposição. Na época os Estados Unidos não era um local acolhedor devido a Guerra do Vietnã e a desigualdade social que havia no país, motivo principal para a criação da performance em questão. Após os três dias, o artista voltou a ser colocado numa ambulância e encaminhado para o aeroporto, assim finalizando sua obra *I Like America and America Likes Me* (Figura 8) e nunca mais pisou em solo norte americano.

Figura 8 - Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974. Performance.



Fonte: WikiArt. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/i-like-america-and-america-likes-me>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

Coco Fusco (1960) artista estadunidense e Guillermo Gómez (1955) mexicano criam a performance *Peña, Two undiscovered amerindians visit the West* (Figura 9) obra em que fazem uma crítica ao colonialismo e à exploração do povo indígena. Colocam-se dentro de uma gaiola, representam índios de uma aldeia imaginária presente em uma ilha, executam danças e ritos tradicionais em sua aldeia. Os espectadores podem interagir, ao pagar para tirar foto e de certa forma explorando-os.



Figura 9 - Coco Fusco e Guillermo Gómez, *Peña, Two undiscovered amerindians visit the West*, 1992. Performance.



Fonte: Select. Disponível em: <<https://www.select.art.br/coco-fusco-e-a-alegoria-de-kafka/>>. Acesso em: 16 jun. 2020.

Priscila Rezende (1985) é uma artista brasileira que em 2013 executou a performance *Bombril* (Figura 10 e 11). Sentada no chão em uma rua movimentada de Minas Gerais, a artista lava pratos em uma bacia grande, utilizando seu cabelo como esponja. Por meio da performance, a artista faz uma crítica direta aos estereótipos sociais do cabelo negro: “cabelo ruim”, “cabelo de bombril”, etc.

Figura 10 - Priscila Rezende, *Bombril*, 2013. Performance.



Fonte: Foco in Cena. Disponível em: <<http://www.focoincena.com.br/bombril>>. Acesso em: 11 jun. 2020.



Figura 11 - Priscila Rezende, *Bombriil*, 2013. Performance



Fonte: Foco in Cena. Disponível em: <<http://www.focoincena.com.br/bombriil>>. Acesso em: 11 jun. 2020.

Em 2014 a artista brasileira Berna Reale (1955) recria uma versão de *Singing in the Rain* (1952), *Cantando na chuva* (Figura 12) ao colocar um tapete vermelho em um lixão, mas vestindo roupas douradas. Na performance, a artista ressalta os dois pólos (riqueza e pobreza) para criticar os contrastes sociais.

Figura 12 - Berna Reale, *Cantando na chuva*, 2014. Performance.



Fonte: El país. Disponível em: <[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146\\_171656](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/13/cultura/1499967146_171656)>. Acesso em: 05 jun. 2020.

Esses são exemplos de artistas que atuaram com a performance e usam o seu corpo como objeto artístico para a sua produção contemporânea. São obras significativas para a história da performance, nelas podemos analisar como os artistas utilizam a performance para criar conceitos e expor seu corpo ao questionar ideias sociais, criticar ou tornar uma luta visível.

A partir da produção de performances surge o que chamamos de fotoperformance, uma nova maneira de executar as performances.

### 3.3 FOTOPERFORMANCE

A performance, assim como a *body art* e os *happening* são estilos de arte efêmeros, pois vivem o presente. Essa efemeridade fez com que os artistas encontrassem dificuldade em dar visibilidade para as suas produções em exposições e revistas de arte e levar suas obras para galerias e museus. Com essa barreira impedindo que os artistas tivessem maior visibilidade do seu trabalho e maior divulgação, passaram a utilizar meios de registrar as suas obras, muitas vezes por meio do vídeo ou da fotografia. Porém, há diferença entre o artista que utilizou dos recursos como fotografia e/ou vídeo para registrar sua performance e aquele que criou a performance para ser executada juntamente com a fotografia ou o vídeo, ou seja

não se trata de reduzir a performance ao registro, mas de atribuir alcance e qualidades particulares à fotografia documental e de chamar a atenção para este suporte material que, embora controverso, não passou despercebido. Ao contrário, muitos artistas, de algum modo e de forma muitas vezes esporádica, puderam explorar como meio ambiente constituinte de suas performances (VINHOSA, 2014, p. 2881).

Segundo Luciano Vinhosa (2014), a fotoperformance aparece por volta dos anos 1960 e 1970, mas só começa a ser estudada de forma mais sistematizada a partir dos anos 1990, quando os artistas passam a considerá-la como uma modalidade autônoma de expressão. São três os modos de experimentação e produção mais frequentes e utilizados: a colagem, a montagem e o *mise-en-scène*. A colagem na fotografia vem da manipulação dos negativos, que podem ser recortados e sobrepostos. Atualmente com a facilidade do mundo digital são editadas em programas de imagem, que possibilitam não só fazer recortes e colagens, mas também trabalho de cor. A montagem vem influenciada pelas técnicas cinematográficas, colocando diversas imagens em sequência, geralmente numa espécie de ordem de espaço tempo, que torna a ideia de ação mesmo que em

imagens fixas. Em diversas obras textos são introduzidos junto com a sequência de imagens. E por fim a *mise-en-scène* “é talvez a utilização mais franca e convincente da fotografia como suporte primeiro da ação, o que chamamos propriamente de fotoperformance” (VINHOSA, 2014, p. 2883). A fotoperformance consiste, portanto, em ações do corpo – que pode estar inteiro na frente da câmera, cortado ou focando em algum detalhe específico – pensadas especificamente para serem executadas para a câmera que, ainda segundo Vinhosa, tem o objetivo de criar uma imagem potente. A seguir traremos imagens de obras que mostram como os artistas trabalharam a fotografia, criaram conceito e performaram para a câmera, surgindo assim uma nova forma de fazer arte, a fotoperformance.

Helena Almeida (1934-2018) em sua fotoperformance *Tela Habitada* (Figura 13) transforma seu corpo em uma pintura, colocando-o no lugar de onde habitualmente pintaria algo, a tela. Trazendo à tona a ideia de que a arte é o artista e o artista é a arte, transformando seu próprio corpo em objeto artístico.

Figura 13 - Helena Almeida, *Tela Habitada*, 1967. Performance.



Fonte: Museu Calouste Gulbenkian. Disponível em: <[https://gulbenkian.pt/museu/works\\_cam/tela-habitada](https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/tela-habitada)>. Acesso em: 29 jun. 2020.

Charles Ray (1953-) é um artista norte americano que trabalhou principalmente com esculturas, na fotoperformance *Plank Piece I-II* (Figura 14) ele deixa seu corpo suspenso contra a parede pendurado em uma prancha de madeira. Traz em sua fotoperformance uma referência às esculturas minimalistas, transformando a ideia de uma escultura estática, para uma escultura em atividade.

Figura 14 - Charles Ray, *Plank Piece I-II*, 1973. Fotoperformance.



Fonte: Tate. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/ray-plank-piece-i-ii-ar00342>>. Acesso em: 29 jun. 2020.

O artista canadense Jeff Wall (1946-) trabalhou com fotografia a vida inteira, em 1994 criou o seu trabalho de fotoperformance *Insomnia* (Figura 15), que deitado embaixo de uma mesa tenta aconchegar-se para tentar dormir.

Figura 15 - Jeff Wall, *Insomnia*, 1994. Fotoperformance.



Fonte: Christie's. Disponível em: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/jeff-wall-b-1946-insomnia>>. Acesso em: 29 jun. 2020.



Em 2007 Sophie Calle (1953-) montou uma exposição e convidou 107 mulheres a interpretarem a carta que seu namorado enviou para ela pedindo o término do relacionamento, para que criassem então fotoperformances (Figuras 16 e 17).

Figura 16 - Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, 2007. Fotoperformance.



Fonte: Aware. Disponível em: <<https://awarewomenartists.com/artiste/sophie-calle/>>. Acesso em: 29 jun. 2020.

Figura 17 - Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, 2007. Fotoperformance.



Fonte: Aware. Disponível em: <<https://awarewomenartists.com/artiste/sophie-calle/>>. Acesso em: 29 jun. 2020.

A artista Berna Reale, já citada neste trabalho, executou além de performances, fotoperformances importantes para a história da arte brasileira por fazer críticas a acontecimentos presentes na nossa sociedade. Em *Quando Todos Calam* (Figura 18) Berna Reale deita-se nua com vísceras expostas em seu corpo enquanto urubus à rodeiam na zona portuária de Belém, expondo a violência escondida da sociedade, pois existe, mas nem sempre torna-se visível a todos, da mesma forma que as pessoas observam em silêncio urubus tentarem devorar a artista. Essa obra pode ser considerada uma performance, mas também uma fotoperformance, já que a artista performou publicamente e também pensou e planejou a composição da fotografia, que além de servir como registro, a transforma em fotoperformance.

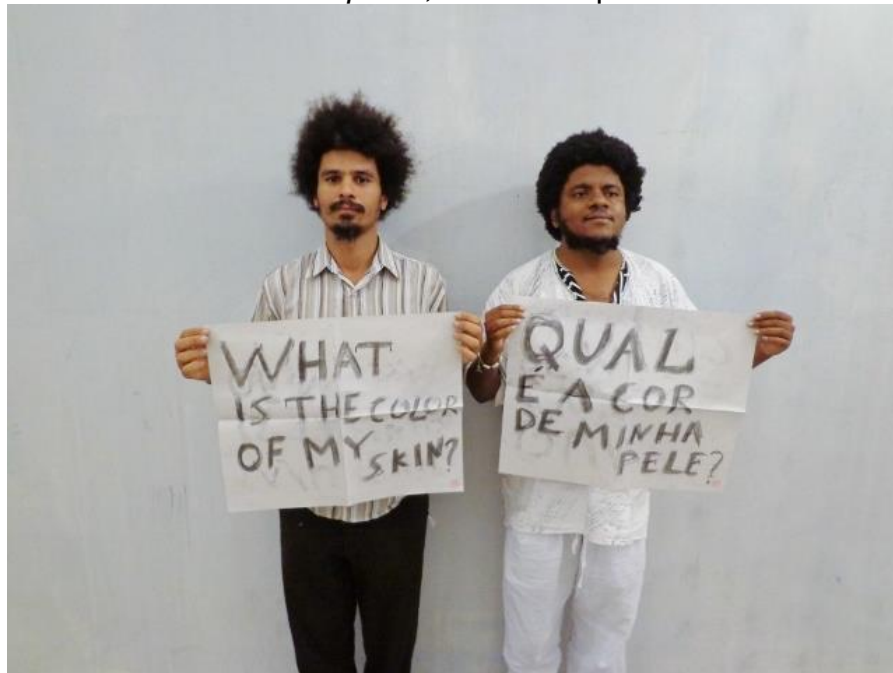
Figura 18 - Berna Reale, *Quando Todos Calam*, 2009. Fotoperformance.



Fonte: Arte!Brasileiros. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/arte/berna-reale-nao-querem>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

Na obra *Qual é a cor da minha pele?* (Figura 19) de 2013 os artistas Moisés Patrício e Paulo Nazareth (1977-) utilizam a fotoperformance para trazer questões de preconceitos raciais à tona.

Figura 19 - Moisés Patrício e Paulo Nazareth, *What is the color of my skin? / Qual é a cor da minha pele?*, 2013. Fotoperformance.



Fonte: Prêmio PIPA. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/pag/moises-patricio/>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

Essas fotoperformances com temática diversa, exemplificam a utilização da fotografia como uma nova forma de criar performances, não mais com a necessidade de performar para um público e sim para uma câmera fotográfica. Criam conceitos e executam uma arte contemporânea.

A partir daqui, traremos a performance e a fotoperformance com enfoque em artistas mulheres que produziram de alguma forma uma arte feminista.



#### 4 PERFORMANCE, FOTOPERFORMANCE: UMA ABORDAGEM FEMINISTA

Tendo em vista a conceitualização do feminismo, performance e fotoperformance, neste capítulo veremos de que forma a performance e a fotoperformance foram utilizadas por mulheres artistas como forma de expressar a luta pelos seus direitos. Trabalhando de maneira que suas críticas e ideias ficassem muitas vezes subentendidas ou escancaradas para o público. Abaixo selecionamos artistas mulheres que trabalham/trabalharam aspectos feministas criando performances e fotoperformances.

Valie Export (1940-) é uma artista performática que entre 1960 e 1980 produziu trabalhos em que criticava a sociedade patriarcal e a imagem midiática da mulher. Seu trabalho invade o espaço público para pôr em pauta a verdadeira imagem do corpo feminino e o olhar masculino. Desafiou os homens a encararem a imagem de uma mulher real que não se sente afrontada pelo homem. No trabalho *Action Pants: Genital Panic* (Figura 20) a artista trata sobre a construção social de mulher como passiva e sexualizada. Para tanto, se apresenta com um corpo feminino energético e ativo que traz à tona a ideia de que as mulheres têm posição sociopolítica, opiniões e vontades. Com o propósito de tornar essas questões visíveis para o público masculino, a artista invadiu uma sala de cinema erótico e deixa na altura dos olhos do público sua genitália a mostra. Coloca os homens, sempre acostumados com mulheres obedecendo e aceitando as ordens masculinas, em confronto com a imagem de uma mulher real, imperfeita e com opiniões.

Figura 20 - Valie Export - *Action Pants: Genital Panic*, 1969. Performance.



Fonte: Tate. Disponível em: <<http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/valie-export/genitalpanik-fPA3slFPWxGbPFDHXEasvw2>>. Acesso em: 21 dez. 2020.

Export ironiza a sociedade patriarcal, em que os homens comandam as mulheres. Em *Aus der Mappe der Hundigkeit* (Figura 21), a artista passeia com Peter-Weibel na coleira no centro da cidade. Inverte os papéis de homem e mulher, ao colocar a mulher como dominante, mesmo que essa não seja a imagem de sociedade ideal (que é a igualitária), mas dessa forma choca as pessoas que passavam pela rua e questiona como as mulheres são tratadas. Se ver um homem neste estado é tão chocante, porque não achamos chocante quando as mulheres são dominadas pelos homens?

Figura 21 - Valie Export, *Aus der Mappeder Hundigkeit*, 1968. Performance.



Fonte: Peter Weibel. Disponível em: <[http://peter-weibel.at/index.php?option=com\\_content&view=](http://peter-weibel.at/index.php?option=com_content&view=)>. Acesso em: 29 jun. 2020.

Ana Mendieta (1948-1985) foi uma artista visual da década de 1970, que trabalhou com performances e fotografias. Em muitos de seus trabalhos, Mendieta critica os padrões estéticos e a violência sofrida pelas mulheres. Numa de suas performances *sem título* (Figura 22) a artista cria a experiência de uma cena de estupro, para isso quebra parte do cenário, se colocando como a vítima e amarrando seu corpo coberto de sangue em uma mesa. A artista convidou um grupo de colegas para visitarem seu apartamento. Ao chegar deparam-se com uma cena brutal por onde podem circular.

A performance é baseada em um caso real de estupro que aconteceu com uma estudante na Universidade de Iowa.

Figura 22 - Ana Mendieta, *Sem título*, 1973. Performance.



Fonte: Escáner Cultural. Disponível em: <<http://revista.escaner.cl/node/1434>>. Acesso em: 05 maio 2020.

Um ano antes de acontecer o crime na universidade, Mendieta já trabalhava com questões de violência contra a mulher. Em uma de suas performances (1972) expõe seu corpo e critica a violência contra a mulher (Figura 23).

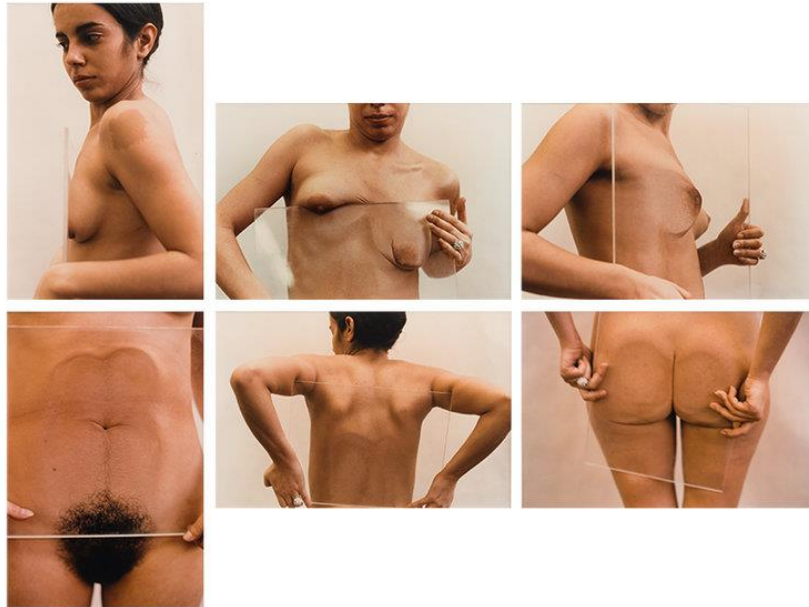
Figura 23 - Ana Mendieta, *Sem título*, 1972. Performance.



Fonte: WisMagazine. Disponível em: <<https://wsimag.com/southbank-centre/artworks/19691>>. Acesso em: 05 maio 2020.

A artista também trabalhou com fotoperformance. Ao questionar padrões corporais, ela pressiona seu corpo (Figura 24) e seu rosto (Figura 25) em um quadrado de vidro. Ao deformar partes do corpo feminino – que são símbolos de desejo masculino e feminino –, traz à tona ideias sobre a exigência estética a que as mulheres são submetidas.

Figura 24 - Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972. Fotoperformance.



Fonte: Cuban Art Database. Disponível em: <<https://www.cubanartresources.org/ana-mendieta>>. Acesso em: 05 maio 2020.

Figura 25 - Ana Mendieta, *Glass on Body*, 1972. Fotoperformance.



Fonte: Guts. Disponível em: <[https://www.reddit.com/r/AnaMendieta/comments/9tbhg9/ana\\_mendieta\\_untitled\\_glass\\_on\\_body\\_face\\_1972/](https://www.reddit.com/r/AnaMendieta/comments/9tbhg9/ana_mendieta_untitled_glass_on_body_face_1972/)>. Acesso em: 21 dez. 2020.

Marina Abramovic (1946-) é uma artista sérvia que iniciou seu trabalho nos anos 70 e continua desde então. Seus trabalhos abordam questões como os limites do corpo, em *Rhythm 0* (Figura 26) a artista coloca-se de pé, parada junto a duas mesas com 72 objetos que poderiam ser prazerosos ou dolorosos (em uma mesa uvas, vinhos, e na outra, chicote, tesoura, arma...). A performance teve duração de seis horas, o público se mostrou com preocupação e pudor no início da performance, mas conforme o tempo foi passando começaram a se tornar violentos e agressivos, o público chegou a apontar uma arma carregada para Abramovic que seguiu imóvel, encerrando a performance com suas roupas rasgadas. Nessa performance a artista expõe seu corpo sem proteção e cria um estudo antropológico de como as pessoas lidam com a liberdade em cima do corpo dos outros. O que pode vir a ter ligação com uma ideia equivocada de liberdade que alguns sentem em estuprar, assediar e assassinar outras pessoas, como se o corpo do outro fosse de posse sua. Levantando questionamentos feministas podemos pensar em como seria a mesma performance com um homem no lugar da artista, será que a liberdade sentida pelo público seria a mesma se estivéssemos falando de uma performance masculina?

Figura 26 - Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1974. Performance.



Fonte: MoMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/audio/playlist/243/3118>>. Acesso em: 05 maio 2020.

Suzanne Lacy (1945-) é uma artista americana que possui uma variedade de trabalhos, tanto performáticos, como também instalações, fotografias, livros e vídeo-performances. Seu trabalho focaliza temas sociais, que incluem pautas feministas. Em Los Angeles nos anos de 1977 e 1978 assassinatos em série aterrorizaram a população. O nome *Hillside Strangler* (estrangulador da encosta) que mais tarde mudou para *Hillside Stranglers* (estranguladores da encosta) foi dado para uma série de assassinatos que iniciou com a morte de três mulheres profissionais do sexo. Elas foram encontradas nuas e estranguladas nas encostas de Los Angeles e logo depois se transformou em um número de dez mulheres mortas, de idades e profissões diferentes. Isso fez com que Lacy e Leslie Labowitz (1946) performance com mais sessenta e oito mulheres. Demonstrem o luto, o descontentamento ao ver que a violência contra a mulher é comum e a vontade que a justiça fosse feita.

Na performance intitulada *In Mourning and In Rage* (Figura 27), sessenta mulheres acompanham um carro funerário até a prefeitura de Los Angeles. Do carro saíram dez mulheres muito altas vestidas de preto, da mesma forma que se vestiam as pessoas em luto, no século XIX. O grupo de mulheres se posicionou nos degraus



da prefeitura da cidade, dez intérpretes começaram a discursar contra as múltiplas formas de violência contra as mulheres. Ao final da fala, as mulheres que estavam na carreta se uniram aos degraus e juntas formaram um coro em que gritaram palavras em memória às mulheres que foram mortas e afirmaram lutar por elas.

Figura 27 - Suzanne Lacy e Leslie Labowitz, *In Mourning and In Rage*, 1977. Performance.



Fonte: Suzanne Lacy. Disponível em: <<https://www.suzannelacy.com/performance-installation#/in-mourning-and-in-rage-1977/>>. Acesso em: 10 maio 2020.

Em 1964, Yoko Ono (1933-) realiza uma de suas primeiras performances: *Cut Piece* (Figura 28). Em um palco, a artista senta-se sozinha com vestes finas e deixa disponível uma tesoura bem afiada para que os convidados pudessem cortar um pedaço de sua roupa e levar embora. O público reagiu um tanto hesitante e começa a cortar apenas pequenos pedaços da roupa, depois mais afoito, corta pedaços maiores. Se observa vontade de expor o corpo feminino ao optarem por cortar a parte da frente da blusa e a alça do sutiã, mesmo que ainda houvesse uma grande quantidade de tecido em outras partes do corpo.



Figura 28 - Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964. Performance.



Fonte: MoMA. Disponível em: <[https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/)>. Acesso em: 10 maio 2020.

A artista Verônica Güdde Beutner em sua performance *Sem título* (Figuras 29 e 30) de 2013 traz questões voltadas à busca da perfeição. Durante a performance a artista gruda gesso em seu corpo, remetendo a ideia de moldá-lo, criticando uma ideia social de corpo perfeito e ideal. Apesar da performance não ser denominada feminista, pode ser interpretada junto do conceito de imagem da mulher criada pela sociedade. Com o passar da performance a artista tenta aceitar seu corpo como ele é.

Figura 29 - Verônica Gdde Beutner, *Sem título*, 2013. Performance.



Fonte: Verônica Gdde Beutner. Disnvel em: <https://vgbeutner.wixsite.com/veronicaguddebeutner/>. Acesso em: 30 jun. 2020.

Figura 30 - Verônica Gdde Beutner, *Sem título*, 2013. Performance.

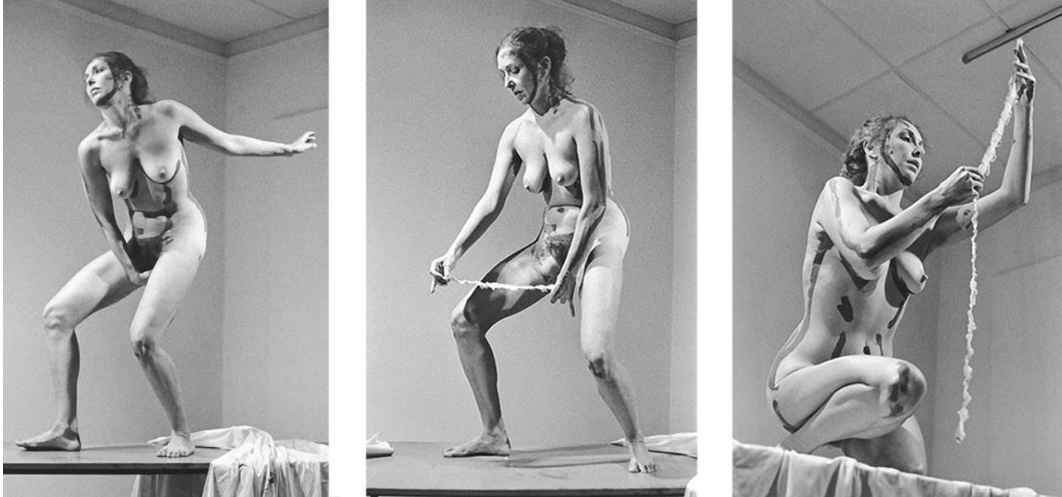


Fonte: Verônica Gdde Beutner. Disnvel em: <https://vgbeutner.wixsite.com/veronicaguddebeutner/>. Acesso em: 30 jun. 2020.

Em 1975 a artista Carolee Schneemann (1939-2019) sobe em um palco para uma multidão em Nova Iorque, vestindo um lençol branco. Ao deixar o lençol cair a artista passa lama em seu corpo, retirando um pergaminho de dentro da sua vagina (Figura 31). No pergaminho havia um manifesto escrito pela artista onde a mesma fala

sobre a condição de mulher na sociedade, tirando o valor que era apenas sexual da vagina, que passa a ser um local de conceito indo além da ideia falocêntrica de um órgão incompleto e dando poder e força a ele.

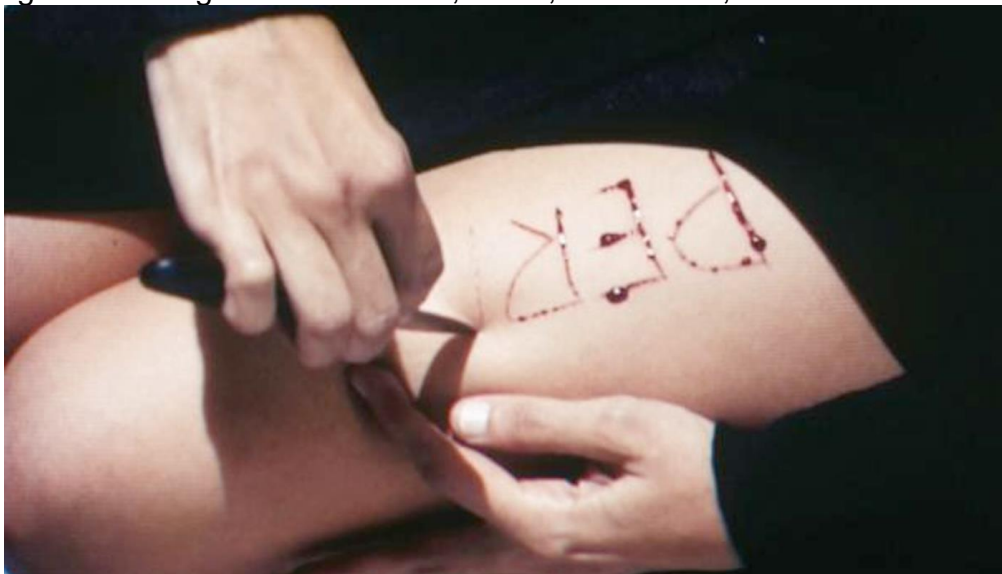
Figura 31 - Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975. Performance.



Fonte: Fine Art Multiple. Disponível em: <<https://fineartmultiple.com/blog/carolee-schneemann>>. Acesso em: 08 jul. 2020.

Em *Perra* (Figura 32) da guatemalense Regina José Galindo (1974-) a artista escreve a palavra que nomeia sua performance com uma faca em sua perna direita, denunciando crimes que aconteceram na Guatemala onde as vítimas, todas mulheres, foram encontradas contendo escritas feitas com faca em seus corpos.

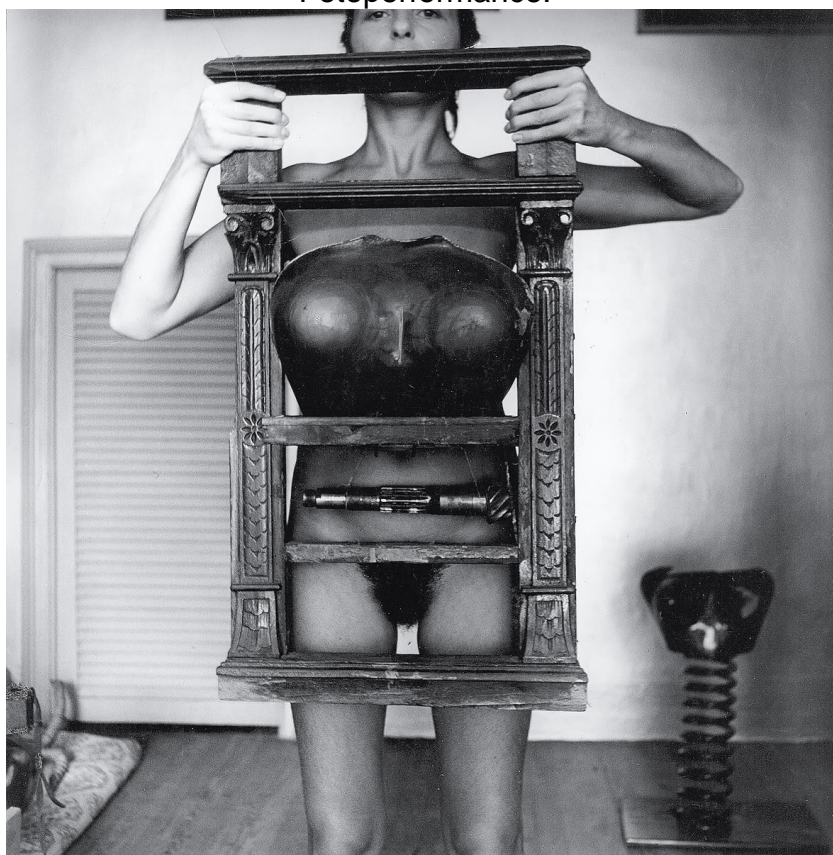
Figura 32 - Regina José Galindo, *Perra*, Guatemala, 2005. Performance.



Fonte: C& América Latina. Disponível em: <<http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/regina-jose>>. Acesso em: 08 jul. 2020.

A artista argentina Liliana Maresca (1951-1994) compôs uma série com quatorze fotoperformances (Figuras 33 e 34). Ela posa nua juntamente com objetos retirados do lixo, que remetem a ideia de tempo, abandono e esquecimento e também com esculturas feitas pela própria artista. Traz questões ligadas à violência contra a mulher na ditadura (a Argentina havia acabado de sair de uma ditadura, houveram dois golpes entre 1966-1983 com um um pequeno período democrático entre 1973 e 1976) passando também pela construção social da imagem a mulher e o erotismo. Ela usa os objetos para compor a sua imagem, utilizando pedaços de manequins para encaixar em seu corpo, o que muitas vezes machuca. Recorrendo às mesmas peças para revelar ou esconder partes de seu corpo.

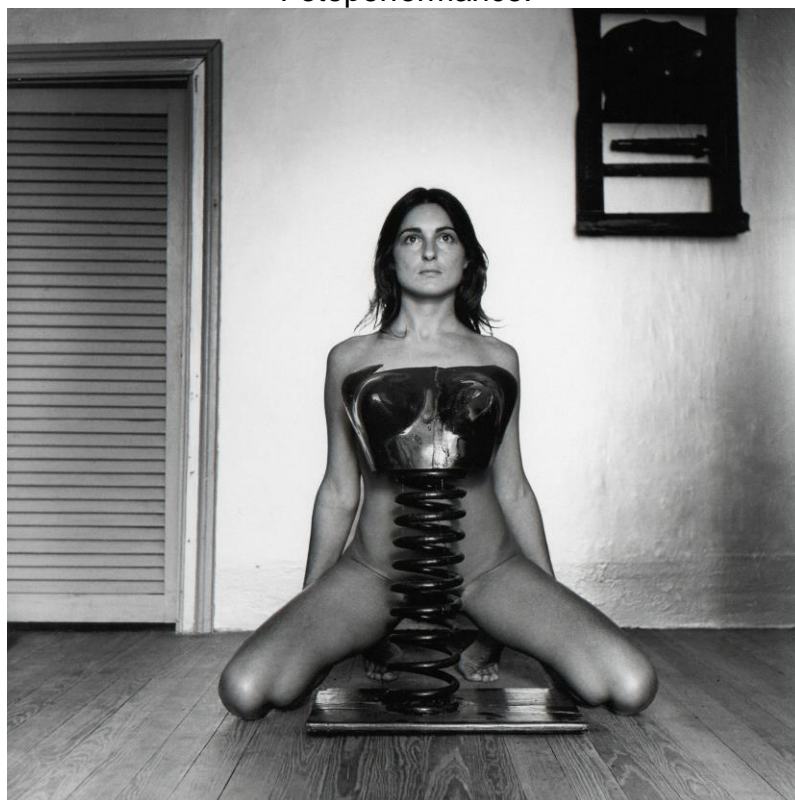
Figura 33 - Liliana Maresca, *Sem Título - Série Liliana Maresca con su obra*, 1983. Fotoperformance.



Fonte: Artsy. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/liliana-maresca-s-slash-t-serie-liliana-maresca>>. Acesso em: 08 jul. 2020.



Figura 34 - Liliana Maresca, *Sem Título - Série Liliana Maresca con su obra*, 1983. Fotoperformance.



Fonte: Select. Disponível em: <<https://www.select.art.br/agenda-do-fim-do-mundo-6-a-13-5/>>. Acesso em: 08 jul. 2020.

Francesca Woodman (1958–1981) foi uma artista norte-americana, que criou uma série de trabalhos fotográficos e fotoperformances com enfoque no corpo feminino, explorando a sexualidade e os padrões corporais. Em obras a artista modifica o seu corpo com prendedores de roupa, puxando e apertando a sua pele, remetendo a ideia de corpo ideal que as mulheres são ensinadas pela sociedade a buscar. Em outros trabalhos, pressiona seu corpo com um quadrado de vidro, semelhante com a obra de Ana Mendieta *Glass on Body* (Figuras 35 e 36).

Figura 35 - Francesca Woodman, *Sem título*, 1976. Fotoperformance.



Fonte: Mendes Wood DM. Disponível em: <<https://mendeswooddm.com/pt/artist/francesca-woodman>>. Acesso em: 08 jul. 2020.

Figura 33 - Francesca Woodman, *Sem título*, 1976. Fotoperformance.



Fonte: Mendes Wood DM. Disponível em: <<https://mendeswooddm.com/pt/artist/francesca-woodman/>>. Acesso em: 08 jul. 2020.

A artista norte-americana Hannah Wilke (1940-1993) apresentou pela primeira vez, em 1975, sua performance *SOS - Starification Object Series* (Colocar na lista de Siglas!) (Figura 37). Ao chegar no espaço da performance, o público recebia chicletes, que deveriam ser mascarados e devolvidos à artista. Ela, sem a blusa, esculpiu os chicletes em pequenos formatos de lábios e grudou os mesmos em diversas partes de seu corpo, o que se assemelhava à cicatrizes retorcidas, remetendo às ideias fetichistas e de repulsa, explorando relações prescritas de feminilidade e beleza. A artista contratou um fotógrafo profissional que registrou e transformou sua performance em fotoperformance, já que a artista utilizou poses rotineiras de revistas de moda para compor as cenas, algo que não aconteceu durante a performance.

Figura 37 - Hannah Wilke, *SOS - Starification Object Series*, 1974-82. Fotoperformance.



Fonte: MoMA. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/102432>>. Acesso em: 08 jul. 2020.

Esses são alguns exemplos de mulheres artistas que trabalharam temas feministas<sup>4</sup> por meio da performance e da fotoperformance. Essas artistas passaram a ser sujeitas falantes, fazendo arte com seus corpos, objetos artísticos para expressar suas ideias, como assinala Sissa Aneleh Batista de Assis quando diz que a performance feminina causou uma “provocadora ruptura na História da Arte ao trazer

<sup>4</sup> Estética da beleza, pressões sociais, violência contra a mulher, etc.

um novo modo de usar o corpo da mulher artista ou não, mas pelas próprias mulheres desta vez” (2015, p. 915). Desse modo, o próprio corpo passou a ser o local onde as mulheres puderam criticar as normas estereotipadas estabelecidas pela sociedade como: padrão estético, sexualidade e comportamento feminino. O corpo feminino passou a ser local de fala da mulher e não mais local de posse de outra pessoa.



## **5 PERFORMANCE, FOTOPERFORMANCE, FEMINISMO E ARTE-EDUCAÇÃO: BREVES CONSIDERAÇÕES**

A partir do estudo acerca da performance e da fotoperformance, por meio de uma proposta feminista e também da importância atribuída à educação de jovens, o estudo da arte contemporânea na escola torna-se necessário, já que a arte-educação deve andar em comunhão com o mundo da arte e com a sociedade. A falta dessa união pode desencadear em, como diz a autora Rejane Reckziegel Ledur, um descompasso

entre as transformações na sociedade e a escola se tornam visíveis quando nos defrontamos, por exemplo, com a indiferença e a falta de sentido por parte dos estudantes brasileiros em relação aos conhecimentos e conteúdos enfatizados nas disciplinas escolares. A indisciplina e os altos índices de evasão escolar, observados em todos os níveis de ensino, sinalizam para uma prática de ensino descontextualizada da vida cotidiana (LEDUR, 2016, p. 193).

Considerando as dificuldades e possibilidades dos alunos, a arte contemporânea pode começar a ser estudada nos últimos anos do ensino fundamental, quando os alunos já devem ter uma base de história de arte o que torna maior o nível de entendimento de conceitos, mais especificamente no ensino médio, idade em que, espera-se que tenham uma compreensão estética mais refinada, que se desenvolve não só pelo contato com a arte e a leitura de imagem, mas também com a consciência necessária para compreender a arte conceitual, pois

o pensamento formal sucede o pensamento concreto no início da adolescência, proporcionando um acréscimo no nível de abstração dos indivíduos. O mesmo se pode dizer no domínio da interpretação estética. Pelas habilidades do pensamento abstrato, o leitor pode, teoricamente, transcender a concretude do que está representado na imagem, para interpretá-la simbolicamente (ROSSI, p. 65, 2009).

No passado, muito se falou sobre uma educação igualitária em que as mulheres pudessem frequentar as escolas, tivessem a possibilidade de escolher qual carreira seguir, tivessem o direito de estudar e adquirir uma formação educacional tão completa quanto os homens. Cabe ressaltarmos que a maioria dos homens, desde cedo, era colocado na escola, e com isso, acabavam sendo os únicos a frequentarem as universidades. Como dito anteriormente, na Grécia antiga, as mulheres não eram contempladas com o estudo da filosofia e da arte, afinal quanto menos as mulheres pensassem e desenvolvessem seu senso crítico, mais fácil seria para os homens

manterem o controle da sociedade. Atualmente, tendo conquistado esse direito, as mulheres recebem uma educação igualitária como os homens, porém, a representatividade da imagem da mulher é muito menor, afinal, ao falarmos de alguns teóricos, seja na matemática, no português e na história ou ao citarmos artistas nas aulas de arte, a grande maioria desses nomes serão masculinos.

A arte-educadora Ana Mae Barbosa, lançou em 2019 o livro *Mulheres não devem ficar em silêncio: Arte, design, educação*. Na publicação, a autora reúne diversas histórias de mulheres, artistas e designers que tiveram seus nomes apagados da história. Ao constatar a desigualdade entre homens e mulheres no mundo da arte, ela observa que:

em 1992, pesquisando as dez galerias de arte mais importantes (em termos financeiros) de São Paulo, algumas no mercado por quase vinte anos, descobri que nunca haviam exposto uma artista-mulher negra, embora algumas já tivessem exposto artistas-homens negros. É surpreendente que num país miscigenado, divulgado como paraíso racial, problemas de gênero e raça se ocultem por trás de preconceitos mais poderosos, baseados em classificações sociais (BARBOSA, 2019, p. 78).

A ausência de mulheres atuantes na arte não é observada apenas em galerias e museus, mas também no âmbito da pesquisa sobre arte-educação. Luciana Gruppelli Loponte adverte que no Brasil

a discussão envolvendo gênero, feminismo e arte continua caminhando a passos lentos, sem que de fato tenhamos conseguido constituir uma comunidade acadêmica mais consolidada sobre a temática (LOPONTE, 2015, p. 153).

Loponte (2015) enfatiza sobre a ausência de pesquisas e de produções acadêmicas voltadas propriamente ao feminismo e à arte-educação. Em uma investigação nos anais da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas ANPAP a autora diz ter encontrado apenas dez trabalhos que abordavam, de alguma maneira, o feminismo e a arte contemporânea, mas diz não ter encontrado nenhuma pesquisa que envolvesse a arte-educação relacionada à temática feminista. Esse fato é curioso, especialmente, se considerarmos que a luta feminista possui uma longa história.

Assim, observamos uma sociedade baseada apenas na versão masculina, seja na representação da imagem da mulher na arte, na mídia ou na sociedade, tornando de grande necessidade um estudo sobre arte, educação e feminismo, pois segundo Luciana Gruppelli Loponte é a partir de um olhar feminino

que há outros modos de ver, que há descontinuidades na aparente linearidade da narrativa que privilegia a história da arte ocidental como um produto de gênios artísticos masculinos. Não se trata de construir ou “resgatar” uma história da arte mais verdadeira, nem, muito menos, procurar por uma suposta sensibilidade e delicadeza femininas, que estariam presentes nessas produções, mas sim redefinir o próprio campo da arte (LOPONTE, 2005, p. 254).

E é pensando nessas ideias que o estudo da performance e da fotoperformance podem contribuir com o trabalho de arte em sala de aula, levando para o estudantes abordagens conceituais e feministas com questões de representatividade feminina, considerando que existem inúmeros nomes de mulheres artistas que trabalham com tais meios. Considerando que na performance e na fotoperformance as artistas criticam os padrões sociais vigentes, criando suas próprias imagens de mulher, as artistas

recobram o campo do preexistente, aquilo que permite interrogar a história, a cultura, a organização social, tornando-as passíveis de serem reconsideradas e atualizadas – há certamente, aqui, de forma criptografada, um germen político semeado, isso porque tal reconsideração pode permitir a inauguração de uma nova ordem sócio-histórico-cultural mais elástica, mais abrangente, mais tolerante às diferenças, às singularidades. Como forma de comunicação multicêntrica, periférica, a performance apresenta-se como um dispositivo que dá visibilidade a essas marcas da história e da cultura que são impressas sobre um corpo. Do ponto de vista histórico, a performance assume uma função testemunhal (PEREIRA, 2012, p. 306).

Essa ideia é válida para todos os estudantes, para alunas e também para alunos, afinal, a construção do feminismo necessita que os homens também mudem a sua forma de ver o mundo. É necessário e urgente que os homens passem, cada vez mais, a escutar e aceitar as constatações femininas da imagem da mulher na sociedade, na arte e na mídia.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na história da arte ocidental é comum encontrarmos imagens de mulheres, em pinturas, esculturas e fotografias. O que não é tão comum assim é encontrarmos mulheres assinando obras de arte. Apenas com a chegada do Modernismo, momento em que as mulheres já haviam conquistado diversos direitos na sociedade e suas ideias passaram a ser consideradas (mesmo que minimamente), é que passamos a encontrar nomes de mulheres artistas. É a partir da constatação desta realidade que nos deparamos com a importância e necessidade de estudar mulheres.

A arte criada por mulheres nos traz uma visão modificada da imagem de mulher que conhecíamos até então: aquela mulher idealizada, com corpo perfeito, muitas vezes, erotizado pela sociedade, que deve cuidar do lar e não demonstrar suas opiniões. A performance e a fotoperformance tornam-se importantes para as mulheres, pois dessa forma, as artistas utilizam seu corpo como objeto artístico. O corpo da artista é um corpo real, utilizado como meio para traduzir ideias e dialogar com o público, com os amantes de arte, historiadores e pessoas em geral acerca das questões vividas pelas mulheres. Essas mulheres artistas, utilizaram-se da performance e da fotoperformance como meio da arte para expressar seus pensamentos e lutar pelos direitos femininos na sociedade, criando, desse modo, obras de arte críticas e potentes, conforme aponta Sissa Aneleh Batista de Assis, quando diz que

as artistas usaram a arte da performance artística e o corpo feminino público e cotidiano – esse exposto à sociedade – como suporte crítico para denunciar diversas situações opressoras nas posições sociais femininas daquela época, além de questionarem o imaginário masculino e contraditórias simbologias do feminino (ASSIS, 2015, p. 915).

Dito de outro modo, ao trabalharem com a performance e a fotoperformance, as mulheres artistas questionam as convenções e os padrões sociais, expõem-se contra o domínio patriarcal, o feminicídio, o estupro, os padrões estéticos vigentes, o erotismo, criando concepções de mulher a partir de suas produções artísticas.

Este trabalho apresentou nomes de arte-educadoras e de artistas visuais, obras e histórias de mulheres importantes no cenário sociocultural, mulheres que lutaram pelos seus direitos e o direito de outras mulheres, em diversos momentos da história ocidental. Assim como elas, tantas outras mulheres também foram fundamentais para que, atualmente, suas descendentes tenham liberdade (mesmo

que ainda não seja a ideal), de poder estudar, se formar, trabalhar e conquistar leis que defendam mulheres. Sabendo que a luta ainda é longa, é importante estudar e divulgar o trabalho de mulheres, dar visibilidade aos nomes de mulheres e de suas obras, consumir as obras de mulheres, e, principalmente, buscar a igualdade social fora e dentro do movimento feminista, lutando contra o feminicídio, o assédio e o peso que o “ser mulher” ainda carrega nos tempos de hoje, simplesmente por ser mulher.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é Feminismo**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985. 77p. - Primeiros passos (Brasiliense).

ANUÁRIO brasileiro de segurança pública 2019. *In*: **Fórum brasileiro de segurança pública**. Brasil, 2019. Disponível em: <<http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/09/Anuario-2019-FINAL-v3.pdf>> Acesso em: 15 jul. 2020.

ASSIS, Sissa Aneleh Batista de. O corpo do protesto. *In*. VIII SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM ARTE E CULTURA VISUAL: arquivos, memórias, afetos. **Anais** Goiânia, 2015.

BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Vitória. **Mulheres não devem ficar em silêncio**: arte, design, educação. São Paulo: Cortez, 2019.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular (BNCC)**. Brasília: MEC. 2017. Disponível em: <[http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC\\_20dez\\_site.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_20dez_site.pdf)>. Acesso em: 24 jun. 2020.

CAETANO, Ivone Ferreira. **O Feminismo Brasileiro**: uma análise a partir das três ondas do movimento feminista e a perspectiva da interseccionalidade. 2017. Artigo de Conclusão de Curso (Curso de Pós-Graduação Lato Sensu Gênero e Direito) - Escola da Magistratura do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

CUNHA, Diana Kolker Carneiro da. **Mulheres na arte e na vida**: representação e representatividade. PPGCA-UFF, 2016.

DADAÍSMO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3651/dadaismo>>. Acesso em: 22 Maio 2020. Verbete da Enciclopédia.

ESTATE OF ANA MENDIETA. *In*: GALERIE LELONG & CO. (Nova Iorque). **Galerie Lelong & Co**. Nova Iorque, [2020?]. Disponível em: <<https://www.galerielelong.com/artists/estate-of-ana-mendieta>>. Acesso em: 05 Maio 2020.

EXPORT, Valie. Women's Art: a manifesto, 1972. *In*: DEEPWELL, Kat. **Feminist Art Manifestos An Anthology**, 2014. p. 31-32.

FANTI, Fabiola. **Mobilização social e luta por direitos**: movimento feminista e a campanha pela descriminalização e legalização do aborto no Brasil. 2016.

FERREIRA, Cláudia. "Tela Habitada": o Olhar / Helena Almeida. *In*: **Mutante**. [S. l.], 8 abr. 2020. Disponível em: <<https://mutante.pt/2020/04/tela-habitada-o-olhar-helena-almeida/>>. Acesso em: 29 jun. 2020.

FLUXUS. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso em: 22 maio 2020. Verbete da Enciclopédia.

FRANCO, Luiza. Violência contra a mulher: novos dados mostram que ‘não há lugar seguro no Brasil’. **BBC News Brasil**, São Paulo, 26 fev. 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47365503>>. Acesso em: 30 jun. 2020.

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. *In*: **LOGOS 20: CORPO, ARTE E COMUNICAÇÃO**. Rio de Janeiro, n. 20, p. 76-95, 1º semestre de 2004.

GREGORI, Juciane de. Feminismos e resistência: trajetória histórica da luta política para conquista de direitos. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia-MG, v. 30, n. 2, jul./dez. 2017.

GUIMARÃES, Maisa Campos; PEDROZA, Regina Lúcia Sucupira. Violência contra a mulher: problematizando definições teóricas, filosóficas e jurídicas. **Psicologia & Sociedade**. Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 256-266, maio/ago. 2015.

MAGALHÃES, Leonilda; LEAL, Priscilla Cruz. Arte Performática, corpos e feminismo. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. São Paulo, n. 3, p. 102-115, nov. 2016. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/files/artigo/c7fcd6ea-8b2f-49f5-91e5-ba2a22ac99a5.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2020.

LEDUR, Rejane Reckziegel. Arte contemporânea e ensino da arte: contextos de produção de sentido. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 192-205, maio/ago. 2016.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso. **Universitas Humanística**. Bogotá, n.79, p. 143-163, 2015.

\_\_\_\_\_. Gênero, educação e docência nas artes visuais. **Educação e realidade**. Rio Grande do Sul, v. 30, n. 02, p. 243-259, 2005.

MARINA Abramovic: A arte de desafiar os próprios limites. *In*: ARTEVERSA (Porto Alegre). **ArteVersa**: grupo de estudo e pesquisa em arte e docência. Porto Alegre: UFRGS, 14 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=134>>. Acesso em: 30 abr. 2020.

MARQUES, Melanie Cavalcante; XAVIER, Kella Rivetria Lucena. A gênese do movimento feminista e sua trajetória no Brasil. *In*: IV SEMINÁRIO CETROS. **Anais**. Ceará: Universidade Estadual do Ceará, ago/2018.

MARTINS, Ana Paula Antunes. O Sujeito “nas ondas” do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade. **Revista Café com Sociologia**. Maceió, v.4, n.1, p. 231-245, jan./abr. 2015.

MOURA, Thalita Albano Duarte; LEAL, Maria de Jesus Daiane Rufino. **O movimento feminista contemporâneo e sua representação midiática: uma análise do portal globo.com.** 2016.

PENHA, Instituto Maria da. Recife, 2018. Disponível em: <<https://www.institutomariadapenha.org.br/>>. Acesso em 01 dez. 2020.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Performance e educação: relações, significados e contextos de investigação. **Educação em Revista.** Belo Horizonte, v.28. n.01, p.289-312, mar. 2012.

PINTO, Céli Regina Jardim. Feminismo, história e poder. **Revista Sociologia e Política.** Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. 2010.

RIBEIRO, Djamila. Feminismo negro para um novo marco civilizatório. *In*: RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 99-104.

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam: leitura da arte na escola.** Porto Alegre: Editora Mediação, 2009.

SANTOS, Simone Maria dos; MOURA, Nayara Aparecida de. O feminismo de primeira onda no interior de Minas Gerais pelas mãos de Maria de Lourdes Teixeira. **Revista Debates Insubmissos.** PE, Brasil, v.1, nº 2, p. 78 - 109, mai./ago. 2018.

VINHOSA, Luciano. Fotoperformance: passos titubeantes de uma linguagem em emancipação. *In*: 23º ENCONTRO DA ANPAP - ECOSISTEMAS ARTÍSTICOS. **Anais.** Minas Gerais: set. 2014. p. 2876 - 2885.



## **APENDICE A – FALAR SOBRE FEMINISMO, UM ESTUDO SOBRE PERFORMANCE E FOTOPERFORMANCE: CURSO ONLINE**

### **1 DADOS DE IDENTIFICAÇÃO**

1.1 ÁREA DO CONHECIMENTO: ARTES VISUAIS

1.2 RESPONSÁVEL: ALESSANDRA KARINA RECH

1.3 E-MAIL: karinarech@yahoo.com.br

### **2 DADOS ESPECÍFICOS DO CURSO**

#### **2.1 TÍTULO**

Falar sobre feminismo: Um estudo online acerca da performance e da fotoperformance

#### **2.2 JUSTIFICATIVA**

Foi encontrada a necessidade deste curso ser feito à distância, pois quando planejado havia uma pandemia global de covid-19 que fez com que os professores se reinventassem para atender os alunos da melhor forma possível virtualmente.

Durante a história da arte ocidental é possível encontrar diversos nomes de artistas homens, mas pouquíssimos de mulheres. Apesar de ser possível encontrar algumas obras de arte como *O Nascimento da Vênus* (1485-1486) de Sandro Botticelli e *Les demoiselles d'Avignon* (1907) de Pablo Picasso, que representam imagens de mulheres, essas imagens foram criadas por homens, assim como a imagem da mulher na sociedade e na mídia também tenha sido. É apenas com o surgimento do modernismo que as mulheres passam a tornar-se visíveis no mundo da arte, agora como artistas e atuantes e não mais apenas como imagem de contemplação criada por homens e para homens. Quando as mulheres passam a produzir arte e a conquistar certos direitos sociais, elas começaram a recriar essa imagem de mulher

que a sociedade conhecia até então, como a mulher que deve ser pura, recatada e cuidar do lar.

A performance e a fotoperformance surgiram com grande importância para as mulheres, já que por ser uma arte que utiliza o corpo do artista como objeto principal, elas puderam colocar sua imagem real ao criar suas obras, afinal

a performance problematiza o dado, ela pergunta pelas condições de formação do dado, do pensamento que constitui e o constitui, pergunta pelo caráter histórico (historicizante) e ideológico das identidades, dos tempos e dos lugares (PEREIRA, 2012, p. 306).

Outra característica importante da performance e da fotoperformance, por ser uma arte contemporânea, é a necessidade de um conceito. O feminismo aparece como temática de performances e fotoperformances das obras de várias artistas. Utilizaram a luta pelos seus direitos como conceito, expondo seus corpos para o público, onde criam uma imagem de mulheres por uma visão feminina e feminista, criticando padrões criados pela sociedade e estereótipos do ideal feminino. O ensino da arte contemporânea é necessário, pois é através dos conceitos que surgem questionamentos sobre os padrões ideológicos e estéticos, criados e normalizados pela sociedade e assim

constitui-se como uma linguagem intertextual, multicultural, histórica, tecnológica, sincrética. As propostas artísticas da atualidade estão relacionadas com a vida cotidiana, social e cultural e rompem com as questões da estética tradicional e moderna, solicitando uma forma diferente de interação e apreensão das obras (LEDUR, 2016, p. 199-200).

E além da necessidade de questionar e fazer pensar criticamente, existe a questão de que o ensino da arte deva andar em comunhão com o mundo da arte, separar ambos resulta em como diz Ledur, um descompasso que

emergem a apatia e o escasso entusiasmo dos estudantes, que são sintomáticos da falta de sentido que as práticas escolares, centradas numa cultura letrada, suscitam nas novas gerações (2016, p. 193).

Assim a necessidade surge da ideia de uma arte-educação com temática feminista, que além de ser uma questão contemporânea e social, também trará representatividade para alunas mulheres, incentiva assim que as mulheres estejam presentes nas artes, não só como produtora de arte mas também como consumidora e crítica. A performance e fotoperformance entram como exemplificação de como as

mulheres passaram a criar sua própria imagem e não aceitar mais apenas a imagem criada pelo homem de uma mulher perfeita e ideal.

### 2.3 OBJETIVO GERAL

Conhecer a performance e a fotoperformance e reconhecer a relevância da arte contemporânea com foco na temática do feminismo.

### 2.4 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- a. Compreender o conceito de performance e fotoperformance;
- b. Reconhecer a diferença entre fotoperformance e fotografia como registro;
- c. Através de artistas mulheres que trabalham com performance e fotoperformance, conhecer sobre o feminismo;
- d. Criar uma fotoperformance relacionada à temática do feminismo.

### 2.5 PÚBLICO-ALVO

O curso é destinado a estudantes do terceiro ano do ensino médio.

### 2.6 CARGA HORÁRIA

12 horas.

**2.6.1 Dias previstos:** 13, 20, 27 de agosto; 3, 10, 17, 24 de setembro e 1, 8, 15, 22 e 29 de outubro.

**2.6.2 Horário:** 10h às 11h

## 3 RECURSOS HUMANOS E MATERIAIS

- Acesso à internet;
- Câmera fotográfica ou celular;
- Aplicativos de edição de imagem;
- Acesso ao *Google Classroom*.

#### 4 PROGRAMAS DE CONTEÚDO

- Conceito de performance;
- Conceito de fotoperformance e a diferença da fotografia de registro;
- Contextualização sobre o feminismo;
- Leitura estética mediada de performances e fotoperformances feministas;
- Produção de uma fotoperformance no ambiente doméstico, elaborando conceitos;
- Exposição virtual.

#### 5 RESULTADOS ESPERADOS

Com este curso, espera-se que alunas mulheres sintam-se representadas, ao conhecer artistas mulheres e contemporâneas, indo além de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Frida Khalo, artistas geralmente trabalhadas nas escolas, para conhecer novas formas de recriar a imagem de mulher dentro da nossa sociedade.

Que o estudo da arte contemporânea, utilizando a performance e a fotoperformance, traga para os alunos um pensamento crítico sobre a arte e sobre a sociedade, que possam refinar sua leitura sobre arte e compreender como o mundo evoluiu. Assim entra o feminismo, para questionar padrões sociais que cercam as mulheres desde o início da história ocidental e buscar assim uma evolução do pensamento não só feminino, mas também masculino do que é ser mulher.

E que no fim do curso possam produzir em seu ambiente doméstico uma fotoperformance que traga de alguma forma a temática feminista para compor uma exposição virtual crítica e contemporânea.

#### REFERÊNCIAS

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é Feminismo**. São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985. 77p. - Primeiros passos (Brasiliense).

GONÇALVES, Fernando do Nascimento. Performance: um fenômeno de arte-corpo-comunicação. *In*: LOGOS 20: CORPO, ARTE E COMUNICAÇÃO. Rio de Janeiro, n. 20, p. 76-95, 1º semestre de 2004.

LEAL, Pricilla Cruz; MAGALHÃES, Leonilda. Arte Performática, corpos e feminismo. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. São Paulo, n. 3, p. 102-115, nov. 2016.

LEDUR, Rejane Reckziegel. Arte contemporânea e ensino da arte: contextos de produção de sentido. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 192-205, maio/ago. 2016.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Performance e educação: relações, significados e contextos de investigação. **Educação em Revista**. Belo Horizonte, v.28. n.01, p.289-312, mar. 2012.