

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Belas-Artes



Paradigmas do Feminismo e da Educação pela Arte:  
O Caso Joana Vasconcelos

Isabel Cristina Bieger

Mestrado em Educação Artística  
2011

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Belas-Artes



Paradigmas do Feminismo e da Educação pela Arte:  
O Caso Joana Vasconcelos

Isabel Cristina Bieger

Dissertação Orientada pelo Professor Doutor João Paulo Queiroz

Mestrado em Educação Artística  
2011

## Resumo e Palavras-Chave

Este projecto de investigação é sobre a obra de Joana Vasconcelos, pretende-se interpelar a questão do feminismo presente em muitas das suas criações artísticas, realçando, em simultâneo, o contexto informal da educação visual e para a cidadania. É, a um tempo, a assumpção da funcionalidade educadora da Arte num papel sem rede, polémico, desafiador, mobilizador, dinâmico. A Artista como uma persona que se move numa tecitura única, onde, ser é ter na sua mão o fio condutor do olhar do espectador, que arrasta multidões, influencia uma nova geração, toda uma nova corrente de público.

Reverenciamos aqui estudos sobre a educação pela arte de alguns autores que contribuíram para uma mudança significativa na educação artística e colaboraram para que o ser humano se tornasse mais completo, dotado de sensibilidades e de sentido.

Convocamos os estudos sobre o género, nomeadamente exaltações sobre o feminismo, para explicar as suas conquistas tão históricas e tão humanas que cooperaram para um desenvolvimento social que ganhou corpo na igualdade entre homens e mulheres. Deste modo falamos sobre a junção da arte com o feminismo mostrando exemplos e oportunidades criadas, conquistadas pelas mulheres num mundo dominado pelos homens. Lutas constantes que perduram até aos dias de hoje.

Por fim o nosso fio de Ariadne, a Artista Plástica Joana Vasconcelos, revela-nos como assume a identidade feminina, um misto de atracção e retracção aquando do aclarar deste conceito. Revela-se a duplicidade, a dualidade, enfim, a ambiguidade tanto na obra como no discurso. O processo de educação informal, o fascínio formal, mas sobretudo a acção de cidadania exercida pelas suas obras no espectador podem passar, para alguns, despercebidos, porém, não o devem ser tão pouco ignorados.

Palavras-Chave: feminismo - Joana Vasconcelos - arte - educação.

## Abstract and Keywords

This research project is about the art work of Joana Vasconcelos, intends to challenge the issue of feminism present in many of their artistic creations, highlighting, simultaneously, in the informal context, visual education and citizenship. It's, at one time, the assumption of the educational functionality of Art in a non-networked role controversial, challenging, mobilizing and dynamic. The Artist as a persona that moves in a single weaving, where to be it's having in your hands the thread of the viewer's gaze, which draws crowds, influencing a new generation, a whole new stream of public.

Revere here studies on the art of education by some authors who contributed to a significant change in arts education and contributed to the human being becomes more complete, gifted with sensitivity and sense.

We call on gender studies, including exhortations about feminism, to explain their historical achievements such as human and who have cooperated in a social development which gained equality between men and women. Thus we talk about the merging of art and feminism by showing examples and opportunities created and achieved by women in a world dominated by men. Constant fights that have lasted to these days.

Finally our thread of Ariadne, the artist Joana Vasconcelos, shows us how to take on feminine identity, a mix of attraction and retraction upon to clarify the concept. It turns out the duplicity, the duality, in short, the ambiguity in the work as much in the speech. The process of informal education, formal fascination, but rather the action of citizenship exercised by his works the viewer can go for some unseen, however they shouldn't be ignored.

Keywords: feminism - Joana Vasconcelos - art – education.

## Sumário

1.Introdução.....	1
1.1 Justificativa do Tema.....	1
2.A Educação Pela Arte.....	3
2.1 Teorias e Pressupostos.....	3
2.2 Educação Não Formal e Educação Informal na Educação pela Arte.....	9
3.Sobre o Género e o Sexo.....	14
3.1 Definições e Pressupostos.....	14
3.2 O Feminismo e os Movimentos Feministas.....	15
3.2.1 As Correntes e as Vagas Feministas.....	18
3.2.2 Os Movimentos do Feminismo e a Relação com o Problema da Raça.....	20
3.3 O Feminino como Sujeito.....	22
3.4 O Feminismo e a Política.....	22
3.5 As Conquistas do Feminismo na Sociedade.....	23
4. O Feminismo e a Arte.....	25
4.1 Arte e Feminismo: Alguns Exemplos.....	29
4.1.1 Guerrilla Girls.....	29
4.1.2 Camille Claudel.....	31
4.1.3 Frida Kahlo.....	32
4.1.4 Marina Abramovic.....	33
4.1.5 Nan Goldin.....	34
4.1.6 Rineke Dijkstra.....	36
4.1.7 ORLAN.....	37
4.1.8 Tracey Emin.....	39
4.1.9 Cindy Sherman.....	40
4.1.10 Adriana Varejão.....	42
5. Joana Vasconcelos.....	45
5.1 Percurso Artístico.....	45
5.2 Processos de Trabalho.....	46
5.3 Os Materiais de Joana Vasconcelos.....	48
5.4 Temas e Inspirações.....	49
5.4.1 As Portugalidades.....	50
5.4.2 A Mercadoria e o Consumo.....	51
5.4.3 O Feminismo e a Mulher.....	51
5.5 Público.....	53

6. Metodologia.....	56
6.1 Os Primeiros Contactos .....	57
6.2 Visita Guiada ao Museu Colecção Berardo e ao Serviço Educativo.....	57
6.3 Contactos com o Museu e o Atelier Joana Vasconcelos .....	58
6.4 Visita ao Atelier Joana Vasconcelos .....	59
6.5 Entrevista com o Curador Miguel Amado.....	60
6.6 Entrevista com a Artista Joana Vasconcelos .....	62
7. Discussão dos Resultados.....	64
7.1 Alguns tópicos de Interrogação à Artista Plástica Joana Vasconcelos.....	64
7.1.1 Global/Local/Universalidades .....	64
7.1.2 Consumo/Marcas/Sustentabilidade/Ecologia .....	67
7.1.3 Públicos .....	68
7.1.4 Feminismo .....	72
7.1.5 Crenças/Valores/Ideologias/Hábitos .....	80
7.1.6 Luxo/Vaidade/ <i>Kitsch</i> .....	82
7.2 Educação Artística.....	84
Conclusão .....	88
Referências .....	91

## Lista de Figuras

Figura 1: Guerrilla Girls, “Do Women have to be naked to get into the Met. Museum?”, 2005, Bienal de Veneza. ....	31
Figura 2: Marina Abramovic, “ Balkan Erotic Epic: Banging the Skull”, 2005. ....	34
Figura 3: ORLAN, “ORLAN Self-hybridizations African”, 2000-2003. ....	38
Figura 4: Cindy Sherman, “Sem título”, 1992 .....	42
Figura 5: Joana Vasconcelos, “Betty Boop” e “Dorothy”, (sem ano) e 2007, Atelier Joana Vasconcelos, Fonte própria.....	46
Figura 6: Joana Vasconcelos, “Flores do Meu Desejo”, 1996, Fonte própria.....	52

## Agradecimentos

Quando fazemos uma tese, nunca a fazemos sós. Tantas pessoas que fizeram parte deste trabalho indirecta e directamente. Sem nos dar conta muitas delas juntam-se a nós a volta de conversas, debates e discussões. Todas deram um contributo especial, ajudaram a montar o quebra-cabeças que agora se apresenta composto. Obrigada de coração a todos que me querem bem!

Obrigada especial ao Paulo, pelo incansável incentivo e apoio, pelas trocas de ideias, pelas correcções, por todo o amor!

Obrigada ao Professor Doutor João Queiroz, por todas as aulas extras, pela dedicação, por todos os ensinamentos e também, por toda a paciência!

À equipa do Atelier Joana Vasconcelos, obrigada à artista e especialmente ao Lúcio Moura e à Ana Rodrigues, por toda a prestável ajuda, incansável disposição, por todos os esclarecimentos e por todas as respostas às questões colocadas, obrigada pela atenção!

Ao curador Miguel Amado, que não gosta de “puxar a brasa à sua sardinha”, mas merece que o faça! Um grande exemplo de ser humano! Agradeço as sugestões, os ensinamentos, os esclarecimentos e a atenção dispendida!

Aos meus pais, com quem aprendi que o estudo é a maior riqueza! Obrigada por acreditarem nos meus sonhos!

Às minhas irmãs, obrigada por mostrar o “*be brave*” todos os dias!

Aos meus amigos, de longe ou de perto, que nunca duvidaram das minhas loucuras, ao vosso amor e carinho, estímulo e amizade serei sempre grata!

Obrigada também às minhas antigas professoras que hoje são minhas amigas, mas que mesmo assim continuam a ensinar-me deixando a sua semente!

Família! Obrigada pela torcida!

Finalmente agradeço a Deus, pela força e pela coragem que me dá para sempre lutar e nunca desistir! Por mostrar-me que o que conta é erguer a cabeça e seguir em frente.

*É sempre difícil descrever um mito; ele não se deixa apanhar nem cercar, habita as consciências sem nunca postar-se diante delas como um objecto imóvel. É por vezes tão fluido, tão contraditório que não se lhe percebe, de início, a unidade: Dalila e Judite, Aspásia e Lucrecia, Pandora e Atena, a mulher é a um tempo, Eva e a Virgem Maria. É um ídolo, uma serva, a fonte da vida, uma força das trevas; é o silêncio elementar da verdade, é artifício, tagarelice e mentira; a que cura e a que enfeita; é a presa do homem e sua perda, é tudo o que êle quer ter, sua negação e sua razão de ser.*

- Simone de Beauvoir

*Cada vez que faço alguma coisa, começo naquele momento, como se nada houvesse para trás. Vale tudo a partir daí, tudo é possível, viável, porque é assim que o imagino, é dessa forma que me vejo. Não penso demasiado em consequências, nem no futuro, e o que sei é que no dia em que deixar de ter alguma coisa para dizer sigo em frente e prossigo o meu caminho sem olhar para trás, com a consciência de que se tudo acabasse agora, hoje, já teria valido a pena... Mas ainda quero mais, muito mais.*

- Joana Vasconcelos

## 1.Introdução

A educação do olhar tem valido muito ao ser humano. O olhar metafórico, o olhar fugaz, o olhar atento, o olhar peculiar. A Educação Artística serve de ponte entre o ser humano e a obra de arte.

A linha de investigação desta dissertação procura entender a reciprocidade entre dois temas principais, nomeadamente o feminismo e o trabalho da Artista Plástica Joana Vasconcelos, inseridos numa terceira linha de investigação onde impera a Educação Artística e a Educação pela Arte. A educação do olhar artístico do espectador. Temas que se apresentam tão distintos e por ora tão entrelaçados. Uma maneira de olhar sobre algo que herdamos da história, a liberdade feminina, deste modo, comparamos a expressão feminina nas obras da Artista Plástica Joana Vasconcelos. Assuntos, igualmente, entrelaçados com o contexto formal, não formal e informal da Educação.

Movida pela curiosidade regada de obstinação, insistindo na possibilidade de pensar diferente ao invés de justificar o que se sabe, esta dissertação procura entender a legitimação de Joana Vasconcelos como Artista Plástica. A sua força de trabalho, ao mesmo tempo, simpática e cómica, a forma como a artista expressa opiniões e ideias e a maneira como comunica a sua impressão sobre os temas abordados. Não menos importante, talvez, mesmo uma condição relevante, compreender a sedução do espectador, entregue à genialidade da sua obra, unindo, assim, a natureza e o espírito. Assim sendo, valorizando a importância da educação informal no processo de apreciação da obra de Joana Vasconcelos, bem como o verdadeiro impulso epistémico subjacente ao processo de construção da cidadania.

A história da mulher, o seu verdadeiro e falso quando assume a feminilidade, faz-nos perceber o autêntico labirinto que se construiu ao longo dos anos. A força necessária para enfrentar e aceitar o perigo, tudo em busca de um novo paradigma, um novo mundo, um novo conceito. São histórias que hoje nos impulsionam a considerar e a realizar, sob outra óptica, um estudo incipiente, porém necessário para entender o verdadeiro ser e estar no mundo como uma mulher, na busca de um encontro entre a mulher e a arte.

### 1.1 Justificativa do Tema

A raiz do tema em análise fundamenta-se em duas questões:

1. A arte feminista e o feminismo estão associados às produções artísticas femininas? Sabe-se que as mulheres inseridas na história não são uma constante, foi uma evolução nada estável, muito dolorosa. Importa saber quem são estas mulheres afinal, o que as mulheres fazem nos dias de hoje, e o que é ser mulher. Em volta deste tema geraria um contexto de perguntas em torno do sentido “ser mulher”, contudo queremos aprender de onde vem toda esta energia que as move e será que a mulher tem outro sentido de estar?

2. A segunda pergunta, mais recente, resulta de visitas ao Museu Berardo, precisamente à exposição “Sem Rede” da Artista Plástica Joana Vasconcelos em 2010. Joana Vasconcelos já na altura muito falada em alguns sectores do meio artístico, quase proibida noutros, criticada e ao mesmo tempo adorada, conhecida nacional e internacionalmente. Foi a exposição mais visitada de sempre. Importava saber o que afinal esconde Joana Vasconcelos por detrás da cortina? Porquê tanta atracção e tanta aversão à volta da Artista? O que faz para arrastar multidões? Que funcionalidade, que função artística e educadora temos por parte das obras de Joana Vasconcelos?

Este trabalho de análise e simultaneamente de investigação, une dois tempos. O passado e o presente. A mulher como já foi e a mulher que agora o é! As suas reivindicações, as lutas pelo espaço próprio, pelo direito a ter voz própria, pela participação e pelo direito de se expressar com toda a liberdade envolvendo desta forma a educação e o modo de acesso às obras criadas.

A autora e educadora Luciana Loponte (2005) defende que as intervenções feministas invadam o ensino da arte e começam a provocar conversões de olhares nesse campo. Esta colocação instiga-nos, sabendo que a história da arte precisa ampliar o seu campo de visão, o seu modo de ver sem privilegiar os génios artísticos masculinos. Será possível uma mudança do olhar, não apenas no ensino da arte mas também no discurso sobre a arte, onde as mulheres são visualizadas como objectos de representação e invisíveis como sujeitos da criação artística.

## 2.A Educação Pela Arte

### 2.1 Teorias e Pressupostos

O conceito de Educação pela Arte foi desenvolvido na segunda metade do século XX, por Herbert Read, numa obra sua intitulada *Education Through Art*. Embora não represente muito mais que uma transposição para um contexto mais moderno da tese original de Platão. Herbert Read tenta de alguma forma tornar visível o papel das artes na educação, bem como apontar caminhos que levem a sua aplicação às necessidades actuais.

Read acredita que é fundamental a inserção da educação estética em todo este processo de desenvolvimento, pois vai além do conceito incorporado na educação artística (visual ou plástica) e pode abranger todos os modos de expressão. A educação estética é no fundo uma educação para os sentidos, pois a inteligência e as ideias do homem, bem como a consciência baseiam-se nos sentidos. Para Read (1943) referindo-se à importância dos sentidos e da inestimável sensibilidade estética de cada um, considera que uma personalidade só será integrada na sua plenitude se os seus sentidos estabelecerem uma relação harmoniosa e natural com um todo envolvente. Do mesmo modo para Duarte Júnior (2008) a arte é uma tentativa de concretizar em formas, o mundo dinâmico do sentir humano.

Para Herbert Read (1943) a arte abraça dois princípios fundamentais: a forma e a criatividade.

A forma: é uma função da percepção. O princípio de forma resulta na nossa atitude em relação ao que nos envolve, do aspecto objectivo universal e de todas as obras de arte.

A criatividade: é uma função da imaginação. O princípio da criatividade, próprio da mente humana, leva à criação de símbolos, de mitos e de fantasias, cuja existência é universalmente reconhecida pelo princípio da forma. Todavia quando devidamente conjugados, forma e criatividade, permitem activar um processo biológico e social no sujeito, elevando-o a uma experiência do sensível, do belo, do bom e do bem.

Criar segundo Duarte Júnior (2008, p. 52) supõe a produção de coisas até então inexistentes no mundo, acção operada fundamentalmente pela imaginação. “O homem cria um universo significativo, em seu encontro com o mundo através da imaginação”. A imaginação é fundamental no ser humano e considerada o motor do acto criativo. O acto criativo está apoiado na nossa vivência e no nosso sentimento. Ao pensar mobilizamos os símbolos e os sentimentos subjacentes, ou seja, o acto criativo não existe sozinho, ele é

fruto do pensar, e logo abrange toda a história e toda a vivência do ser humano, os seus valores e as suas emoções.

Read (1943) celebra que a finalidade essencial do seu estudo, pretende atestar uma forma de propiciar esta harmonia que, do seu ponto de vista, é a promoção no indivíduo da educação estética. Ou seja, a educação dos sentidos na qual se fundamenta a consciência, a inteligência e o raciocínio do indivíduo, sob a forma de estabelecer uma conexão harmoniosa entre os próprios e um exigente mundo exterior.

Para Read (1986) o objectivo da arte consiste na comunicação do sentimento, na leitura e na escrita de mundo, formando um elo entre si próprio e o seu sentimento (do criador) com a sua manifestação e expressão, ou seja a obra é a criatura do criador.

É preciso deter-se nas duas vias de acesso à arte: através do artista e através do espectador, ou seja, na criação e na fruição das obras de arte (Jr. J. F., 2008).

A pedagogia que Read (1943) adopta é uma pedagogia naturalista, acredita no próprio ser humano e o professor é um facilitador, isto é, um mediador entre o indivíduo e o meio.

Por outro lado, numa educação mais formal, o autor Viktor Lowenfeld (1977), defende que os seus princípios filosóficos assentam muito mais no carácter prático da questão, ou seja, na prática lectiva, no dia-a-dia dos alunos e professores, no fundo, na relação de ensino-aprendizagem, nas actividades, nos procedimentos e nas interacções dentro e fora da escola, com a preocupação da perspectiva dos alunos. Deste modo, para Lowenfeld, o professor deveria ter mais em conta o potencial criativo e expressivo inerente a cada aluno e a escola deveria centralizar-se mais na tónica do ser do que na do saber.

O pensamento de Rudolf Arnheim (1991) gira à volta de quatro grandes princípios:

- O sistema sensorial é essencial para o desenvolvimento do sistema cognitivo do indivíduo.
- A intuição está intimamente relacionada com o intelecto.
- A diferenciação e a generalização são essenciais na percepção.
- A aprendizagem é influenciada pelo meio e pela forma.

No sistema sensorial, os sentidos desempenham o papel missionário de garantir a sobrevivência do indivíduo (Arnheim, 1991, p.15). Os sentidos são parte integrante e inseparável de todo o sistema cognitivo. Neste caso a visão permite diferenciar um determinado objecto e ao mesmo tempo generalizá-lo. A visão não resulta apenas do acto

de ver, é o cruzamento da informação captada com o processamento mental. As imagens são codificadas e traduzidas através de processos cognitivos. A visão é uma função da inteligência e a percepção é um evento cognitivo, em que a interpretação e o sentido são aspectos indissociáveis do acto de ver. A criança pode, por exemplo, identificar a mãe ou o pai através da saia ou da calça que vestem (Arnheim, 1991, p.17).

Para Arnheim (1993) as artes visuais são fundamentais para estimular a criança e despertar a sua atenção para as qualidades particulares do mundo. A arte permite ter uma atitude mais consciente perante a vida através das vivências particulares. Arnheim centra o processo educativo na perspectiva de que o olhar é uma parte da mente e da visão da arte e do intelecto, traduzida na percepção e na criação, como um todo. A percepção em si é um fenómeno cognitivo e a criação de imagens, independentemente dos meios envolvidos, requer invenção e imaginação. Se os sentidos desempenham um papel tão importante na vida cognitiva do indivíduo, então é crucial saber utilizá-los com inteligência. A educação deve focalizar-se na percepção, ou seja, na forma como é reconhecido determinado objecto e no que o torna distinto de outro. Desta forma, é fomentado nas crianças a possibilidade de apreensão do mundo em que vivem, de um modo individual e, simultaneamente, global.

Howard Gardner (1990) precursor da teoria das inteligências múltiplas, defende que as actividades desenvolvidas pela mente usam e transformam o sistema de símbolos, mais ainda, acrescenta que discutir e falar sobre arte é uma forma de conhecimento preciosa que não substitui o pensamento e nem a resolução de problemas.

Ralph Smith (1995) trata a educação pela arte como educação estética, ambas na dimensão da experiência humana, articulando entre a experiência e a natureza crítica. Smith acrescenta que a experiência estética deixa os indivíduos mais preparados para a vida, ampliando a capacidade de compreensão da experiência humana, com a possibilidade do espectador desenvolver competências artísticas e impressões estéticas. Na medida em que desenvolvemos uma criação artística desenvolvemos também o sentido estético e o sentido crítico inserido dentro da história da arte. Smith sugere que todas as competências artísticas sejam desenvolvidas e aprendidas pelos professores de arte pelo facto de valorizar a capacidade de construção e de valores revelados pela experiência estética dos seus alunos, encorajando assim os seus alunos a buscar a experiência estética em outras áreas da vida.

Smith (1995) foi responsável por grandes estudos na área da educação artística e da mesma forma foi influenciador dos estudos sobre a educação pela arte. Um dos principais conceitos que desenvolveu foi “Excelência na Educação”. A rebuscagem do conceito de excelência foi de forma significativa inserida nas discussões e na integração dos currículos. Todavia, uma visão da educação artística foi construída, baseada na excelência das experiências estéticas, possíveis através do estudo de trabalhos artísticos exemplares.

Broudy (1987) expressa que é fundamentalmente importante ter uma educação estética ou artística porque contribui para uma imaginação rica de muitas e largas interpretações na vida. O pedagogo considera o objectivo do ensino geral, como a realização da individualidade, defende então que o conhecimento pode servir como meio para atingir uma boa qualidade de vida, promovendo a felicidade e possibilitando a auto-realização. Atesta que a arte tem um papel fulcral ao contribuir para a auto-realização do indivíduo na sociedade. Defende que a Educação Artística é para todos os alunos e não apenas para os dotados ou os altamente interessados. Afirma que o fomento da experiência estética serve para ampliar e diferenciar todo o nosso repertório de sentimentos e valores. Enfatiza que a experiência estética se interpenetra com o processo educacional, iluminando todos os outros tipos de experiência.

Broudy (1987) preconiza o diálogo entre produção artística e apreciação, referindo que a produção vai depender da capacidade de apreciar obras de arte, de uma forma muito mais profunda que as nossas explorações de auto expressão. É então que desenvolve uma estratégia que nos instrui para filtrar - *aesthetic scanning* - as propriedades de um trabalho artístico, quer sensorial e tecnicamente, quer formal ou expressivamente. Broudy foi um autor central na educação estética, as suas ideias foram um grande contributo para a construção de um currículo verdadeiramente operacional nas artes visuais. O trabalho do autor acabou por funcionar paradoxalmente entre a ruptura e conexão com o pensamento estético, introduzido por Kant o qual dominou o pensamento estético durante 200 anos, com a dicotomia - ética e estética.

Broudy (1987) pretende fazer renascer o hemisfério direito, estimulando o imaginário através da imagética, depositando nele todas as qualidades necessárias para o desenvolvimento do ser humano, o lado da criação e das emoções. Desta forma, pretende encaixar no mesmo patamar os dois modos de pensamento, visual e verbal, o lado direito com o lado esquerdo do cérebro, pois só assim lado a lado, o cérebro poderá usufruir da

sua máxima capacidade. A imagética permite elaborar uma definição verbal para algo concreto, por isso é necessário o trabalho em parceria dos dois hemisférios do cérebro, no qual o complemento do pensamento visual com o verbal será a chave para o desenvolvimento harmonioso do ser humano.

Broudy (1987) expressa que maioritariamente a aprendizagem escolar é utilizada de forma associativa, através de toda uma panóplia de sugestões, lembranças e simples palpites, factos recolhidos e aptidões ensaiadas. O autor afirma que educação formal geral fornece conceitos, que posteriormente são utilizados para interpretar, analisar e compreender problemas. Consta que a metodologia da resolução de problemas tem sido vista como uma mais-valia no ensino formal. “A aptidão do cidadão de aplicar a aprendizagem escolar para dificuldades sentidas nas várias fases da sua vida, é assim, um critério para todas as fases do ensino: curriculum, pedagogia e evolução” (Broudy, 1987, p. 35).

A percepção estética segundo Broudy (1987) é comparável com a leitura de um texto onde no lugar do mesmo aparecem imagens. Desta forma, entendemos por percepção estética o início do fio condutor que leva à educação estética, mas para adquirir as capacidades de percepção estética é necessário desenvolver quatro tipos de percepção (Broudy, 1987, p.53):

- A percepção sensorial, através da observação das cores, das formas e das texturas.
- A percepção das qualidades formais, através de uma avaliação mais direccionada à composição, peso, contraste, ritmo e *design*.
- A percepção das propriedades e características técnicas, que requer uma compreensão da construção e elaboração do elemento.
- A percepção do significado (*expressive significance*), que remonta a uma avaliação mais pormenorizada, através de conotação, perceber qual a mensagem e qual a carga emocional do objecto.

Os três primeiros tipos de percepção estética são facilmente transmitidos no ensino escolar, através da formação constante de professores com o “scan estético”. No entanto, o quarto tipo de percepção é salientado por Broudy como sendo o mais importante e difícil de atingir. Este necessita de uma estrutura alusiva coerente e complexa que só uma mente cultivada poderá ser capaz de decifrar, apreendendo o objecto não só através das

qualidades formais e sensoriais, mas interpretando-o segundo as suas experiências e vivências.

Nelson Goodman (1976) refere-se a arte como essencialmente cognitiva. A proposição central da teoria de Goodman é que a arte é um sistema simbólico de compreensão humana que partilha com outras áreas, incluindo a ciência e a busca humana do entendimento na identificação de símbolos e caracteres dentro dos mesmos, que denotam e que exemplificam, interpretando obras e reorganizando o mundo em termos de obras e as obras em termos do mundo. Muita da nossa experiência e muitas das nossas capacidades nascem e podem ser desenvolvidas, logo a nossa atitude estética é incansável, numa acção de criação e recriação. Mais ainda afirma que a visão de um sujeito perante o mundo pode ser transformada por encontros estéticos, assim, proporciona compreensões, ou seja, a capacidade de nos fazer ver, ouvir e ler de outra maneira, cria novas conexões entre as coisas.

Dewey (1934), entende com naturalidade a educação estética, de forma ampliada, como parte da experiência humana. Tanto produção como produto, se tratados isolados podem criar barreiras no desenvolvimento humano, perdendo o verdadeiro valor da experiência estética. Contudo considera o desenvolvimento do capitalismo como forte influência no desenvolvimento do pensamento de ser o museu o local apropriado para as artes, promovendo deste modo a ideia de um mundo à parte, separado da vida normal. A experiência é a satisfação das pessoas, a arte é o princípio de descobertas e de conquistas, porque mesmo na forma mais rudimentar a experiência estética promove o deleite encantador.

Para Ana Mae Barbosa (2008), a arte tem grande importância na mediação entre os seres humanos e o mundo e a arte/educação é a mediação entre a arte e o público, tendo como local o museu, considerados por Ana Mae o laboratório de conhecimento, incluindo a curadoria e o *design* da exposição também como educação. A Proposta Triangular consumada por Ana Mae Barbosa, revolucionou, organizou e modificou o ensino da arte nas escolas do Brasil, foi também implantado no museu MAC (Museu de Arte Contemporânea de São Paulo). A Proposta Triangular envolve três acções. A contextualização histórica, a leitura e apreciação da obra de arte seguida do fazer artístico. Pretende formar o conhecedor e fruidor da obra de arte salientando que perguntas dirigidas

ao espectador na segunda acção devem dirigir-se ao entendimento de questões de arte, para levar o espectador a pensar, a estimular associações e interpretações.

Enfatizando a educação informal, nomeadamente a educação cultural e social do museu como um mediador, mostra para a autora a arte como uma prática, a importância que o museu pode ter na educação popular e a consideração que tanto os educadores assim como a população em geral, devem outorgar aos museus (Barbosa, 2008).

Para Ana Mae Barbosa (2008, p. 21) a arte é aguçadora dos sentidos, transmite significados que não podem ser transmitidos por nenhum outro tipo de linguagem. Por meio da arte é possível desenvolver a percepção e a imaginação para apreender a realidade do meio ambiente, desenvolver a capacidade crítica, permitindo analisar a realidade percebida e desenvolver a criatividade de maneira a mudar a realidade que foi analisada. O fazer artístico, a leitura da imagem (obra de arte) e a história da arte pronunciam Barbosa e Cunha (1991, p. 10) "O que a arte na escola principalmente pretende é formar o conhecedor, fruidor e decodificador da obra de arte (...) a escola seria a instituição pública que pode tornar o acesso à arte possível para a vasta maioria dos estudantes em nossa nação".

Parsons (1992) desenvolveu estudos e definições sobre estádios de apreciação de obras de arte. Todavia define um estádio como um conjunto de ideias às quais os espectadores recorrem para compreender uma obra. Influenciam para estas aprendizagens construídas ao longo da vida. Parsons concluiu que as pessoas, quando falam de obras de arte, referem-se essencialmente a quatro grandes temas ou ideias chave:

- A matéria e conteúdo do problema da obra (a beleza e o realismo são exemplos).
- A expressão das emoções que derivam da aproximação às obras.
- O meio, a forma e o estilo dominante que são percebidos pelos espectadores.
- A natureza do juízo que supõe uma aproximação aos critérios de fundamentação dos argumentos que os indivíduos utilizam para valorizar as obras.

Sobre estes temas desenvolveu ainda cinco estádios, para explicar as ideias acima referidas e como as pessoas falam sobre arte na dimensão psicológica e estética.

## 2.2 Educação Não Formal e Educação Informal na Educação pela Arte

Teresa Ambrósio (1999) proclama uma mudança de paradigmas da educação, a necessidade de mudanças de conceitos de formação para educação e a incorporação do conceito de "educação ao longo da vida". Através de uma cidadania activa ligada à cultura

acontecerá a coesão social, a valorização de cada uma das pessoas e a afirmação das minorias. Claro está, que aprendemos e desenvolvemos a cidadania fora da escola. Teresa Ambrósio defende que o papel da educação é possibilitar às pessoas aprender ao longo da vida.

Falar de educação formal é falar de sistema educativo, dos mecanismos, das estruturas, dos processos educativos associados a uma estrutura institucional. Os processos não formais da educação são todos os que, fora da escola, com ou sem relação com a escola, promovem educação. Onde há relação social há processo educativo (Arroyo, 2000).

“A obra de arte é sempre social”, o artista é também espectador da sua obra. Carrega em si as qualidades e as realidades, forma e conteúdo caminham juntos (Leite, 2006, p. 20).

Os esforços são cada vez maiores para elucidar o significado, as potencialidades e os problemas envolvidos nas estratégias da acção educativa informal. Educação Informal é privilegiar situações de aprendizagem que possibilitem ao aluno a formação da sua bagagem cognitiva. A construção dessas situações é tarefa árdua para os profissionais preocupados com o ensino. Pesquisas junto ao público docente apontam que os espaços fora do ambiente escolar, mais comumente conhecidos como não formais, são percebidos como recursos pedagógicos complementares às carências da escola. Essas diferentes formas de ensino são classificadas na literatura como: educação formal, educação não formal e educação informal (Bianconi & Caruso, 2005).

A educação formal pode ser resumida como aquela que está presente no ensino escolar institucionalizado, cronologicamente gradual e hierarquicamente estruturado, e a educação informal, como aquela na qual qualquer pessoa adquire e acumula conhecimentos, através da experiência diária em casa, no trabalho e no lazer. A educação não-formal, porém, define-se como qualquer tentativa educacional organizada e sistemática que, normalmente, se realiza fora dos quadros do sistema formal de ensino. Propostas de aperfeiçoamento no ensino por meio da educação não formal, com actividades extra-curriculares, levam os alunos a visitarem outros espaços também considerados educacionais (incluem-se os museus). Surgem, também, propostas de levar aos alunos metodologias lúdicas, diferentes do que é habitual no ensino, fazendo das artes, por exemplo, ferramentas de trabalho capazes de estimular os estudantes a aprender e a expressar os conhecimentos adquiridos através de uma nova linguagem. Novas propostas

de aulas formais acompanhadas de metodologias inovadoras, tais como jogos, experiências e vídeos, os quais têm surgido e vêm sendo vivenciados com alunos de diversos graus de ensino, trazendo-nos boas repercussões (Bianconi & Caruso, 2005).

Dessa forma, a educação como um fenómeno não acontece isolado da sociedade e da política, e que a escola convencional não é única forma de manifestação do processo educativo (Libâneo, 2000).

Segundo Libâneo (2000), ao ampliarmos o conceito de educação estaremos compreendendo-a como um produto do desenvolvimento social, mais amplo que a escolarização e que se determina através das relações sociais vigentes em cada sociedade e também dos interesses e práticas desta. Todavia a escola seria apenas uma das práticas da educação, e ao ensino e às aprendizagens pertenceriam também a educação extra-escolar. Educação abrange o conjunto das influências do meio natural e social, as quais afectam o desenvolvimento do homem e a sua relação com este processo. No entanto, essas influências na sua maioria podem ocorrer de modo não-intencional, não-sistemático e não-alinhado, os seus efeitos educativos não podem ser negados, pois esses actos fazem-se presentes também em lugares onde ocorrem actos educativos intencionais (Libâneo, 2000, p. 79-80).

O termo “educação informal” o autor considera mais adequado para indicar uma modalidade de educação que resulta da vivência dos indivíduos, em que faz parte tudo o que está imbuído na vida grupal e individual. São relações educativas adquiridas independentemente da consciência das suas finalidades, pois não existem metas ou objectivos conscientemente pré-estabelecidos. A educação informal perpassaria as modalidades de educação formal e não formal, pois o contexto da vida social, política, económica, bem como a família e a rua, também produzem efeitos educativos sem constituírem instâncias claramente institucionalizadas. As modalidades de educação intencional são definidas nos seguintes termos: educação formal seria aquela estruturada, organizada, planeada intencionalmente, sistemática, sendo que a educação escolar convencional seria o exemplo típico. A educação não formal seriam aquelas actividades que possuem carácter de intencionalidade, mas pouco estruturadas e sistematizadas, onde ocorrem relações pedagógicas, mas que não estão formalizadas (Libâneo, 2000).

Libâneo (2000, p. 87) divide ainda mais a educação em duas modalidades: a educação intencional e a educação não-intencional. Sendo que a educação intencional

desdobra-se em formal e não formal; e a educação não-intencional em informal ou, ainda, educação paralela.

Segundo Libâneo (1996), a educação informal cria uma nova relação com a experiência vivida, interligando e ressignificando as relações humanas e sociais. Acontece, também, a repercussão da educação formal na vida diária e vice-versa. A escola torna-se desta forma mediadora social e global. O confronto da educação formal, não formal e informal resulta na uniformidade entre a teoria e a prática, ou seja, o que é visto formalmente na escola, e fora dela, é posto realmente em prática.

É neste contexto que a educação não formal e informal podem exercer o seu papel primordial: estabelecer pontes entre conhecimentos quotidianos, escolares e científicos (Arroyo, 2000). Nesta questão apontamos especial referência aos museus e o seu papel na sociedade. O bem cultural é o instrumento de trabalho do educador de museu, tendo como tarefa explorar o seu potencial pedagógico (Leite, 2006).

A consciência do papel educativo nos museus é uma proposta que permite aos cidadãos o direito à educação permanente, em todas as dimensões culturais. Tornando a educação indissociável da cultura. O museu amplia a visão de meramente recreativo para educativo. É preciso que o museu em si juntamente com o serviço educativo, elaborem estratégias que favoreçam a apropriação cultural do público em geral. Tornando as pessoas íntima e criticamente relacionadas com o que se constitui na cultura (Leite, 2006). O museu torna-se cada vez mais um espaço informal, de troca de opiniões e de emoções, de convivência. Acessibilidade desta forma tem sido um requisito importante em volta do assunto museu, (acessibilidade não significa facilitismo) (Leite, 2006).

Leite (2006) chama a atenção para o local em que as obras de arte se encontram. Considera desta forma o museu como o melhor lugar para as obras de arte, local onde as obras ganham o seu devido valor. Quando a obra de arte se encontra em diferentes espaços requer diferentes modos de observar, altera-se a semiologia do olhar e a exigência do olhar do contemplador consoante o espaço. “O local onde se encontra a obra já é, para o contemplador, um a priori que dirige o seu olhar” (Leite, 2006, p. 26).

Broudy (1987) assinala que todos os tipos de arte deveriam fazer parte da educação formal, assinala que as artes populares consideradas menores assim como a arte erudita lidam exactamente com os mesmos sentimentos e emoções. Atesta que incluir as artes no programa da educação, é o mesmo que nos tornarmos conscientes em relação ao papel da

imagética, da imaginação e verificarmos a importância das mesmas em todas as formas da expressão humana. As manifestações artísticas entretêm, estimulam e edificam.

### 3.Sobre o Género e o Sexo

#### 3.1 Definições e Pressupostos

A História do Género tornou-se teoricamente mais flexionada. O processo de ser um sujeito em si tornou-se parte da investigação, contudo, o estudo de género abrange cada vez mais a atenção para ambos os sexos. Talvez seja uma forma de tentar compreender as diferenças, as discriminações já feitas e impregnadas na sociedade em que vivemos, as diferentes maneiras e modos de manifestar-se e de expressar-se. Para Trizoli (2008) o género é uma área de estudos que abarca as respectivas divisões sexuais e comportamentais que os sexos sofrem no grupo social ao qual pertencem, a fim de determinarem a sua identidade, o seu carácter, a sua função e o seu espaço.

Ser feminino ou ser masculino implica conceitos culturais e não quer dizer necessariamente ser homem ou ser mulher (Mota-Ribeiro, 2005). Assumimos aqui as questões do feminismo como parte das questões de género e os significados atribuídos a características corporais, sociais e políticas. Segundo Oliveira (2008) que enfatiza a diferença realizada tradicionalmente entre sexo e género como o reforço da identidade entre as mulheres, o sexo, é compreendido como um factor biológico, e o género, é a cultura que o corpo sexuado toma para si. Essa teoria feminista sugere que há uma distância entre os corpos sexuados e a cultura que funda os géneros. Mais ainda nos diz que o destino não é imposto pela biologia, e sim pela cultura. Entretanto, no questionamento existencialista de Sartre (2004) refere-se a liberdade de escolha, nós somos condenados à liberdade, ter consciência é uma fatalidade da nossa liberdade, porque antes de termos um mundo diferente, pensamos e o imaginamos, na medida em que a consciência é na dimensão do poder ser, ela é projecção a partir do que é, assim, estar no mundo é um ponto de partida, uma radicalidade que não podemos suprimir. E Sartre nos diz mais, que o homem existe e depois o é, primeiro age e depois define-se a partir de tal acção. A existência precede a essência. Pela liberdade o indivíduo escolhe aquilo que quer ser e, assim, realiza a sua essência.

Já que historicamente a ideologia dominante reificou no imaginário colectivo representações sociais, em que as mulheres foram caracterizadas como frágeis, incapazes, vãs, fúteis etc., e os homens em contrapartida foram representados pela capacidade de comando (autoridade), força, firmeza, dinamismo, inteligência.

Dessa forma, as mulheres foram nomeadas como parte da natureza, estando destinadas ao mundo interior, enquanto o homem ao mundo exterior, estruturando-se uma dicotomia: mulher/natureza, homem/cultura, uma distinção dos espaços sociais: o público e o privado (Matos V. C., 2008).

Butler (2003) defende que o género pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente, sendo o género a estilização do corpo vindo de uma estrutura interior, amadurecida com o tempo e que produz uma aparência, deixando claro que este significado só existe em relação a um outro, o significado oposto. Para Butler (2008) o género é um ponto de convergência histórico, cultural e das relações.

Coulouris (2004) fala também do género enquanto instrumento metodológico possuidor da pretensão de possibilitar a compreensão de relações sociais desiguais entre homens e mulheres. Enquanto práticas discursivas, muitas pesquisas que se orientam por essa temática actuam no sentido de modificar relações sociais que produzem efeitos indesejáveis como a discriminação das mulheres nas famílias, nas escolas, no trabalho e no sistema de justiça.

O termo género, no entanto, constitui um encadeamento de aspectos multidimensionais, consoante a própria sociedade. Ser género e tratar-se como tal é um processo impulsivo de interpretação duma realidade cultural carregada de sanções, tabus e prescrições. Talvez possamos associar este processo ao de construção da identidade ao longo da vida de cada indivíduo. Assumir um género é um modo contemporâneo de se situar nas normas assumindo um modo de vida presente (Butler, 2008).

*Não se pode rastrear a origem do género de forma definida porque o mesmo é uma actividade originante que está a ter lugar incessantemente (...) o género é uma forma contemporânea de organizar as normas culturais passadas e futuras, uma forma de se situar em e através dessas normas, um estilo activo de viver o próprio corpo no mundo (Butler, 2008, p. 157).*

### 3.2 O Feminismo e os Movimentos Feministas

O feminismo, enquanto um movimento e uma filosofia, tem origem na Europa Ocidental a partir do século XVIII. Para alguns, este tipo de perspectiva só seria possível após o fenómeno do Iluminismo com pensadoras como Mary Wortley Montague e a Marquesa de Condorcet, promotoras da educação feminina. A primeira sociedade científica para mulheres foi fundada em Middelburgo, uma cidade ao sul dos Países Baixos, em 1785 (Canning, 2006).

O feminismo torna-se mais forte quando se alia às grandes revoluções, aproveitando a oportunidade da criação de novos partidos, nomeadamente à esquerda, que precisavam de militantes e mandatários para se constituírem. Assim sendo, num cunho reivindicativo as mulheres alinham com iniciativas, ganhando, de igual modo, força e espaço para as suas contestações. Os partidos precisavam de mais colaboradores e as mulheres precisavam de um espaço para manifestar as suas reivindicações, como por exemplo, o direito ao voto. Os movimentos feministas passaram a ficar intimamente ligados aos movimentos políticos. Buscando ampliar as ideias liberais, as feministas defendiam que os direitos conquistados pelas revoluções dever-se-iam estender a ambos os sexos, por serem os direitos naturais de mulheres e de homens iguais. Como resultado da participação das mulheres na Revolução Francesa, regista-se, por exemplo, a instauração do casamento civil e a legislação do divórcio (Amâncio & Carmo, 2004).

Um marco muito importante que contribuiu para diminuir a diferenciação salarial entre os sexos foi dado no contexto da Revolução Industrial do século XIX, assim, o movimento feminista torna-se ainda mais forte aliado ao movimento operário em que segue a primeira convenção dos direitos das mulheres em Nova Iorque, 1848 (Oliveira, 2008).

Enfatiza-se a necessidade de instrumentos e perspectivas teóricas que abordem a sociedade como ela é: composta de homens e de mulheres, de várias idades, raças, profissões, orientações sexuais, segmentos sociais, localidades e nacionalidades; e que dêem conta da análise dos conflitos presentes nessas relações (Coulouris, 2004).

A ideia de existência de um dia dedicado à mulher surge no princípio do século XX, no contexto da Segunda Revolução Industrial e da Primeira Guerra Mundial, quando ocorre a incorporação da mão-de-obra feminina na indústria sendo que as suas péssimas condições de trabalho eram frequentemente motivo de protesto. O primeiro Dia Internacional da Mulher foi celebrado a 28 de Fevereiro de 1909 nos Estados Unidos, por iniciativa do Partido Socialista da América em protesto contra a falta de condições dignas de trabalho e em memória da greve das operárias na indústria do vestuário de Nova York. Todavia no ano seguinte 1910 em Copenhaga, aconteceu a primeira Conferência Internacional de Mulheres (Perel, 2000).

Foi em 1911 que se deu um marco importante da história do feminismo, a morte de 146 operárias carbonizadas na fábrica Triangle em Nova York. Facto este muito lembrado quando se fala na história da conquista dos direitos das mulheres.

A música vivia a ascensão dos Beatles e dos Rolling Stones. Após o lançamento do livro *A Mística Feminina* em 1963 por Betty Friedan, na Europa e nos Estados Unidos, o movimento feminista ressurgiu com toda a força, e as mulheres pela primeira vez falavam abertamente sobre a questão das relações de poder entre homens e mulheres. Betty Friedan também fundou a NOW (National Organization for Women), que deu origem ao Movimento de Libertação da Mulher, surgindo assim o Novo Feminismo, ou a chamada *First Wave Feminism* (Primeira Vaga Feminista). O feminismo aparece como um movimento libertário, que não quer só espaço para a mulher – no trabalho, na vida pública, na educação –, mas que luta, sim, por uma nova forma de relacionamento entre homens e mulheres, sem o domínio de sexos ou de classes para que as mulheres tenham liberdade e autonomia para decidir sobre a sua vida e o seu corpo (Pinto, 2010).

Ainda na década de 1960, o movimento, deixou-se influenciar por publicações como *O Segundo Sexo* escrito, em 1949, pela francesa Simone de Beauvoir; foi para Diniz (2009) uma obra referencial para o movimento feminista. Beauvoir (1967) passa a defender que a hierarquia entre os sexos não é uma fatalidade biológica, mas sim uma construção social. Para além da luta pela igualdade de direitos, incorpora o questionamento das raízes culturais das desigualdades. Simone de Beauvoir analisa o conflito entre a liberdade e o conflito entre as mulheres, enquanto sujeitos e a sua condição de alterabilidade salientando os factores sociais, políticos e históricos que contribuem para a construção da feminilidade. Nesta análise a filosofia e a psicanálise são interpeladas e questionadas pela sua incapacidade em trazer respostas válidas para a questão.

Apesar de tantas lutas para a diminuição da discriminação das mulheres, há muito que dizer sobre o preconceito existente em relação às mulheres transexuais. São elas que questionam a distinção entre homem e mulher, defendendo que não é a genitália que torna uma pessoa mulher. Existem os dois lados e as duas versões, o lado da mulher transexual que possui uma visão estereotipada, independentemente do género homem ou mulher, assumem-se como tal e enfrentam o preconceito – sendo mesmo uma questão de genética ou de escolha –, por outro lado temos a mulher biológica que afirma que somente uma mulher nascida mulher pode entender a opressão que enfrenta. As mulheres transexuais

lutam pelo respeito e pelos direitos legais que não lhe são assegurados. Apresentam a alteração de denominação de “Feminismo do Género” e propõe “Feminismo da Igualdade” uma ideologia que aponte para a semelhança civil e legal, fornecendo propostas alternativas que podem ser confundidas como anti-feministas (Canning, 2006).

### 3.2.1 As Correntes e as Vagas Feministas

Os diversos movimentos dentro da história do feminismo podem ser divididos segundo alguns académicos e feministas em três fases, ou também chamadas vagas, (Narvaz & Nardi, 2007) marcadas com factos, exercícios, acções, actividades e actuações, de onde surgiram todas as teorias feministas manifestando-se nas mais diversas áreas. Para Amâncio (2007) estes movimentos pretendem não só a igualdade dos géneros, mas a libertação de ambos os sexos das opressões e preconceitos impostos pela sociedade. O Feminismo tem como meta os direitos de igualdade e de equidade apresentados numa linguagem intelectual, filosófica e principalmente política, por uma vida mais humana e mais justa.

A primeira vaga (Narvaz & Nardi, 2007; Pinto, 2010) terá ocorrido no século XIX e início do século XX, um período extenso de actividade feminista, iniciado no Reino Unido e nos Estados Unidos, que tinha o foco, originalmente, na promoção da igualdade nos direitos contratuais e de propriedade para homens e para mulheres, do direito de propriedade de mulheres casadas e na oposição aos casamentos arranjados pelos seus maridos para os seus filhos. Esta fase refere-se também ao sufrágio feminino. Tratou-se de um movimento social, político e económico, com o objectivo de estender o direito do voto às mulheres. Para Amâncio (2007) a grande ruptura que marca o fim da primeira vaga do feminismo é a divisão entre pacifistas e apoiantes da I Guerra Mundial, ao mesmo tempo que a crise económica e a extensão de direito de voto às mulheres ocorre em vários países europeus (excepto em França) ao longo das décadas de 20 e 30 do século XX. Isto contribuiu para a desmobilização do movimento, e a ampla difusão das ideias e associações feministas, mesmo que em carácter restrito caracterizaram também a segunda vaga.

A segunda vaga (Downs, 2004; Amâncio, 2007; Fraser, 2007) foi entre as décadas de 1960 e 1970 refere-se às ideias e acções associadas aos movimentos de libertação feminina, com o objectivo de igualdade legal e social para as mulheres, focalizada tanto no combate às desigualdades sociais e culturais quanto nas políticas, como também, na luta contra o fim da discriminação das mulheres. Ao contrário da primeira vaga preocuparam-

se mais com a questão do aborto e do direito ao controlo da natalidade, apresentando vários pontos de vista sobre o casamento. Contudo para Amâncio (2007) a segunda vaga é o progresso educativo das mulheres e a insatisfação causada pelo recuo da situação profissional destas na sequência da desmobilização dos homens a seguir à II Guerra Mundial.

A história da segunda vaga do feminismo apresenta uma trajectória impressionante fomentada pelo radicalismo da Nova Esquerda (Inglaterra anos 60), essa vaga do feminismo começou como um dos novos movimentos sociais que desafiaram as estruturas normalizadoras da social-democracia após a Segunda Guerra. Originou-se, em outras palavras, como parte de um esforço maior para transformar o imaginário político economicista que tinha centrado a atenção em problemas de desigualdade entre as classes, sustentando uma visão expandida da política. Mais tarde, com o declínio das energias utópicas da Nova Esquerda, foram ressignificados e incorporados num novo imaginário político que colocou questões culturais em primeiro plano. Foi a oportunidade do feminismo reinventar-se como política de reconhecimento atraído para a órbita da política de identidade (Fraser, 2007).

A terceira vaga iniciou-se na década de 1990 (Freedman, 2003; Colouris, 2004; Fraser, 2007) e perdura até a actualidade. É tida como uma continuação, uma reacção às lacunas que ainda estavam por cumprir e que foram iniciadas na segunda vaga, como uma resposta às supostas falhas, e também como uma retaliação às iniciativas e aos movimentos já iniciados. Uma interpretação mais ampla do género e da sexualidade formam a ideologia da terceira vaga, que evita questões essencialistas de feminilidade feitas pela segunda vaga e permite questionar sobre o que é bom e o que não é bom para as mulheres, apresentando debates internos sobre o papel de cada género na sociedade como sendo um factor condicionante ou não e onde a questão da raça ultrapassa a subjectividade (Freedman, 2003).

A terceira vaga foi também chamada como a geração do género, substituindo os estudos sobre a mulher (Coulouris, 2004). O conceito de género passa a ser utilizado em substituição aos termos sexo e diferença sexual, para marcar a posição de ruptura com o determinismo biológico e afirmar a historicidade das distinções sociais entre géneros. Outra característica do conceito enfatizado é o de ser relacional, compreendendo a ideia de que não é possível analisar homens e mulheres em separado já que um se define em relação

ao outro e que as relações de género, como as relações sociais, são permeadas pelo poder. As desigualdades de poder não existem somente entre géneros, mas também entre os conceitos de classe e de etnia (Coulouris, 2004).

Fraser (2007) regionaliza e relaciona com as nações os pontos mais marcantes do feminismo, assim, a primeira fase (novos movimentos sociais) foi mais desenvolvida na América do Norte e na Europa Ocidental, a segunda fase (política da identidade) foi mais bem expressa nos Estados Unidos, apesar de ter tido ressonância em outras regiões. Finalmente, a terceira fase é mais desenvolvida, como seu nome sugere, em espaços políticos transnacionais, paradigmaticamente associados à Europa.

Franzoni (2008) aponta três vertentes na teoria feminista:

- A primeira corrente - sexo versus género - atrelada ao determinismo biológico, adoptava uma postura dicotómica que definia a diferença entre homem e mulher a partir da oposição entre natureza (essencialismo) e cultura (culturalismo).
- A segunda corrente é fundacionista – rompe com o determinismo, porém mantém o sistema binário - sexo e/ou género - ainda que o género seja cultural, o sexo continua a determinar comportamentos, e os corpos são visualizados como naturais.
- Juntando-se a isto ainda há a corrente das feministas pós-modernistas, que operam com a noção de que o sexo é uma construção social assim como o género, rompendo com a ideia de uma oposição natural, segmentada.

### 3.2.2 Os Movimentos do Feminismo e a Relação com o Problema da Raça

A maior parte dos movimentos foram liderados por mulheres feministas brancas de classe média. Entretanto um outro discurso propõe formas alternativas de feminismo dedicado e incluindo mulheres de outras raças, discurso este feito por Sojourner Truth em 1851 nos Estados Unidos, que é na década de 1960 acompanhado pelo movimento dos direitos civis que surgiu nos Estados Unidos e pela queda do colonialismo europeu em África, nas Caraíbas e na Ásia. Foi, contudo, a partir deste discurso que as feministas americanas brancas aliadas às mulheres de outras raças propuseram feminismos alternativos. Embora tenha havido ou ainda haja algumas células nos dias de hoje de várias vertentes do feminismo como o feminismo pós-colonial, feminismo negro ou até o feminismo tradicional, todos vão em busca de objectivos muito próximos como a igualdade dos géneros, alterando inclusive as perspectivas predominantes em diversas

áreas da sociedade indo da cultura aos direitos para as mulheres, e todas outras formas de discriminação. Lutaram pelo direito à sua autonomia e à integridade de seu corpo, pelo direito ao aborto e pelos direitos reprodutivos (incluindo o acesso à contracepção e a cuidados pré-natais de qualidade), pela protecção de mulheres e de raparigas contra a violência doméstica, contra o assédio sexual e a violação, pelos direitos laborais, incluindo a licença de maternidade e salários iguais, direito de voto e de contrato (Reckitt & Phelan, 2001).

Entre o dominante e o dominador, uma análise de culturas contrapõe-se: a mulher é dominada e obrigada a ver os seus valores em restrição juntamente com os seus modos de vida, mesmo na época em que finda o colonialismo e se tentam criar ideias de progresso e de liberdade. As mulheres brancas tiveram, contudo, mais voz que as mulheres negras que enfrentavam um duplo preconceito. Senem (2006) afirma que as mulheres negras, no pós-colonialismo, viram-se obrigadas a lutar pela própria sobrevivência e da sua prole, sendo subordinadas dos maridos e dos colonizadores. Estas mulheres uniram-se para a libertação do pensamento e a construção de um fluxo de consciência feminina na luta pela independência e inserção da mulher, não somente na sua vida particular, mas na vida de todas que se encontram em tal situação.

*In the late 1960s, Europe and the USA saw a powerful revival of feminist activism movements that constituted - the black freedom movement and the anti-war movement, that constituted - the black freedom movement and the anti-war protests in the USA, the strikes and student movements that erupted in the spring of 1968 all across Europe and North America, the emergence of a more self consciously political 'new' left. In the USA, small groups of radical women began meeting as early as autumn 1967 to discuss the problem of male supremacy (within the movement, but also in society at large), while in England and France, women who had been involved in the) protests and the social movements that grew out of them were, by 1970, organizing all-female consciousness-raising groups. The first Women's Liberation Group met in Birmingham in February 1970, recalls British historian Catherine Hall (Downs, 2004, p. 17)<sup>1</sup>.*

O movimento feminista não existe por si só, está relacionado com outros movimentos sociais quando, estes, dão relevância às condições do sexo feminino, em

---

<sup>1</sup> “No final dos anos 60, a Europa e os EUA depararam-se com um forte revivalismo do activismo e dos movimentos femininos que constituíam o movimento pela liberdade dos Negros e do movimento anti-guerra nos EUA, as greves e os movimentos estudantis que eclodiram na Primavera de 1968 em toda a Europa e na América do Norte, o surgimento de uma "Nova" Esquerda com uma maior consciência política. Nos EUA, pequenos grupos de mulheres radicais começaram a se reunir já no Outono de 1967 para discutir o problema da supremacia masculina (dentro do movimento, mas também na sociedade em geral), enquanto na Inglaterra e em França, mulheres que tinham sido envolvidas nos protestos e nos movimentos sociais que surgiram em 68 promoviam já em 1970 a organização de grupos de consciencialização constituídos somente por mulheres. O grupo The first Women's Liberation reuniu-se em Birmingham em Fevereiro de 1970, recorda a historiadora britânica Catherine Hall” (tradução livre).

contexto de opressão de classe e de raça. São as novas gerações que impõem novas condições de organização e se interligam como forma de solidariedade a outros movimentos de focos diferentes na luta contra a opressão da mulher sobre aspectos alternativos, exemplo disso são os movimentos de mulheres negras e mulheres lésbicas. Elas unem-se para refrear todo e qualquer tipo de discriminação e de injustiça (Senem, 2006).

### 3.3 O Feminino como Sujeito

Beauvoir (1970, p. 49) salienta sobre as questões que giram entre a mulher e o seu corpo e acrescenta “a mulher, como o homem, é seu corpo mas seu corpo não é ela, é outra coisa”. Todos devem ser considerados seres humanos, tanto os homens como as mulheres. Beauvoir (1970) considera a alteridade como uma categoria fundamental do pensamento humano, nenhuma colectividade se define nunca como tal sem colocar imediatamente diante de si a Outra. Este é o momento em que as mulheres começam a tomar parte na elaboração do mundo, o qual é ainda um mundo pertencente aos homens.

O pensamento pós-estruturalista, especialmente na terceira vaga, focado na linguagem, compartilha com o pós-modernismo a convicção de que artistas e intelectuais devem centrar-se sobre a representação da identidade, ao invés de inutilmente perseguir a aparência. Tomando as ideias da linguística estrutural, e especialmente o trabalho de Ferdinand de Saussure, como ponto de partida, os pós-estruturalistas entendem a linguagem como um sistema instável de signos que pode mudar. Esclarecendo assim a lacuna entre o som de uma palavra (significante) e o conceito que a mente recorda (significado). Ambos são diferentes mas a relação entre eles é arbitrária, ainda que, nem significante nem significado, podem proporcionar o acesso directo à realidade, são construções de linguagem simples, a sua importância deriva da estrutura gramatical que é construída de oposições binárias.

### 3.4 O Feminismo e a Política

A teoria feminista pretende compreender a desigualdade e os focos do género na política do género, nas relações do poder, e na sexualidade. Ao fornecer uma crítica destas relações sociais e políticas, muito da teoria feminista focaliza-se, também, na promoção dos interesses dos direitos das mulheres (Reckitt & Phelan, 2001).

O movimento feminista vem se organizando e actuando em diferentes frentes de luta e em diferentes formas, tendo como consequência uma diversidade de vertentes que

variaram ao longo da história e dos contextos sociais: por meio da igualdade, da diferença e da separação, há porém, no feminismo um compromisso comum, o de por fim à dominação masculina e à estrutura patriarcal. As diferenças situam-se na identidade, no adversário, quais os focos de luta, bem como, quais as metas que se querem alcançar, as divergências vão da análise das raízes do patriarcado, da possibilidade de combater, de reformar o estado patriarcal e/ou capitalismo patriarcal, o heterossexual patriarcal ou ainda a dominação cultural (Fonseca, 2009).

São nas diferentes formas e frentes de luta, contrárias ao capitalismo patriarcal, como o feminismo liberal e socialista, que os movimentos de mulheres se manifestam e se organizam para que homens e mulheres obtenham direitos iguais, inclusive na esfera social. As feministas radicais identificam os homens como agentes de opressão e acreditam que todas as opressões são da supremacia masculina (Fonseca, 2009).

Friedan (1963) torna claro as etapas que o feminismo precisou superar em termos de preconceito na sociedade. Friedan acredita que foram deturpações que restringiram o movimento feminista e o impediram de ser reconhecido como um contributo para o progresso humano. Esta perversidade da história foi conduzida por mulheres feministas radicais e descredibilizou a luta feminista. Foram estes juízos perversos que conduziram a mulher a mostrar que ela era humana, não funcionando como decoração nem podendo ser comparada a um animal sem inteligência ou um objecto a ser usado.

### 3.5 As Conquistas do Feminismo na Sociedade

A inserção das mulheres no trabalho produtivo extra-doméstico, está vinculada à sua condição de género e de classe, na disposição da hierarquia social hegemónica, que se serviu para justificar os baixos salários pagos a estas e sobretudo a diferenciação salarial (Matos V. C., 2008). No contexto salarial Beauvoir relata-nos:

*Na França, segundo inquérito realizado em 1889-1893, para um dia de trabalho igual ao de um homem, a operária só obtinha metade da remuneração masculina. (...) Era impossível à mulher, assim explorada, viver sem esmola ou sem protetor. Na América do Norte, em 1918, a mulher recebia apenas metade do salário masculino. Nessa mesma época, por igual quantidade de carvão extraído das minas alemãs, a mulher ganhava 25% menos do que o homem. Entre 1911 e 1943, os salários femininos, na França, se elevaram um pouco mais rapidamente do que os dos homens, mas permaneceram nitidamente inferiores (Beauvoir, 1970, p. 151).*

Para além do voto as mulheres pretendiam o direito à escolarização, mais oportunidades de trabalho e salários iguais aos dos homens. As mulheres ganharam força

relativa no mercado de trabalho dentro do contexto das duas grandes guerras, onde por razões de motivos económicos era de fundamental importância que as mulheres ocupassem os postos de trabalho vagos e sustentassem os seus filhos, mesmo que os contratos ainda estivessem restritos ao âmbito legislativo (Friedan, 2003). No campo do direito ao voto, a Nova Zelândia foi o primeiro país a conceder o direito de voto às mulheres em 1893, a seguir a Alemanha e o Reino Unido em 1918 permitiram o voto feminino, que só chegaria à França, à Itália e ao Japão em 1945.

Downs (2004) nos diz claramente que a história das mulheres já percorreu um longo caminho e foi o ressurgimento da militância feminista na década de 1960 que inspirou um vasto fluxo de investigação sobre as mulheres na Europa e nos EUA, porque, apesar do silêncio retumbante dos livros de história sobre o assunto, esses estudiosos sabiam que o mundo que herdamos foi feito não só pelos homens, mas, também, pelas mulheres. Todos os entendimentos sociais, políticos, jurídicos foram aprofundados para amenizar a forma desigual com que as mulheres se apresentavam. Elas foram agentes da sua história dando assim um significado diferente aos silêncios que as têm perseguido ao longo dos tempos, ignorando a pouca preocupação dos historiadores que se têm dedicado em exclusivo às actividades das elites nacionais masculinas.

A construção do género não foi ocasional, imprevisível ou acidental, mas criado política e historicamente, tanto pela militância das mulheres, quanto pelo fazer intelectual de estudiosas, docentes e investigadoras. Não obstante, chegamos ao importante esclarecimento da sua força relacional. Foi a partir de equívocos e avanços de compreensão, decorrentes dos seus contextos, que as análises sobre as mulheres e os seus estudos continuam a ter prioridade e os homens, também, se encontram representados de modo mais explícito. Desta forma, as características sexuais terão que ser consideradas na prática social e constituídas no processo histórico. Trata-se de entender que ideologia não é uma entidade abstracta que paira sobre a nossa cabeça e temperamentalmente nos encarna. Pelo contrário, ela se reproduz materialmente e influencia organicamente estruturas sociais (Santos, 2008).

#### 4. O Feminismo e a Arte

Foi no terreno cultural que o Feminismo melhor afirmou-se, isto é, construindo e reforçando ligações profundas com o universo das artes e das letras. A mulher quer se superar, competir, rivalizar e está empenhada na busca de um lugar privilegiado nos domínios do pensamento e da arte no colectivo. Torna-se o centro da poesia, a substância da obra de arte, mantendo a sua sensibilidade e mudando o seu próprio destino. Estar à margem do mundo dá-lhe forças para o recriar buscando a realização pessoal. Os homens voltam-se para elas quando, pela cultura, se esforçam por ultrapassar os limites do seu universo e ascender ao que é o outro (Beauvoir, 1970).

A história da arte feminina é frequentemente citada mas ainda está suspensa. A arte feminina emergiu nas décadas de 1960 e 1970 desenvolvendo-se juntamente com os outros movimentos de arte.

Contudo, o primeiro impulso sustentado para o desenvolvimento da arte feminista é dado aquando do surgimento do movimento de mulheres, nos movimentos anti-guerra nos EUA e nas manifestações estudantis em França. Na Europa a arte feminista era empregue como forma de publicidade dos seus argumentos políticos e não como uma arena para a expressão visceral e exploração de tais convicções. Reckitt e Phelan (2001) consideram a arte feminista como uma oportunidade de ver o mundo e o trabalho, revelando, assim, os valores, a revolução estratégica e o caminho para a vida. Mais ainda consideram-a como uma forma de linguagem, palco de um inquérito para a revisão política e pessoal, a arte era ao mesmo tempo extremamente sensível e produtiva.

Segundo Levin (2010) a história da arte ocidental tem sido quase sempre construída como uma narrativa em que as mulheres são visualizadas como sujeitos e como objectos, através do sexo masculino. A partir da Vénus de Willendorf, das Madonas de Rafael, das Sabinas de Rubens, das amantes rejeitadas de Picasso, e das fêmeas antropófagas de Kooning, o padrão era o olhar do homem a contemplar o corpo objectivado feminino. Quase toda a gente pensava que só os homens podiam criar obras de arte, entretanto foi depois de 1960, quando as artistas mulheres começaram a definir-se e a voltar a narrar a história, que lentamente se tornaram conscientes das suas contribuições. A *Pop Art* relacionada com mulheres tinha as suas próprias intenções. Poderia ser sobre a obsessão, a

concepção cósmica, a arte popular e o artesanato. Geralmente opondo-se à contemplação do olhar masculino (por exemplo as obras de Andy Warhol).

A arte feminista é um movimento, porém não é um movimento artístico com inovações estéticas ou de estilo, é sim, um modo de interagir com o mundo e com as suas representações, importando-se com os conteúdos das obras tornando-se marcada pelo teor de denúncia, de revolta e de inconformismo que prevalecia em diversos campos intelectuais. A arte feminista foi objecto de discussão no final dos anos 60 nos E.U.A. quando decorreram manifestações e protestos em prol da inserção de um maior número de artistas femininas em exposições, colecções privadas e públicas, para além de galerias (Trizoli, 2008).

A primeira geração de feministas que ingressava nas Escolas de Belas Artes deparava-se com um masculinismo, por um lado, pela predominância de homens e, por outro, pela predominância de uma mentalidade daquilo que deveria ser considerado “arte de bom gosto”. Mas, também nas instituições artísticas, as artistas feministas deparavam-se com a existência de barreiras quase intransponíveis para exporem os seus trabalhos. Galerias e museus, os críticos de arte, os próprios media eram relutantes em proporcionar visibilidade para as suas obras (Fonseca, 2009). Segundo Chicago (2008) a cultura não teve espaço, nem respeito por um ponto de vista feminino, as mulheres inserindo-se, numa lógica tipicamente masculina, tiveram que competir com os homens. Durante grande parte da história da arte ocidental, as mulheres figuravam como musas ou assistentes e não como artistas criadoras, acabando por criar controvérsias e sendo barradas em salões e em escolas de arte (Trizoli, 2008).

Por vezes o feminismo artístico está implicitamente em obras artísticas, muitas vezes contradizendo as palavras do artista. Embora existam nascentes sentidos ideológicos - na descrição, termos como neo-realista ou abstracta expressionista-, para o efeito da caracterização da “artista feminista”, o termo é bem diferente. Além disso, "feminista" é uma denominação que por vezes é rejeitada por artistas mesmo que o seu projecto de trabalho fale sobre o feminismo, consideram isto como um rótulo. A obra em si pode ser também para questionar o feminismo como conceito ou mesmo o seu sentido estético (Stein, 2008).

Ao mesmo tempo que existem mulheres que negam o feminismo, existem mulheres que se intitulam como artistas feministas, são estas que lutam dentro do sistema

de arte definido como masculino, pelo poder, pelo *status*, pela fama e se possível fortuna. Lutaram para que as portas dos museus e das galerias estivessem abertas para a exibição dos seus trabalhos, de forma a se igualem aos homens pois elas sabem e reconhecem que o sistema de arte, tal como está formado, não serve às mulheres (Stein, 2008).

O mundo da arte, segundo Reckitt e Phelan (2001) foi transformado por feministas e elas estão também entre as principais críticas de arte. Foi o feminismo que redefiniu a arte nos finais do século XX. Elas manifestaram-se falando sobre o género, a diferença sexual, a classe e a raça. Muitas delas nunca conseguiriam viver da arte e algumas tão pouco são consideradas comerciáveis. No entanto, artistas feministas continuam a mostrar um excelente trabalho permitindo-nos ver produções interessantes nas últimas quatro décadas, passaram de objecto da representação para o sujeito criador.

A autora e educadora Luciana Loponte (2005) segere que as intervenções feministas invadam o ensino da arte e comecem a provocar conversões do olhar nesse campo. Aprendemos com as mulheres artistas 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 génios artísticos masculinos. Trata-se de redefinir o próprio campo da arte, abalar as estruturas e as categorias que definem o que é arte ou o que pode ser reconhecido como tal incluindo nesta redefinição a docência da arte, uma mudança do olhar não apenas no ensino das artes mas também no discurso sobre a arte, as mulheres são hipervisualizadas como objectos da representação e ocultas como sujeitos da criação artística, para que as mulheres deixem de ser invisíveis profissionalmente, sujeitas aos discursos dominantes da arte que privilegiam uma determinada óptica masculina ou aos discursos de receituários e manuais pedagógicos que as nomeiam como professoras criativas.

A ascensão de mulheres artistas tem acontecido internacionalmente em escolas de arte, num mercado até então dominado pelos homens. Os museus estão a começar a reconhecer o seu trabalho de forma muito tímida (monografia de mulheres artistas, exposições de arte feminista, etc.) O trabalho académico começou a ser mais facilmente consagrado, a condição das mulheres artistas, especialmente quando elas estão no seu início de carreira, ainda está repleto de interrogações e dificuldades. Projectos propostos como na linha de grandes exposições americanas (*Wack!* o feminismo global) ou europeia

(*Kiss Kiss Bing Bang* em Espanha) têm sido a oportunidade de exposição sobre arte feminista, proposta pelo Centre Pompidou (Ernoult, 2009).

*The promise of feminist art is the performative creation of new realities. Successful feminist art beckons us towards possibilities in thought and in practice still to be created, still to be lived* (Reckitt & Phelan, 2001, p. 20)<sup>2</sup>.

Segundo Lipard (2008) a arte precisa ser muito mais trabalhada em termos de público, ao sustentar que alcançar um público mais amplo seria uma forma de popularizar e revitalizar a arte contemporânea, forçando os artistas a verem e a pensarem, de forma menos restritiva, e a aceitar a responsabilidade ideológica dos seus produtos. Certas mudanças importantes na direcção de uma concepção diferente da platéia têm sido promovidas por motivo de necessidade pela comunidade de arte feminista, elas exigem mudanças. Sem remodelações na arte não há quase ninguém com quem se comunicar como também não há nenhum lugar para ir. Resposta a uma sociedade que não respeita as actividades culturais e praticamente nega a existência de trabalhadores da cultura. Resultados positivos têm-se conseguido no diálogo constante entre redes de grupos de apoio de arte com os movimentos de mulheres que discutem questões de arte num mundo ideal, um exemplo é a campanha em curso de Mulheres Contra a Pornografia em Nova York.

No âmbito da arte feminista existe um projecto muito importante que podemos citar administrado pelo Instituto da Mulher e da Arte da Universidade Rutgers. O Projecto Arte Feminista reúne artistas, curadores, escritores, críticos de arte, professores e outros profissionais em museus de arte e de diferentes origens culturais. Empenhados em aumentar a visibilidade da arte feminista e promovê-la, tem como objectivo efectuar uma mudança permanente, centrando-se sobre o impacto das mulheres artistas e do feminismo no mundo da arte, o conteúdo da arte feminista, a prática da arte feminista, da análise feminista da arte e da história cultural da arte. Artistas, grupos e os apresentadores podem falar sobre exposições, publicações e programas que atendem a esta missão de desenvolver e de promover eventos de arte feminista.

Embora a igualdade entre homens e mulheres permaneça indefinida as mulheres têm ganho espaço. No entanto, historicamente, os dados mostram que há muito menos exposições individuais de mulheres do que de homens. As mulheres artistas estão muito

---

<sup>2</sup> “A promessa da arte feminista é a criação performativa de novas realidades. A arte feminista de sucesso acena-nos para possibilidades, no pensamento e na prática, ainda a serem criadas, ainda a serem vividas” (tradução livre).

mais presentes após as acções das Guerrilla Girls, esta geração sente-se menos discriminada com a aposta de galerias importantes no seu trabalho (Hoban, 2009).

#### 4.1 Arte e Feminismo: Alguns Exemplos

##### 4.1.1 Guerrilla Girls

As Guerrilla Girls foram um grupo fundado por duas mulheres feministas, anónimas, que iniciaram as suas actividades, em jeito de manifesto, no ano de 1985, quando o Museu de Arte Moderna de Nova York abriu uma exposição intitulada *An International Survey of Painting and Sculpture*, reunindo alguns dos mais importantes artistas da arte contemporânea da Europa e dos EUA, composta por 169 artistas. De entre os artistas apenas 13 eram mulheres e todos os outros eram homens e brancos (Guerrilla Girls, 2010).

O curador Kynaston McShine, pronunciou-se a respeito dos artistas não seleccionados para a exposição afirmando, que deveriam repensar a sua carreira. Este comentário levou muitas mulheres irritadas e descontentes a manifestarem-se em frente ao museu. As Guerrilla Girls então questionaram-se sobre a arte de elite e o sexo da arte. Foram às investigações e às pesquisas, descobrindo que nas galerias mais influentes quase nenhuma artista era mulher. Alguns galeristas defenderam-se como uma questão de qualidade, outros por questões de discriminação, mas elas já sabiam que a situação era má e desesperante. De entre artistas, curadores, coleccionadores e críticos, ninguém assumiu nenhuma posição para além de culparem os outros, foi assim que as Guerrilla Girls entraram em acção espalhando os primeiros cartazes de manifesto pelas ruas de Nova York (Guerrilla Girls, 2010).

As Guerrilla Girls procuraram sempre manter o foco em questão sem falar sobre a sua própria personalidade e o seu trabalho, eram as vingadoras mascaradas com o simples objectivo de incomodar e chocar as pessoas, fazer com que o mundo da arte parasse para se examinar, para ter consciência crítica! Arguíam de uma forma sarcástica e ao mesmo tempo ofensiva, directa e divertida, deixando as pessoas na expectativa, com curiosidade e com medo do próximo ataque (Guerrilla Girls, 2010).

Desde sempre a imprensa procurava fotos para divulgarem estes manifestos, elas sabiam que precisavam de um disfarce e foi num erro de um escritor que ao invés de escrever Guerrilla escreveu Gorila que adoptaram a máscara como disfarce. Elas não se

importam de vestir saias ou mesmo sapatos de salto alto, pretendem sim, confundir o estereótipo da sensualidade feminina (Guerrilla Girls, 2010).

As primeiras aparições das Guerrilla Girls foram chocantes para muitos espectadores, tornando-se rapidamente num assunto de conversa e da imprensa, muitos aplaudiam, assim como outros contestavam. Ridicularizaram e menosprezaram um sistema que excluía, impondo e aplicando o feminismo e o humor como uma arma eficaz. Foi uma forma de descarregar a raiva e provocar os adversários (Guerrilla Girls, 2010).

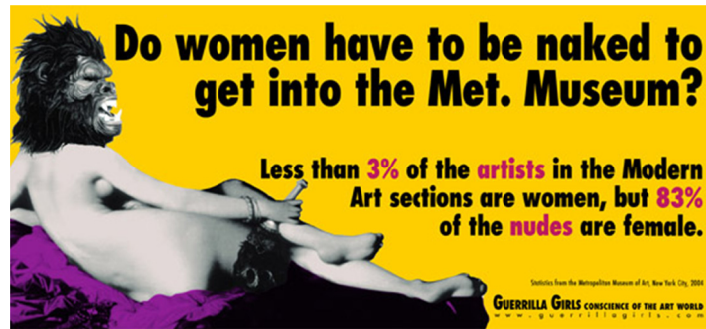
Argumentam, gritam, reclamam, lamentam, ameaçam, provocam, opõem-se, alertam, discutem e despertam para assuntos que até poderiam passar ao lado, mas com elas isto não acontece. São adeptas da Democracia e acreditam que qualquer um pode concordar e discordar, não é por este motivo que aspectos do machismo e do racismo, do sexismo e da corrupção na política deixam de ser falados e criticados, consideram-se habitantes do mundo e o que puderem falar ou criticar não lhes é esquecido (Guerrilla Girls, 2010).

Os cartazes são o seu principal meio de comunicação, a seguir existem os *outdoors*, anúncios em autocarros, em revistas, bilhetes e cartas, acções de protesto, actuações, apresentações, *workshops*, intervenções públicas em escolas, em museus e em outros tipos de organizações, em quase todos os continentes e pelos EUA. Elas vivem entre o amor e o ódio dos espectadores, nada lhes tira a audácia da crítica pela sátira (Guerrilla Girls, 2010).

Elas contestam a Mulher estereótipo e as acções sobre a discriminação na arte, no cinema, na política, defendendo que as mulheres e as minorias étnicas não estejam fora dos acontecimentos mais relevantes da sociedade. Para além de existirem no mundo milhões de mulheres que vivem sem as condições humanas básicas, incentivam e estimulam para que todos busquem a valorização e a igualdade como pessoa (Guerrilla Girls, 2010).

Criticam os filmes, a arte e a cultura com humor e efeitos visuais ultrajantes, com impacto mundial; um novo modo de trazer o feminismo à tona, participando das principais entidades e eventos ou em qualquer lugar (Guerrilla Girls, 2010).

Como exemplo podemos citar o cartaz exposto na Bienal de Veneza (2005), com o conteúdo “as mulheres devem despir-se para entrar no museu? Menos de 3% dos artistas são mulheres, mas 83% dos nus expostos são femininos” (Figura 1). De entre inteligentes e sarcásticas, questionam e fazem pensar.



**Figura 1:** Guerrilla Girls, “Do Women have to be naked to get into the Met. Museum?”, 2005, Bienal de Veneza.

Os depoimentos positivos de adeptos tem sido inúmeros, depoimentos que encorajam e incentivam ao invés de esperar que as coisas mudem, que as mulheres tenham voz activa e opiniões concretas. São os sinais estratégicos em manifestações que deram e continuam a dar resultados positivos (Guerrilla Girls, 2010).

No entanto, as Guerrilla Girls têm feito luz sobre o assunto. Uma das suas acções mais importantes foi uma sátira, em Nova York, ao Bronx Museum of the Arts, em colaboração com os Brainstormers, em Maio de 2008 durante um show composto só por mulheres. Explica a Guerrilla Girl Frida Kahlo, "Nós criamos o MAN (Male Art Now<sup>3</sup>) e pregamos placas que diziam ‘Bronx Museum unfair to men!’<sup>4</sup> e ‘Museums cave in to radical feminists!’<sup>5</sup>” Engraçado ou não, encenar tal paródia teria sido impensável há alguns anos atrás (Hoban, 2009).

#### 4.1.2 Camille Claudel

Camille Claudel nasceu em 1864 em Feres-en-Tardenois pequena cidade de Aisne, filha de um hipotecário conservador que desde cedo aceitou e apostou no desejo da filha em ser escultora, levando-a em 1881 a Paris para estudar. Tem como primeiro mestre Alfred Boucher na Academia Colarossi, e em seguida, Auguste Rodin. Enquanto estudante do Ensino Superior em 1885, Rodin, impressionado com a força de seu trabalho, convida-a para o auxiliar e também para ser modelo no seu estúdio, colaborando assim em importantes obras do escultor. As obras de Rodin e Camille tornam-se tão próximas acabando por ser difícil de distinguir quem era o professor e quem era a aluna e quem inspirava ou copiava o outro. Apaixonam-se e assumem o romance, porém Rodin era casado com Rose Beuret e tinha com ela um filho, alegando que não a largaria por ser ela a

<sup>3</sup> “Arte Masculina já!” (tradução livre).

<sup>4</sup> “Museu Bronx é injusto para os homens!” (tradução livre).

<sup>5</sup> “Os Museus são a caverna das feministas radicais!” (tradução livre).

mulher que o acompanhou nos momentos mais difíceis da sua vida. Camille percebeu que nunca seria a mulher de Rodin. A ruptura foi definitiva entre os amantes em 1898, e causou um ferimento proporcional ao ardor do amor que os dois artistas tinham experimentado por mais de dez anos. Camille Claudel refugia-se no seu trabalho desenvolvendo uma fase bastante criativa e produtiva, momentos vividos para a arte. Ela adotou um novo estilo derivado da moda do momento - o japonismo - profundamente ancorado na *Art Nouveau*. Usando o ónix, um material raro, ela baseou-se para as suas composições num jogo elegante e curvilíneo, deste modo, Camille foi uma escultora em sintonia com a arte da sua época. Infelizmente, estavam a ficar evidentes os primeiros sintomas de paranóia, a sua loucura tornou-se mais pronunciada e destrutiva. Ferida e desorientada, sem nunca se recuperar desta frustração amorosa, perde o seu pai, o seu maior incentivador e apoiante. A família, que nunca reconheceu o seu talento e escondia as suas obras por vergonha, internava-a num hospício, alegando distúrbios psiquiátricos, local onde permanece por mais de 30 anos, sozinha e abandonada até a sua morte (Camille Claudel, 2011).

#### 4.1.3 Frida Kahlo

Frida Kahlo nasceu em 1907 em Coyoacán, filha de um judeu húngaro e de uma hispano-mexicana. Foi com 6 anos que enfrentou a doença da poliomielite que a deixou com uma perna mais fina e o seu pé ficou prejudicado no seu crescimento tornando-se conhecida como “Frida perna de pau”. Aos 18 anos sofre um grave acidente de viação deixando-a com sequelas para o resto da vida. Foram longos meses de recuperação. Frida não tinha originalmente planos para se tornar uma artista, mas foi precisamente este acidente que mudou o curso e o destino da sua vida. Frida passou por mais de 30 operações ao longo de vida e durante a sua convalescença, começou a pintar, executou os primeiros trabalhos em aguarela e óleo, a maioria auto-retratos e naturezas mortas, foram deliberadamente considerados ingénuos, e preenchidos com as cores e as formas de arte popular do México. Aos 22 anos casou-se com o famoso muralista mexicano Diego Rivera, 20 anos mais velho do que ela. Sua grande paixão, foi um relacionamento tempestuoso e sobreviveu a infidelidades, ao divórcio, a um novo casamento, à sua saúde precária e à sua incapacidade de ter filhos (Frida Kahlo, 2011).

Talvez mais conhecida pelos auto-retratos, Frida Kahlo é lembrada pela sua "dor e paixão", pelas suas cores vibrantes e intensas. O seu trabalho tem sido celebrado no

México como emblemático da tradição indígena e nacional, e por feministas pela sua representação intransigente da forma e da experiência feminina. A cultura mexicana e a tradição cultural indígena são temas sempre presentes nos seus trabalhos, por vezes tem sido caracterizada como *arte naïf*, arte popular ou até mesmo surrealista. Ela pinta-se, a si mesma, o que melhor conhece, as suas obras reflectem todos os seus problemas, são uma biografia (Frida Kahlo, 2011).

As dores, emocional e física, tornam-se mais agudas nos anos seguintes. Os últimos anos da sua vida, foram confinados a uma cama com enfermeiros a tempo inteiro. É na tela que projectou as suas dores e as suas emoções. A Casa Azul, a casa em que Frida nasceu, foi aberta ao público após a sua morte como Museu Frida Kahlo, uma visita a este Museu é como dar um passo para trás no tempo. A casa foi oferecida à nação mexicana, de acordo com os desejos de Diego Rivera (Frida Kahlo, 2011).

#### 4.1.4 Marina Abramovic

Marina Abramovic é uma artista de performance nascida em Belgrado, na ex-Jugoslávia, 1946, ela própria refere-se a si - nunca citando a Sérvia - como vinda de um país que não existe mais. Abramovic teve a sua infância marcada por sacrifícios, para além dos espancamentos sofridos às mãos da mãe, as constantes discussões entre os pais, acabou por ir viver com os avós muito religiosos. Marcada pela religião e o comunismo, vem daí a sua energia insana. Na infância teve ensaios frustrados para a pintura, até que começou a olhar para o que estava ao seu redor, usando tal como arte, sendo a artista, também, o objecto da sua própria arte (Figura 2). Possui grande imaginação, admitindo-o muitas vezes, e percebendo, igualmente, o poder da arte que não está pendurada nas paredes das galerias. Testa os seus limites, a fim de se transformar, utilizando como força, também, a energia da plateia. O seu objectivo não é o sensacionalismo, porém, as suas performances são uma série de experimentos que visam identificar e definir limites: do controlo sobre o seu próprio corpo, da relação de uma audiência com um intérprete, da arte e, por extensão, dos códigos que regem a sociedade. O seu projecto é ambicioso e profundo para descobrir um método, que torne através da arte, as pessoas mais livres (O'Hagan, 2010).

Desde o início, dor, sofrimento e resistência foram fundamentais para a arte de Abramovic, em quatro décadas como uma artista performativa, alcançou um ponto alto na

sua carreira com a obra, entre outras, *The Artist is Present*, no Museu de Arte Moderna de Nova York, com 700 horas de duração sentada em silêncio. Abramovic distingue o teatro da performance:

*To be a performance artist, you have to hate theatre, (...) theatre is fake... The knife is not real, the blood is not real, and the emotions are not real. Performance is just the opposite: the knife is real, the blood is real, and the emotions are real (Abramovic, 2011)<sup>6</sup>.*

Contudo, ela define-se como a avó da arte da performance, o seu meio de expressão; é provavelmente uma das mais activas nos dias de hoje e uma das mais bem sucedidas. Abramovic criou o Instituto Marina Abramovic, em San Francisco e actualmente, está a angariar fundos para abrir a Fundação Marina Abramovic com vista à conservação da arte da performance. Ela está dedicada à realização de catalogação e propagação da sua arte e a eternização do seu nome. Como uma de suas heroínas, a artista parece bem consciente de sua própria grandeza (Abramovic,2011).



**Figura 2:** Marina Abramovic, “Balkan Erotic Epic: Banging the Skull”, 2005.

#### 4.1.5 Nan Goldin

Nasceu em Washington, D.C. em 1953 e cresceu em Massachusetts, Boston. Um dos episódios marcantes na vida de Goldin foi o suicídio da sua irmã mais velha que na altura tinha 18 anos. Esta perda foi a influência e a inspiração para tornar-se fotógrafa, permitindo que a máquina fotográfica fosse a continuação do seu corpo, capturando todos

---

<sup>6</sup> “Para ser um artista de performance, tem que se odiar o teatro, (...) o teatro é falso... A faca não é real, o sangue não é real, e as emoções não são reais. A performance é exactamente o oposto: a faca é real, o sangue é real, e as emoções são reais” (tradução livre).

os aspectos e momentos da sua vida. A sua primeira exposição individual foi em 1973, baseada em comunidades de homossexuais e de transexuais das cidades que visitou. Após graduar-se no Museu/Escola de Belas Artes de Boston / Tufts University, Goldin muda-se para a cidade de Nova Iorque. Ela começou a documentar o *pós-punk*, bem como as vibrantes manifestações gays a partir do final dos anos 70 e início dos anos 80. Estas obras deram origem ao famoso trabalho chamado *The Ballad of Sexual Dependency*. Goldin não só retratou a violência entre casais e o uso de drogas, mas também incluiu uma ampla variedade de assuntos, como projectos para livros, paisagens fantásticas, o amor, bebés e imagens em movimento associadas a vozes (Nan Goldin, 2011).

Ela cria um diário visual narrando a luta de intimidade e de entendimento entre amigos e amantes, retrata homens e mulheres como estranhos e impróprios uns para os outros, porém com necessidades de estarem juntos, mesmo que destrutivamente, uma contradição na luta entre a autonomia e a dependência. A sua produção também gira em torno da criação de filmes, um deles, elaborado com 700 fotografias com apresentação de *slides* e com uma banda sonora, foi apresentado na Bienal Americana de Artes em 1985, e no Festival de Berlim em 1986 (Nan Goldin, 2011).

Para Goldin a máquina fotográfica é considerada parte do seu corpo e prefere que não haja nenhum mecanismo que interrompa o momento de fotografar. O instante de fotografar, em vez de criar distância, é um momento de clareza e de conexão emocional. A sua família e a sua história passam pela fotografia e ela procura transportá-los com a força e a beleza nelas vista, exactamente como são e como se parecem em relação ao mundo, sem *glamour*, sem glorificação, consciente da dor e da introspecção. Memoriza estas imagens como uma invocação da cor, do cheiro, do som, da presença física, da densidade e do sabor da vida, porque a memória para Goldin não pode ser reescrita assim como uma história ou um conto. As suas fotografias são como um diário de imagens, sem a obsessão com a lembrança, são uma ajuda na auto-disciplina, uma forma de controlo sobre a vida. As fotografias permitem registar cada detalhe assim como a memória. As pessoas e os locais nas fotografias são particulares e específicos, contudo as preocupações são universais (Nan Goldin, 2011).

Goldin fala da linguagem emocional e de realidades emocionais entre homens e mulheres, do modo como o homem carrega a sua herança, desconhecendo os seus medos e os seus sentimentos. Por outro lado, as mulheres têm a necessidade de caracterizá-los

assumindo para tal os papéis de mães, prostitutas, virgens, ou mesmo de super mulher. A construção dos papéis de gênero é um dos grandes problemas que os indivíduos trazem para uma relação, a exploração explícita de relacionamentos, da sexualidade e do erotismo (Nan Goldin, 2011).

Goldin tornou-se ainda mais conhecida através do seu trabalho de fotografia com a publicação em 1986 do livro *The Ballad of Sexual Dependency*. A maioria dos sujeitos fotografados (inicialmente uma apresentação de slides com o mesmo nome) tinham morrido na década de 1990 devido ao abuso de drogas ou vítimas do vírus da SIDA (incluindo o amigo e amante Cookie Mueller). Goldin tem êxito na criação de narrativas que atravessam a categorização e, sendo fortemente influenciadas pelo meio cinematográfico, algumas das obras foram apresentadas com as suas fotografias gritantes, em formato *slideshow* (Nan Goldin, 2011). Goldin descreve o seu trabalho como um registo da condição de "ser humano" e "quão difícil é sobreviver à vida" (Nan Goldin, 2011).

#### 4.1.6 Rineke Dijkstra

Nasceu em 1959 na Holanda, foi aos 19 anos enquanto estava a estudar para ser professora de artes que um amigo emprestou-lhe a máquina fotográfica, a partir deste momento ela teve a certeza de que era isto que ela queria fazer. Foi para uma escola de arte em Amsterdão, a Gerrit Rietveld Akademie, para estudar o lado prático da fotografia. Rineke sempre gostou de observar, mesmo quando criança era obcecada por ver as pessoas que lhe chamavam a atenção (Jaeger, 2008).

Dijkstra concentra-se em retratos individuais e, geralmente, trabalha em série, olhando para grupos como adolescentes, clubistas e soldados. A sua inspiração concentra-se nas pessoas e é feita de fases. Os seus temas são geralmente apresentados em pé, de frente para a câmara, contra um fundo mínimo. O imediatismo bruto capta as contradições inerentes ao comum, a mais singular das experiências humanas e a simplicidade da imagem nos incentiva a dirigir toda a atenção para o assunto isolado. As mulheres aparecem ao mesmo tempo vulneráveis e invencíveis, traumatizadas e bem compostas,

traçando sempre um paralelo entre os dois grupos relacionados com as ideias mais profundas e com o poder da sociedade, da masculinidade e da feminilidade (Jaeger, 2008).

A autenticidade, desenvolvida na prática, peculiar com o uso do *flash* e a da luz faz com que as suas imagens sejam o resultado da análise das possibilidades. Procura encontrar os personagens por intuição, que lhe digam algo em especial, sob um olhar onde as pessoas estão descontraídas sem tentar controlar a imagem (Jaeger, 2008).

Rineke tenta encontrar, em primeiro lugar o local, a seguir busca o assunto ou o tema relacionado com o trabalho que o sujeito desenvolve. Faz questão de não manipular muito os indivíduos enquanto estão a posar, resultando essencialmente como auxiliar de memória e evocação da grandeza e do perfil dos retratados.

O objectivo ao tirar as fotografias é mostrar o que, normalmente, não se pode ver. Pretende que as coisas normais pareçam especiais, que as pessoas olhem para a vida de uma maneira nova e diferente, mas sempre com base na realidade, deixando espaço para a interpretação, para o espectador analisar a imagem, procurar aspectos muito subtis para entender e para relacionar. Rineke procura estar de espírito aberto para que as coisas aconteçam naturalmente, sem tentar forçar a imagem, tornando-a demasiado unidimensional; quer torná-la mais comum associando-a ao reconhecimento e à identidade que nos une enquanto seres humanos pertencentes a um todo histórico (Jaeger, 2008).

#### 4.1.7 ORLAN

ORLAN (inteiramente escrito em letras maiúsculas) é uma artista que se destaca dentro de várias práticas artísticas explorando diferentes técnicas como a fotografia, o vídeo, a escultura (em resina, em mármore e em materiais inflamáveis), o desenho, a instalação, a performance, a biotecnologia, também foi a primeira artista a utilizar a cirurgia como meio de trabalho artístico. Sempre praticou a pintura, a escultura, a poesia, o teatro, tendo no princípio um comportamento rebelde, com o passar do tempo construiu o seu corpo de obras. ORLAN nasceu em Saint-Etienne, França, vive e trabalha entre Paris, Los Angeles e Nova York (ORLAN, 2011).

ORLAN recebeu bolsas, prémios e subvenções ao longo da sua carreira; participou nas principais retrospectivas, Bienais, galerias, exposições, palestras e *master-class's*, realizou esculturas em espaços e monumentos públicos. ORLAN tem o seu trabalho publicado num grande número de livros, incluindo monografias. ORLAN tem trabalhado em colaboração com arquitectos, músicos de banda, estilistas, directores de filme,

fotógrafos, coreógrafos, entre outros. ORLAN também alterou o seu nome como forma de reinventar-se, a fim de ter uma conotação mais positiva (ORLAN, 2011).



**Figura 3:** ORLAN, “ORLAN Self-hybridizations African”, 2000-2003.

A primeira parte do seu trabalho centrou-se na busca da identidade e da cultura cristã, aprendida ao longo da história da arte. Começou a usar a cirurgia entre os anos de 1986-1993, seguindo-se assim, a série pós-operatório que foi feita a partir de referências não-ocidentais. Quando fala-se do feminismo ORLAN diz:

*I am neo-feminist, post-feminist and alter-feminist! I believe that sex discrimination, machismo and misogyny are inked in all religions, all colors of skin and countries with different degrees. It is the largest apartheid that exists with millions of women who have no right to education, speech, and without access to medical care. Many are sex slaves confined at home and whom we have the right to beat or even kill. It is impossible to break away from this global problem, even though when you are an artist, you have other problems to deal with. As an artist, there is often discrimination, even when the professional stakes become serious (exhibitions in galleries, museums, public commissions...). Women artists in most cases are excluded (ORLAN, 2011)<sup>7</sup>.*

ORLAN nas suas realizações de cirurgias, nas suas operações-performances recusou sempre o corpo como sinónimo de dor, celebrando-o como um prazer sensual. Lutou contra os princípios cristãos da redenção através da dor. A artista, em muitos dos seus trabalhos, tem como princípio o estilo barroco, por considerar e contradizer a religião cristã que nos pede para escolher entre o bem e o mal e o barroco mostra o sentimento de

---

<sup>7</sup> “Eu sou neo-feminista, pós-feminista e alter-feminista! Eu acredito que a discriminação sexual, o machismo e a misoginia estão em todas as religiões, em todas as cores de pele e países com diferentes graus. É o maior *apartheid* que existe com milhões de mulheres que não têm direito de expressão, educação e sem acesso a cuidados médicos. Muitas são escravas sexuais confinadas em casa a quem temos o direito de bater ou até de matar. É impossível afastar-se de um problema global, apesar de quando se é um artista, temos que lidar com outros problemas. Como artista, muitas vezes há discriminação, mesmo quando as marcas da profissão se tornam mais sérias (exposições em galerias, museus, comissões públicas...). Mulheres artistas na maioria dos casos, são excluídas” (tradução livre).

prazer erótico. O seu objectivo era apresentar algo diferente, originalmente, colocou implantes nas suas maçãs do rosto e na testa, considerado fora do alcance de beleza. Pretende colocar um rosto no seu rosto, desenvolve um trabalho sobre a figuração e a re-figuração, a relação entre a apresentação e representação para questionar o estado do corpo no seio da sociedade e das pressões políticas, sociais e religiosas que são impressas na carne (Figura 3). Transforma a sala de cirurgia num ateliê fazendo filmes, vídeos e fotos dessas performances cirúrgicas e cada operação foi concebida a partir de um texto psicanalítico, literário ou filosófico. ORLAN quando interessada na ideia, busca o material adequado para revelar a essência, sendo contra as tentativas de normalizar as pessoas. A ideia é misturar as diferenças, a fim de aceitá-las e de coexistirem com os outros e consigo própria. Ela é considerada um corpo híbrido de arte (ORLAN, 2011).

#### 4.1.8 Tracey Emin

Tracey Emin nasceu em 1963 em Londres e cresceu em Margate, é uma artista que utiliza a própria intimidade para refletir sobre as questões universais. Estudou arte em Maidstone, descrita por ela como uma das melhores experiências da sua vida, local onde foi grandemente influenciada por Billy Childish, em seguida, regressou a Londres para estudar no Royal College of Art, a fim de obter o mestrado em pintura. Foi inicialmente influenciada por Edvard Munch e Egon Schiele, posteriormente destruiu todas as suas pinturas deste período inicial. Mais tarde, estudou também filosofia no Birkbeck (Tracey Emin, 2011).

Em 1994 teve a sua primeira exposição individual na galeria White Cube, uma das mais importantes galerias em Londres. A exposição foi tipicamente autobiográfica, composta de fotografias pessoais, com as suas primeiras pinturas e objectos que a maioria dos artistas não mostraria em público. Esta vontade de mostrar detalhes do que seria geralmente considerado como a sua vida privada, tornou-se uma das marcas de Emin. Em 1995, aparece com um dos seus melhores trabalhos e também mais conhecidos, a peça *Every One I Ever Slept With 1963-95*, era uma tenda com os nomes bordados e costurados de todos com quem ela dormiu; os quais incluíram parceiros sexuais, além de parentes com quem dormiu quando era criança, o seu irmão gêmeo e os seus dois filhos abortados. Embora considerada como uma exposição descarada das suas conquistas sexuais, num sentido mais geral, era um pedaço da sua intimidade (Tracey Emin, 2011).

Esses eventos iniciais tornaram-na conhecida no círculo das artes, era praticamente desconhecida pelo público, até que apareceu completamente bêbada num programa de televisão em 1997 repetindo o desejo de ir para a casa da sua mãe (Tracey Emin, 2011).

Dois anos depois, em 1999, Emin foi indicada para o Prémio Turner na Tate Gallery e exibiu *My Bed*. A peça consistia na sua própria cama desfeita, manchada de sangue, cuecas e preservativos usados espalhados, provocando grande atenção da imprensa. Foi considerada como um testemunho da sua auto-negligência e excesso de indulgência. Contudo tais referências para a vida pessoal de Emin não eram novidade. Ela não ganhou, mas Charles Saatchi pagou £ 150.000 pela peça (Tracey Emin, 2011).

Outra obra autobiográfica de Emin foi o filme *CV Cunt Vernacular* (1997). Essencialmente uma biografia, com Emin narrando a sua história desde a infância em Margate, os anos de estudante, o aborto e a destruição das suas primeiras obras, seguindo-se o tão bem sucedido trabalho. Baseado nas suas experiências na adolescência o filme *Top Spot* (2004), avaliado pela British Board of Film Censores com 18, devido à natureza gráfica de uma cena em que uma adolescente cometeu o suicídio, foi retirado da distribuição geral por Emin, embora já tenha sido transmitido pela BBC (Tracey Emin, 2011).

É uma artista que através da arte e da escrita autobiográfica, às vezes disfarçadas em camadas metafóricas e alegóricas, provoca turbulência no público. Emin expõe a sua vida e o seu corpo tão facilmente em nome da arte e tem consciência que independentemente das suas escolhas ela será sempre punida (Tracey Emin, 2011).

Emin também lançou um livro, são escritos que fez ao longo de 25 anos, sobre a sua vida, na sua própria perspectiva. Os temas giram em torno do aborto, do estupro, da auto-negligência e da promiscuidade (Tracey Emin, 2011).

A Tate Gallery considera Emin como uma grande artista britânica, ampliando a sua coleção nacional de arte moderna, adquirindo assim, oito grandes obras que abrangem toda a carreira da Emin, tudo para garantir estas obras para as gerações futuras (Tracey Emin, 2011).

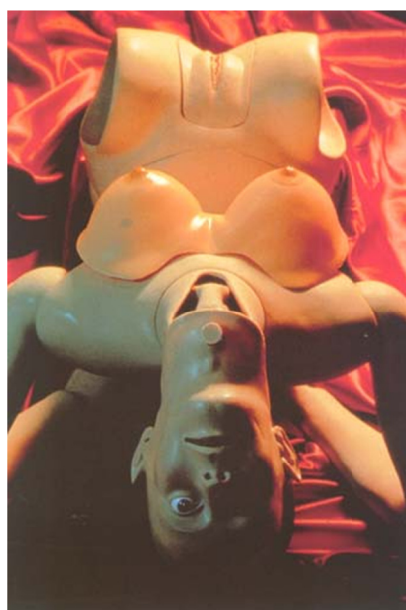
#### 4.1.9 Cindy Sherman

Cindy Sherman cresceu como a mais nova de cinco crianças na cidade de Huntington, Long Island. Ao contrário de alguns artistas iniciantes, Sherman não esteve particularmente envolvida nas artes desde cedo. Foi na Faculdade - Buffalo State College -

que Sherman acabou por conhecer o mundo da arte, ainda no primeiro ano frequentou um curso de pintura. A seguir Cindy Sherman descobriu as lentes e focou-se nelas. Durante este tempo, conheceu uma pessoa que tornou-se muito importante na sua vida: o colega artista Robert Longo. Depois de se formar mudou-se para Nova York, com o intuito de se dedicar à sua carreira nas artes, e assim, começou a tirar fotografias de si. Estas viriam a ser conhecidas como o *Untitled Film Stills*; mostram os seus vestidos com perucas, chapéus com vestidos, roupas diferentes das suas, desempenhando os papéis das personagens. Em cada uma dessas fotografias, Sherman desempenha personagens de ficção criando uma imagem em que a semelhança física leva a uma individualidade emocional única para uma pessoa específica e cada uma é tão singular e ambígua que o espectador fica entre a confusão e a clareza sobre a verdadeira natureza de Sherman, vestindo perucas e fantasias que evocam imagens dos reinos da publicidade, da televisão, do cinema e da moda e que, por sua vez, desafiam os estereótipos culturais sobre as mulheres, no âmbito dos media, apresentando-as aos espectadores um retrato ambíguo onde estas se confundem com objectos sexuais. Esta série deu-lhe notoriedade e a aclamação da crítica. Em 1980 Sherman criou uma série intitulada *Projeções Rear-Screen*, na qual ela própria desfila contra um fundo de *slides* projectados enfatizando as expressões faciais. Foi no ano de 1985 que Sherman passou a mudar o seu estilo, excluindo-se da categoria de modelo de seu trabalho, tornando-o muito mais grotesco do que o anterior, com iluminações coloridas em tons de azul, verde e vermelho, Sherman utiliza bonecos de peças ou partes do corpo em próteses, as cenas passam a exprimir o vómito, o mofo e outras substâncias explorando o nojento e reflectindo preocupações como os transtornos alimentares, a insanidade e a morte. O seu trabalho tornou-se menos ambíguo, concentrando-se, talvez, mais sobre os resultados da aceitação da sociedade de funções estereotipadas de mulheres do que sobre os papéis de si mesmas, elevando o comentário irónico sobre as identidades femininas e falando abertamente sobre o papel social dos estereótipos sexuais (Cindy Sherman, 2004).

Em 1990 cria a *História de Retratos* e utiliza-se, novamente, como modelo, desta vez lançando-se em funções a partir de arquétipos de pinturas famosas. Utilizando partes do corpo, bem como uma prótese para aumentar o seu, Sherman recria grandes obras de arte e, assim, manipula o seu papel e o trabalho que desenvolve como artista contemporânea no século XX. Foi em 1992 que Sherman desenvolveu uma série de fotografias referidas como *Sex Pictures*. Pela primeira vez, Sherman está totalmente

ausente dessas fotografias. Em vez disso, usa, novamente, bonecos e partes do corpo protésico, em poses altamente sexuais, tanto de homens como de mulheres, fotografando-os em *close-up*. Estas fotografias destinam-se a provocar um choque, explorando o seu interesse numa justaposição de violência e de artificialidade (Figura 4). Sherman continuou estas justaposições em 2000 numa série de fotografias em que ela posou como as mulheres de Hollywood com maquilhagem exagerada e implantes mamários de silicone, mais uma vez alcança um resultado enigmático. Neste mesmo ano, uma grande retrospectiva do seu trabalho foi exposto no Museu de Arte Contemporânea de Chicago e no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (Cindy Sherman, 2004).



**Figura 4:** Cindy Sherman, “Sem título”, 1992

A vida e obra de Sherman foram mais do que apenas a fotografia conceptual. Casada com o artista de vídeo Michel Auder por mais de 16 anos, encontrou tempo na sua carreira para fazer filmes, contudo em 1997 estreia-se como realizadora do filme de comédia negra *Office Killer* tendo como protagonista Jeanne Tripplehorn (Cindy Sherman, 2004).

#### 4.1.10 Adriana Varejão

Adriana Varejão vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil. O seu sucesso profissional deu-se em simultâneo, no âmbito nacional e internacional. Participou em importantes Bienais e tem obras espalhadas pelo mundo (Adriana Varejão, 2011).

Na sua série *Pintura/Sutura* apreendem-se muitas dimensões de espessura; é possível compreender a dor da pintura. Importa dizer que a espessura nesta série

compreende não apenas a materialidade, mas também a densidade simbólica do discurso pictórico. São vários significados que se unem sob uma mesma lógica, de modo sincrónico, para que o disperso encontre a sua conexão e o seu sentido através da acção poética da artista. As imagens da história da arte estão, também, presentes na condição de pintura, como espessura simbólica das imagens, assim como da transmissão e da transmutação das mesmas. No processo de mediação simbólica, o confronto, a articulação e a perspectiva simultâneas definem a densa significação de cada imagem. As fendas na tela, costuradas com material cirúrgico, buscam a cicatriz e as janelas do quadro põem-se aqui como corpo do mundo. A obra de Varejão conecta ao sentido edificante da vida dos mártires, indo do barroco ao mito fundamental da cultura brasileira do século XX, a Antropofagia. Estamos diante da moldagem histórica do corpo pela religião, pelos encontros violentos e amorosos do processo de formação das Américas, pelas políticas de género relativas à mulher, pelas lições de anatomia do conhecimento científico e da arte. Todavia é necessário colocar-se disponível para compreender aquilo que a artista define sendo que as formas são mantidas num estado de metamorfose perpétua para a artista (Adriana Varejão, 2011).

Suas pinturas são os corpos “biológicos” híbridos, ficcionalizados e teorizados, manifestando-se como estroma artificial, com camadas densas e protéticas de tela simulando papel, azulejo, pele e carne. O uso que faz da sua aptidão artística e do material utilizado não é irónico; ao contrário, ela habita conscientemente a sintaxe histórica para poder expandir e subverter o seu significado, ampliando, a partir do interior, a sua aplicação cultural. O Barroco vive de uma interioridade absoluta. De uma cisão que une o exterior e o interior. É como uma mesma dobra que repercute para os dois lados. Nesse sentido, as incisões nas telas tendem a revelar um interior carnal que transborda para a superfície. Através da incisão relança um lado sobre o outro. Assim se harmonizam num trabalho de corpo e cultura, figura e geometria, mínimo e acúmulo, transparência e espessura, espiritualidade e visceralidade, razão e sensualidade plástica (Adriana Varejão, 2011).

*Azulejões* outra série de Adriana Varejão põe o espectador no centro do espaço e faz os espectadores contemplarem de uma forma distanciada. São painéis de azulejaria moderna que teve como estratégia arquitectural criar pinturas modulares de um metro por um metro, que lhe permitissem ocupar integralmente duas paredes em ângulo da galeria e, desse modo, estabelecer um foco e definir o espaço de mergulho e circulação do olhar. Ao

entrar na sala, o visitante cai na água. Varejão propõe assim, um banho de mar. Faz a percepção desestabilizar através do raciocínio por imagens confrontando ideias e teorias permitindo, deste modo, que o espectador possa ser a própria percepção como sujeito activo da acção de ver. *Azulejões* funcionam como um imenso monocromo azul na percepção fenomenológica do espaço expondo apenas o barroco e a sua noção problematizada. Esta série é na verdade uma sequência de pintura de uma enorme arquitectura virtual de azulejos. Virtual por insinuar e não ser o que parece, um jogo entre vertigem e ilusão, surgindo assim um diálogo enviesado com a estética do barroco (Adriana Varejão, 2011).

Para Varejão, a pintura é uma actividade intelectual e mental, porque a percepção e a imaginação são actividades intelectuais baseadas na existência, na criação e na recriação de formas visíveis. Assim, ao apresentar a profundidade e a complexidade retóricas da pintura como a própria personificação da artificialidade essencial da cultura e da sociedade, busca revelar um outro significado para o género e, com isso, um lugar novo para a sua corporalidade no mundo espacial e temporal. Para dar a esse processo o maior grau possível de eloquência, recorre a um vocabulário surpreendente de artefactos e fenómenos culturais, emergindo tudo isso na atmosfera e na vida do corpo pintado (Adriana Varejão, 2011).

## 5. Joana Vasconcelos

### 5.1 Percurso Artístico

Os estudos artísticos de Joana Vasconcelos começaram no Ensino Secundário na Escola António Arroio, em Lisboa. Após tentativas frustradas de entrar no curso de Arquitectura da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa foi estudar na Escola AR.CO – Centro de Arte e Comunicação Visual. Nesta escola permaneceu por sete anos. Teve aulas de Joalheria e Desenho, e também fez um ano de *Design* no IADE - Instituto de Artes Visuais, *Design* e Marketing - ao mesmo tempo que frequentava a AR.CO.

O Desenho ensinou-lhe a pensar e a olhar, a Joalheria ensinou-lhe a planificar e a desenvolver os projectos do princípio ao fim, foi de uma forma natural que escolheu a Escultura para expressar os seus pensamentos (Valenciano, 2008). A escultura é aprendida, também, exercida como uma extensão da prática da joalheria. O exemplo mais acabado está quando acompanhava o namorado na elaboração dos seus trabalhos no respectivo curso de Arquitectura. O ambiente versátil da AR.CO possibilitava a cada aluno compor o seu currículo o que permitiu a Joana Vasconcelos transitar, com frequência, entre disciplinas, experimentando, assim, o que quisesse.

Joana Vasconcelos pertence a uma família de criativos, onde nunca foi questionada a sua ambição artística. O seu pai foi fotógrafo, de quem talvez tenha herdado o olhar particular sobre o mundo. A avó pintava, e a mãe que a ajudava a transportar as peças para as exposições, estudou decoração. Contudo Joana Vasconcelos buscava precisão, destreza manual, raciocínio, procurando a modalidade certa para a sua expressão (Gonçalves, 2001).

A sua primeira peça de exposição, *Flores do meu Desejo* foi inspirada num filme de Almodóvar, exposta na Estufa Fria, com o grupo da FBAUL - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. A peça foi vendida ao colecionador e artista Pedro Cabrita Reis. Na sequência Joana Vasconcelos recebe o convite de João Fernandes para expor colectivamente no museu Serralves do Porto, para onde criou a peça *Ponto de Encontro* (Ribeiro, 2005).

Foi nos degraus da discoteca Lux que a obra *A Noiva*, um lustre feito com 14 mil tampões femininos, esteve exposta pela primeira vez (Gonçalves, 2001). A partir desta obra Joana Vasconcelos passou de artista desconhecida a figura polémica.

## 5.2 Processos de Trabalho

Uma obra para Joana Vasconcelos começa com um problema, quando ela pensa “como vou falar sobre isto?” (Vasconcelos, cit. por Barnabé, 2010, p.128). A seguir elabora associações com os pontos mais importantes, os materiais servem o propósito da obra, são processos e são, igualmente, possibilidades, não há matéria prima definida. Como exemplo podemos citar um dos seus sapatos, *Dorothy*, que tinha como pretensão aludir à mulher contemporânea, entre o privado e o público, a família e o trabalho, escolheu o sapato e o tacho de arroz como elementos que melhor representam o tema, só depois nasceu a escala (Figura 5) (Barnabé, 2010).



**Figura 5:** Joana Vasconcelos, “Betty Boop” e “Dorothy”, (sem ano) e 2007, Atelier Joana Vasconcelos, Fonte própria.

Depois das suas ideias e dos seus projectos, a continuação do trabalho passa pela sua equipa técnica, especialista em assuntos que a artista não domina completamente. No entanto, tudo é sempre supervisionado por Joana Vasconcelos (Xavier, 2007).

Lida descomplexadamente com a dessacralização da arte e o lugar do artista, afastando a imagem do artista trancado no seu ateliê a produzir, isolado e longe do mundo (Barnabé, 2010). Todas as etapas das obras são acompanhadas por si, desde o desenho até à sua conclusão, porque sabe que por mais que haja explicações, é o artista que conhece a obra e sabe exactamente o que pretende e onde quer chegar (Nunes & Duarte, 2010).

O processo de criação da artista focaliza-se na recontextualização de objectos comuns, que todas as pessoas têm em casa. Transforma-os para a contemporaneidade, dando-lhes desta forma, uma nova configuração. Pode transformá-los em objecto maior, pode alterar a escala, pode relacionar com a arquitectura. Só depois de ter a ideia vai em busca do material ideal, discute a sua viabilidade, investe na repetição do mesmo material

com o intuito de torná-lo abstracto (Xavier, 2007). A técnica que mais usa é herdeira da joalheria, inserida no processo técnico que exige um grande rigor e precisão, implica olhar, pensar e representar. O desenho e a joalheria envolvem pensar e pensar a técnica (Xavier, 2007). O seu processo artístico desenvolve-se assim, envolve a descontextualização e a seguir a recontextualização noutra universos, mantendo o luxo através da banalidade, através da vida de todos os dias (Ribeiro, 2005).

Joana Vasconcelos é diferente do escultor tradicional que desenvolve a técnica em material específico. Já não trabalha o material e nem a técnica, o que trabalha são já ideias e preocupações. Vai à procura da melhor forma para expressar uma ideia e não se deixa limitar pelos materiais ou pelas técnicas (Caetano, 2010).

*Yo parto de la realidad para transformar la en irrealidad, para generar irrealidades. Los arquitectos y los diseñadores parten de la irrealidad para crear la realidad. Entonces, claro que hay un cruce entre estos dos mundos: en el medio nos juntamos* (Vasconcelos, cit. por Valenciano, 2008, p. 65)<sup>8</sup>.

O croché para Joana Vasconcelos é usado de uma forma contemporânea, um material que foi desprezado por ser símbolo de uma “prisão”, os crochês hoje unidos em forma de rede sobre as peças simbolizam esta mesma prisão (Pires, 2008). Joana Vasconcelos ao utilizar o croché nas suas obras, croché que é realidade de mulheres prendadas e um conceito associado à casa, procura, também, passar uma dimensão crítica porque o croché foi durante muitos anos, das poucas coisas que as mulheres puderam fazer para se expressarem. Era-lhes negada a possibilidade de trabalhar, de participar na sociedade, de votar. E a forma como as mulheres se expressam através do croché é especial, com raciocínios matemáticos, pontos e contas, na maioria das vezes, deveras elaborados. O croché não é apenas um adorno para colocar sobre a mesa, espelha uma grande inteligência e criatividade. A artista salienta que nunca recuperou o croché, nem o tricô, nem trabalhos manuais tradicionalmente femininos: eles sempre existiram e tiveram a sua dignidade (Nunes & Duarte, 2010).

O olhar sobre o mundo amplia a sua pesquisa e o pensamento sobre as coisas. Cumpre o papel de jornalista quando vai em busca de novas questões e sobre elas critica, tanto pode ser a violência como o consumismo, tanto podem ser as suas raízes como o futuro. É aquilo que nos rodeia (Caetano, 2010). Acolhe na sua obra tanto o passado e o

---

<sup>8</sup> “Eu parto da realidade para a transformar em irrealidade, para gerar irrealidades. Os arquitectos e os designers partem da irrealidade para criar a realidade. Então, claro que há um cruzamento entre estes dois mundos: e no meio nos juntamos” (tradução livre).

presente do seu país, como o passado e o presente de outras culturas, recorrendo à nova linguagem e aos artefactos familiares do mundo em que vive, a partir do qual diferentes discursos se interceptam ou um discurso se transforma e contamina os outros. Neste sentido recicla iconografias e linguagens familiares ou estereotipadas, explora a intertextualidade (Zaya, 2010).

Reinventar identidades, re-perspectivar as coisas, dar uma nova visão às coisas que já existem, não altera os objectos, não corta, não pinta, não os representa, não muda a sua identidade. Descontextualiza-os para dar-lhes outra identidade, outra perspectiva sobre a banalidade (Barnabé, 2010). A plasticidade da obra é, precisamente, esse jogo que intervém entre uma situação específica, um facto, uma relação de poder e um micro conflito da vida quotidiana, por um lado, e por outro uma proposição genérica, escultural e abstracta (Lebovici, 2010).

### 5.3 Os materiais de Joana Vasconcelos

De entre os materiais que utiliza estão o croché, o vidro, o algodão, o plástico, um tampão ou um espanador, todos trabalhados com a mesma nobreza. São ideias fortes, opiniões assertivas, até insolventes, vindas de um fundo profundamente humanista (Barnabé, 2010). Todavia, flanelas, meias, espelhos, velas, balões, brincos, objectos de supermercado, de bazar, de casa, servem a artista no seu acto de rebeldia e de inconformismo com a tradição escultórica e a necessidade de novas formas de expressão, de comunicação, de material e de técnica, tornando-se intimamente ligada ao contemporâneo (Valenciano, 2008). São materiais do quotidiano que as pessoas facilmente identificam, de certo modo, tudo o que não se espera que seja arte e que Joana Vasconcelos transforma de uma maneira sedutora e irónica. Daí o seu recurso e a sua eficácia visual e simbólica (Nunes & Duarte, 2010).

Joana Vasconcelos fez isto desde o princípio da sua carreira, os mais variados objectos do quotidiano, pouco usuais na tradição artística, tiveram outra dimensão nas suas ideias, transformou-os e organizou-os, no sentido de criar inesperadas esculturas, construções ou atmosferas (Melo, 2002). O dia-a-dia é a sua fonte de inspiração, sustentando sempre que não trabalha o material, mas sim, as ideias.

A artista Joana Vasconcelos defende que a criação sobrepõe-se ao material. A ideia criada vai em busca de um material que a complete e não o contrário, embora defenda que todos os materiais e todas as técnicas são possíveis o que a artista faz é repetir e repetir

sempre, afim de criar uma falsa ideia de versatilidade e principalmente colocar questões, gerando um tempo para que possa acontecer o trabalho mental (Vasconcelos, 2007).

Joana Vasconcelos mostra o sexo da materialidade no mundo da arte contemporânea, inserindo também o artesanato, ou mesmo as tradições artesanais locais (Lebovici, 2010). As formas protuberantes que se desenvolvem através da acumulação e da sobreposição de matérias tecidas ou tricotadas tem a ver com uma mulher e com o feminino pelas suas associações temáticas à rotundidade, ao volume e ao tacto, e atribuem percepção de uma prática ao saber feminino (Lebovici, 2010).

*Trago coisas do privado para o público, a mulher fica fechada nos trabalhos domésticos de pequena escala. Quando eu trago a renda, o bordado, o cozinhado para uma escala pública, dou-lhe outra visibilidade. O tampão, o crochet, o garfo, a garrafa são internacionais, é uma linguagem globalizada, tem a ver com as mulheres de todo o mundo (Vasconcelos, cit. por Xavier, 2007, p. 104 e 106).*

#### 5.4 Temas e Inspirações

Joana Vasconcelos aceita a política da sua obra. Fala e pensa sobre o tempo presente e sobre o futuro. Todo o seu trabalho envolve civilidade, envolve questões, envolve situações do quotidiano, envolve a condição da mulher, o consumismo, o modo como tratamos o planeta, os animais, analisando nestas perspectivas, praticamente todas as peças envolvem um facto político. Podendo ser mais ou menos acutilante, mais ou menos dramática, mais ou menos bela, mas o seu ponto de partida é sempre o nosso mundo. Os artistas tem a função de observar, analisar, criticar, perspectivar, filtrar, recontextualizar. Tudo isto é uma atitude política. Voltar atrás e questionar, para a artista, faz parte do seu processo criativo (Nunes & Duarte, 2010).

Joana Vasconcelos carrega consigo a noção de globalização como uma realidade quotidiana, encerrado num discurso particular, através desta ideia que emprega em transmitir a ambiguidade dos seus trabalhos, da internacionalização dos discursos, podendo ser por um lado restrito e por outro abrangente, generalizado, ou seja, pode ser analisada através das diversas faces e de diversas maneiras (Vasconcelos, 2007). Joana Vasconcelos aborda a decomposição e a fragmentação do espaço público e da experiência do objecto na escultura moderna e contemporânea por via do poder de absorção e de apropriação, de hibridez, da saturação visual e do deslocamento que caracterizam e revitalizam as esculturas (Zaya, 2010).

Momentos e obras que são radicais, que mudaram a forma como olhamos para o mundo ou fizeram um corte radical no pensamento, são também fontes de inspiração para

Joana Vasconcelos. Como exemplo podemos citar obras de Marcel Duchamp, que serviram de referência para outras obras da artista. Mais do que nomes de artistas, gosta de boas peças, gosta de coisas que surpreendam e que façam pensar (Nunes & Duarte, 2010).

Joana Vasconcelos tem um trabalho específico, muitas peças podem ser relacionadas às técnicas da moda, do desenho e do *design*, a sua base é produzir transformando a realidade, ou seja, trabalha um conceito. Alimenta-se da realidade que a cerca, associa a tradição, as técnicas e o material, assim sendo, nem as artes menores são deixadas de fora, é essencialmente um diálogo contemporâneo, irónico e crítico da época que estamos a viver (Valenciano, 2008). Para Lebovici (2010) o seu estilo actual, é de uma doutrina de unidade nas artes e de um regresso à natureza, como da renovação dos utensílios intelectuais indispensáveis à reorientação da modernidade na direcção do interior, fala-se assim das artes decorativas que se feminizaram e o regresso ao privado. As mulheres são as grandes inspirações, as consumidoras e as actrizes do interior. São estas associações que suscitam a contemporaneidade no trabalho de Joana Vasconcelos (Lebovici, 2010).

#### 5.4.1 As Portugalidades

Lageira (2007) elucida que Joana Vasconcelos não confronta com a grande arte, a arte de massas, ou o *kitsch*, ela subverte e atribui outras funções aos materiais que utiliza. Zaya (2010), assenta que as intervenções que Joana Vasconcelos faz a partir da portugalidade, ou seja, as intervenções que faz dando uso à cultura portuguesa não são formas de denegrir ou ofuscar o património cultural, na maioria das obras oferece a oportunidade para repensar tradições, monumentos ou espaços que perderam o significado e os seus referentes, cuja presença foi afastada para o signo do turístico, para o baú esquecido das recordações ou o arquivo da indiferença e do mau gosto.

Joana Vasconcelos não propõe apenas um comentário estético sobre a sociedade portuguesa mundializada. Abre um campo de investigação quanto às estratégias estéticas. O material oferece também um espelho de aumento à instituição artística (Lebovici, 2010).

Joana Vasconcelos assume plenamente que o seu espaço de trabalho, os objectos e a sua vida diária são Portugal (Pedro, 2005). Carrega consigo a cultura portuguesa por onde quer que vá, estabelecendo um confronto dos contrastes, das diferenças e das sintonias. As suas inspirações estão na cidade, nos cafés, nas drogarias, nas ruas, no seu país. Internacionaliza a essência portuguesa. Usa a normalidade ou a banalidade como

materiais de trabalho (Pedro, 2005). Não faz nada a partir dos materiais, mas da análise do mundo e da sua condição de mulher e de portuguesa. Importa saber como suas obras são feitas do mundo e sobre este reflecte um olhar crítico (Nunes & Duarte, 2010).

#### 5.4.2 A Mercadoria e o Consumo

Joana Vasconcelos faz sobretudo uma crítica ao consumo e ao fetichismo da mercadoria, ou seja, uma crítica ao fascínio que a mercadoria e os bens de consumo exercem sobre as pessoas, do modo como consomem sem a percepção da necessidade, apenas como apelo e convite ao prazer. A crítica constrói-se quando apropria-se destes bens de consumo, como material base das suas esculturas e das suas obras. Recontextualiza-os ao desviar um objecto da sua função original à qual estava associado, apropriando-o depois numa função simbólica, representacional. O modo como Joana Vasconcelos opera, apropria o objecto, desvia-o da sua função, e atribui-lhe um novo valor, tem a ver com a sua dimensão simbólica, o que quer dizer, o que nos transmite, portanto, ela faz esta crítica dos bens de consumo, enquanto objectos de desejo. Ao mesmo tempo critica o consumismo, entendido aqui, como ideologia no sentido em que chama a atenção para a sociedade do desperdício, do regime de vida de produção e consumo sucessivo. Ao utilizar os objectos do quotidiano, atribui-se-lhes um novo estatuto, que é o estatuto da arte, usa também a ideia do *ready-made*, as pessoas passam a ter uma relação com os objectos não de consumo material mas de consumo simbólico, passando a ter um estatuto de adoração (Miguel Amado, 2011, comunicação pessoal, 19 de Abril).

*Vivimos en una sociedad consumista. Antes no había consumismo, había pensamiento. Con el traslado de lo privado a lo público hemos perdido esa capacidad de producir nosotras el control sobre el interior. Me interesan las cosas buenas del pasado* (Vasconcelos, cit. por Valenciano, 2008, p. 58)<sup>9</sup>.

#### 5.4.3 O Feminismo e a Mulher

A obra *Flores do meu Desejo* (Figura 6) destaca-se não apenas por ter sido a sua grande obra de estreia, mas também porque, foi a primeira abordagem ao universo feminino e às dualidades doméstico/público, doçura/violência que a caracterizam e sobre as quais muito do seu discurso artístico acabou por se desenvolver.

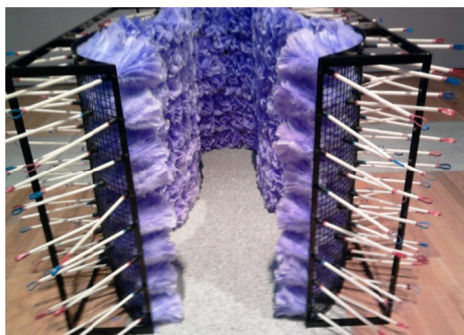
*Muitas vezes, a minha obra têm a ver com o facto de eu ser mulher e de rentabilizar este facto. A realidade das mulheres é um bom tema, porque há muitas situações que têm algo*

---

<sup>9</sup> “Vivemos numa sociedade consumista. Antes não havia consumismo, havia pensamento. Com a passagem do privado ao público temos perdido esta capacidade de ter controlo sobre o interior. A mim interessam-me as coisas boas do passado” (tradução livre).

*de ridículo, situações em que há coisas que funcionam ao mesmo tempo como provocação e protecção* (Vasconcelos, cit. por Melo, 2002, p. 128).

Joana Vasconcelos tem como ponto de partida em muitas das suas obras a desvalorização da mulher na sociedade, a discordância da mulher em ocupar uma posição mais obsoleta em relação ao homem, assumindo, deste modo, que a inteligência sobrepõe-se a todas as questões; para a artista a inteligência não tem sexo (Vasconcelos, 2007).



**Figura 6:** Joana Vasconcelos, “Flores do Meu Desejo”, 1996, Fonte própria.

Há uma série de leituras possíveis, mas a mais comum é a do condicionamento social do feminino. A ideia da condição da mulher é transversal a todas as obras, mas não é tanto um trabalho sobre o universo feminino do ponto de vista da reivindicação, é antes uma reflexão sobre a sua própria condição de mulher e de artista, num país como Portugal (Nunes & Duarte, 2010). Miguel Amado (2011, comunicação pessoal, 19 de Abril) explica claramente que Joana Vasconcelos trabalha com o universo feminino desde o princípio da sua carreira, processa-se devido ao uso das técnicas que muitas das quais a tornaram conhecida, como o tricô e o croché, usando-os como uma espécie de envolto, ela começa por apropriar-se de tradições, de valores ou de modos de vida, neste caso da sociedade portuguesa, dos portugueses, sobretudo ligados ao espaço doméstico. No fundo emerge a presença da mulher no contexto do mundo social, isto é, o que Joana Vasconcelos faz é resgatar as práticas do espaço genérico da mulher, em contexto laboral, íntimo ou intelectual, recontextualizá-las e devolvê-las à sociedade de uma outra forma, com uma espécie de ganho de poder simbólico da mulher através destas obras, pelo facto de trabalhar com materiais simples do quotidiano, muitos deles ditos femininos. Portanto, esta ligação ao universo feminino vem de uma reflexão que Joana Vasconcelos faz sobre a sociedade e a inserção dela própria dentro desta sociedade, reflectindo sobre o papel da mulher. Usando-se a si ou o sujeito feminino como tempo ideal para analisar temáticas e problemáticas, estas na maioria das vezes muito ligadas à ideia da mulher, às ideias da

repressão da condição feminina ou vice-versa, colocando-se num patamar onde esta as pode denunciar.

O croché muito polémico nas suas obras foi visto pela artista como um têxtil como um outro qualquer, porém muito mais extraordinário. Percebeu as genialidades do croché, dos modos de confeccioná-lo, salientando-o como uma tecnologia simples mas ao mesmo tempo complexo e pensante, um investimento de ligação entre várias gerações e uma produção familiar. Para Lebovici (2010) as tomadas de consciência feminista permitiram às mulheres orgulharem-se de tal herança. Utilizar o croché é um modo de prestar homenagem ao útil trabalho das mulheres no campo económico e cultural e talvez juntar a arte e o artesanato, eliminando assim as falsas distinções.

Joana Vasconcelos não aceita o rótulo de feminista, mesmo que a mulher seja um tema recorrente no seu trabalho, considera as mulheres as maiores machistas e são elas que permitem que o machismo continue. Acredita que as mulheres, assim como os homens, têm de se impôr pela qualidade (Pires, 2008). Há muita falta de igualdade na sociedade, as mulheres são pouco vistas como iguais. Mas isto não tem a ver só com os homens, o facto delas próprias não se colocarem ao mesmo nível também é preponderante e assunto para as suas obras (Rodrigues, 2010).

### 5.5 Público

A primeira reacção que Joana Vasconcelos quer é que o espectador goste e encante-se com a obra, num segundo momento dêem atenção ao material de que a obra foi feita. A artista pretende amarrar o espectador para além dos trinta segundos habituais. Consoante o tempo que um espectador contempla, as suas obras vão perdendo a primeira impressão e a seguir dá-se a abertura para o surgimento de questões. Dentro dos níveis de apreciação da obra, há os que preferem ficar com a primeira parte onde ainda reina a beleza e há os que buscam e encontram os vários significados dentro de um segundo olhar. Usa objectos de mau gosto para provocar os olhos dos espectadores na busca de algo mais significativo. Suas obras atraem primeiramente pela beleza e a seguir questionam-na (Barnabé, 2010).

*Claro que a minha obra tem a intenção de ser espectacular, e isto é algo que se aprende com a moda; a importância do primeiro olhar, do primeiro impacto. Para os captar a obra de arte tem de competir num terreno em que tem a concorrência da moda, do design, da publicidade. O que é necessário, depois, é conseguir trabalhar o suficiente para que esse primeiro olhar dê lugar a um segundo olhar, em que as coisas começam a ganhar um sentido diferente (Vasconcelos, cit. por Melo, 2002, p. 130).*

Algo surpreendente à primeira vista nas obras de Joana Vasconcelos é o seu imaginário, ao mesmo tempo, divertido e feroz, cómico e virulento, que as artes de massas

não partilham, devido ao risco de poderem perder o seu público e, por conseguinte, o seu nicho de mercado (Lageira, 2007). As suas estratégias não são sistemáticas e nem programáticas, mostram um desejo de recuperar a experiência do real, absorvida pela cultura de massas (Zaya, 2010).

Joana Vasconcelos tem um intenso desejo que o espectador veja e analise a sua obra mais profundamente, examine os pontos que façam sentido ou não, disseque as obras e observe quando as questões são desenvolvidas. A artista sabe que algumas obras conquistam assim como outras não o fazem, ela não quer que as suas obras carreguem apenas o conceito de beleza, quer muito mais do que isto, quer relações mais profundas (Pires, 2008).

É preciso citar e falar sobre a grande exposição “Sem Rede” de Joana Vasconcelos em Portugal, comissariada por Miguel Amado que reuniu as principais obras da artista, as mais icónicas e menos conhecidas, nos revelou a origem de tanto sucesso desta exposição tornando-a a exposição mais visitada de sempre em Portugal. A exposição contou com cerca de 168 mil visitantes (Gomes & Barradas, 2010). Joana Vasconcelos tornou-se uma figura pública para o seu país, mediatizada, chamou a atenção da sociedade, contudo o mais importante é que a obra de Joana Vasconcelos está muito enraizada nos valores, nos costumes e nas práticas, nas anuências das pessoas, das populações, ela fala de muitos temas com os quais as pessoas se identificam facilmente como sendo coisas suas, problemas seus, elementos seus. Com este mecanismo de percepção mais directo, facilitador da identificação com a obra de Joana Vasconcelos há uma lógica de identificação do visitante, do espectador, com a obra em si. Por outro lado, os objectos do dia-a-dia e o modo como ela os transforma deixam o espectador maravilhado, encantado e surpreendido, sobretudo isto ajuda a criar o fascínio sobre a obra, apelando ao entendimento e à inteligibilidade (Miguel Amado, 2011, comunicação pessoal, 19 de Abril).

Como quase toda a sua obra o título da sua última exposição individual em Portugal “Sem Rede” tem duplo sentido. Considera uma aventura a sua trajectória até aos dias actuais, a forma como foi contruindo de peça em peça, de exposição em exposição, de projecto em projecto, foi na verdade um percurso sem rede, “Sem Rede” é sobretudo, no sentido figurado, caminhar sempre sem perder o equilíbrio (Nunes & Duarte, 2010).

O interessante da exposição é poder olhar para trás, perceber o percurso, ver as peças do princípio e perceber que mesmo passados 15 anos elas não sofreriam mudanças ou alterações. Ou seja, as obras do princípio fazem tanto sentido como as obras de hoje. Há obras que relacionam-se bem umas com as outras e completam-se. Entre a polémica e o sucesso, foi urdindo a sua teia, criou a sua rede e impôs a sua arte, a que chama “o meu croché” (Nunes & Duarte, 2010).

## 6. Metodologia

A primeira parte desta tese foca-se nos contributos para o desenvolvimento da educação pela arte, nos estudos e teorias desenvolvidas por alguns autores, nas formas diferenciadas de observar e de entender a arte; as aplicabilidades, as formas de imposição da arte e a aceitabilidade do público foram, igualmente, assuntos tocados. Pronuncia-se sobre os espaços em que a obra se apresenta e ao mesmo tempo as formas de aceitação e de educação que a obra tem sobre o espectador.

A segunda parte foca-se em breves estudos sobre o Feminismo, sobre o sexo e o género. Um modo de tentar perceber as diferenças, as definições, os conceitos, as correntes, os caminhos que levaram à emancipação da mulher, mas, também, os movimentos e as fases; as suas políticas para transformar a sociedade.

No seguimento do que temos vindo a expor foi de suma importância saber como estão representadas e quão presentes estão as mulheres no campo das artes plásticas, as trajectórias realizadas, em torno da arte e das temáticas do feminismo. Terão sido feministas ou feministas radicais, ou ainda meramente sexistas, as conquistas das mulheres neste âmbito? Ter-se-ão deparado com facilidades ou, pelo contrário, terão sido muitos os desencontros com o *status quo* vigente? Que contributos deram para a construção da história do feminismo dentro da arte? Foi importante ter presente exemplos de mulheres artistas, com as suas trajectórias e percursos de vida, com as suas obras e interrogações estéticas, para dar a devida forma e a necessária consistência ao trabalho que agora propomos.

Por fim, o maior exemplo a que propusemos estudar e investigar foi em torno da Artista Plástica Joana Vasconcelos, com o intuito de apreender, de conhecer e de tentar entender o seu feminismo. Afinal, quem é Joana Vasconcelos, o que é a sua obra, como está, onde está, que caminho trilhado, que avanços e que recuos, que contratempos e que conquistas?

Muitas questões à volta do assunto ou, também como podemos afirmar, muitas interrogações em torno do conceito Joana Vasconcelos. Que dimensões atingiu, envolvendo tantas pessoas, conquistando tantos adeptos e, igualmente, tantos opositores? Democratizadora da arte, talvez, tendo em conta que desencadeou a maior aceitação, de sempre, do público no que diz respeito a uma Retrospectiva Artística.

Diferente da segunda parte, em que abordamos a temática feminista – um interesse intelectual construído ao longo de anos de observação - a curiosidade referente a Joana Vasconcelos veio, essencialmente, do contexto da exposição “Sem Rede” - uma mostra retrospectiva das obras da Artista Plástica.

Foram, igualmente, as respostas dos professores às perguntas que, à época, colocara que fizeram pensar, enrolando um novelo de inquietudes e de interrogações que precisou ser desfeito. Quantos mais diálogos mais perguntas surgiram, contradições inexplicadas fizeram pensar em rótulos e etiquetas elitistas em torno da Educação Artística.

Era preciso perceber um pouco mais do que Joana Vasconcelos tinha, ao mesmo tempo, de tão doce e tão amargo. Diríamos mesmo, que não há lugar para a indiferença!

### 6.1 Os Primeiros Contactos

Os primeiros contactos foram com os respectivos Professores do Mestrado. No seguimento dos diálogos realizados decidimos ir em busca de repostas, procurar entender e investigar sobre o assunto.

Tanta contradição em particular, no que diz respeito a uma Artista Plástica que leva multidões ao Museu Colecção Berardo, deixa-nos a pensar no tipo de Educação Artística que queremos promover e o que queremos legar às novas gerações.

Por ocasião da exposição “Sem Rede”, que levou-nos a fazer uma visita no primeiro fim-de-semana. Deparamos com um público entusiasmado, interessado, esfuziante, de todas as gerações, com crianças alegres e atraídas pela obra “Contaminação”, queriam conhecer e explorar ao máximo tudo o que viam. Obras atractivas que não passaram despercebidas fizeram questionar e ao mesmo tempo fizeram brilhar os olhos dos visitantes. Entre fotografias e emoções, a exposição despertou novos olhares. Via-se um público completamente entregue e seduzido pelas obras de Joana Vasconcelos.

### 6.2 Visita Guiada ao Museu Colecção Berardo e ao Serviço Educativo

O Museu Colecção Berardo é considerado um Museu de Arte Contemporânea de dimensão internacional. O Museu tem capacidade para suportar cerca de seis exposições em simultâneo, permitindo assim um espaço de múltiplas experimentações.

O Museu proporciona visitas guiadas a todos os grupos com marcação prévia, e se pretenderem podem usufruir de actividades desenvolvidas pelo seu Serviço Educativo. Promovem, assim, o intercâmbio com escolas, com as famílias e com os visitantes

proporcionando, também, iniciativas e actividades para todos os grupos e idades. As actividades são propostas por semestres em torno das Exposições Temporárias. Todavia, pretendem actividades que promovam a motivação, estimulem a criatividade e facilitem no desenvolvimento de relações inter-pessoais estimulando as relações afectivas, materiais, sociais e culturais com as obras de arte e a sua importância na sociedade. Tem como objectivo estimular e levar as pessoas a pensar.

O Museu, considerado recente, ainda trabalha para fortalecer a relação entre este e as instituições educativas, para em conjunto construir e atrair novos públicos.

A visita foi guiada pela Dra. Ana Rito, uma das colaboradoras e a seguir conversamos com a Dra. Cristina Gameiro – Coordenadora do Serviço Educativo do respectivo Museu. A Dra. Cristina colocou-nos a par dos factos e dos desenvolvimentos que decorrem no serviço educativo, as propostas que fazem aos visitantes, as suas opiniões e posições sobre artistas e exposições.

### 6.3 Contactos com o Museu e o Atelier Joana Vasconcelos

Após conversas e contactos com os respectivos professores foi a vez de contactar a organização da exposição “Sem Rede” de Joana Vasconcelos. O museu Berardo foi acessível e recebeu-nos de portas abertas. Ao mesmo tempo fez-se um contacto com o Atelier Joana Vasconcelos que de uma forma ímpar mostrou-se empenhado na colaboração para este projecto salientando a sensibilidade da Artista Plástica para as questões académicas.

Aproveitando a grande adesão à exposição “Sem Rede”, foram elaboradas algumas perguntas e com a devida autorização de ambos os lados, ou seja, o Atelier Joana Vasconcelos e o Museu Berardo, o dia 1 de Maio de 2010 foi dedicado a inquirir aos visitantes que passaram pelo Museu e visitaram a exposição. Foram cerca de cem o número de pessoas entrevistadas, de todas as faixas etárias, classes sociais e profissões.

Em torno de dois terços dos entrevistados nunca tinham visto uma obra de Joana Vasconcelos ao vivo e sessenta por cento souberam da exposição pela comunicação social.

A obra que mais chamou a atenção dos entrevistados foi a obra *Cinderela*, chamada na maioria das vezes de “O Sapato”, a seguir como obra mais comentada foram “Os Corações”, quase nunca referenciados pelo verdadeiro nome *Coração Independente Dourado*, *Coração Independente Vermelho* e *Coração Independente Preto*, a seguir foram

as obras *A Noiva*, *Jardim do Éden* e *Contaminação*. As demais obras foram muito pouco citadas.

Quanto à qualidade da exposição os entrevistados avaliaram-na entre o muito bom e o excelente. De entre os factos que mais chamaram a atenção foram os diferentes materiais empregues pela Artista, os entrevistados identificaram-se com os materiais usados e com a transformação destes em obras chamativas, apelativas, muito diferentes da arte que estão habituados a ver.

A seguir a este momento começou a recolha de dados sobre Joana Vasconcelos, juntamente com todas as publicações que lhe dissessem respeito ou a ela se referissem.

Os contactos com o Atelier Joana Vasconcelos passaram a ser constantes e o esforço da equipa de Joana Vasconcelos foi sempre excepcional em todas as dúvidas colocadas, é claro, na medida em que a agenda da Artista fosse permitindo.

#### 6.4 Visita ao Atelier Joana Vasconcelos

Em Novembro de 2010 foi realizada pessoalmente uma visita ao Atelier de Joana Vasconcelos. Este encontro foi guiado pela Artista Plástica – havia sido devidamente agendado e contava com outros participantes. A finalidade era conhecer o funcionamento do Atelier e dos processos de trabalho. Uma visita esclarecedora desenvolvida com o objectivo da artista se tornar mais conhecida do grande público, dando-nos, também, a oportunidade de intuir a sua criação artística, bem como a construção das ideias e dos conceitos subjacentes às obras e ao trabalho de Joana Vasconcelos. Mais ainda, esta visita foi uma espécie de radiografia da Artista.

Encontrar o espaço certo para desenvolver o seu Atelier talvez tenha sido um dos seus problemas, era preciso ser amplo para poder trabalhar com peças de grandes dimensões, facto adicional que faz de Joana Vasconcelos, uma escultora de grandes formatos. O Atelier funciona nas Docas de Alcântara num espaço cedido pela Administração do Porto de Lisboa. O antigo armazém de cereais sofreu as obras necessárias para que pudesse servir para a produção de Arte Contemporânea de grande escala. Abriam-se janelas, pintaram-se paredes, construiu-se o ciclo rama para tirar as fotografias das obras, criando dentro do Atelier todas as condições necessárias desde o princípio até ao fim da criação da obra.

Este é separado em várias áreas, desde a secção de costura, a oficina, os escritórios onde as peças são pensadas. Criou-se uma dinâmica e montou-se uma estrutura, uma “linha de montagem” para que toda a criação seja acompanhada pela Artista Plástica.

Com cerca de vinte pessoas a trabalhar, o Atelier apenas produz quando há encomendas de clientes tanto particulares, como colecionadores ou para Museus, Exposições, Galerias, Feiras de Arte.

Contudo, o trabalho inicia-se com um projecto que a seguir é orçamentado e depois da sua aprovação é que inicia a produção.

Durante a visita Joana Vasconcelos salienta a importância de todos os seus colaboradores que são mão-de-obra especializada na elaboração de seus trabalhos. Desde o pensar na viabilidade da ideia, adaptar em escala, orçamentar, produzir e documentar é necessária a colaboração de toda a equipa, cada profissional desempenha o seu papel na sua área, com o objectivo final de que as peças criadas tenham bons acabamentos, sejam bem-feitas, com inteligência e construção. A Artista confirma que o que possui são boas ideias, mesmo que as vezes sejam descabidas a seu ver, todavia a mão-de-obra especializada é essencial para o desenvolvimento do trabalho, ou seja, as diversas valências de cada um são importantes para que a obra possa existir.

Durante a visita Joana Vasconcelos acentua e explica pontualmente sobre as suas peças feitas com a base do ceramista Bordalo Pinheiro e revestidas com o croché. Renova e recontextualiza naperons incentivando para que estas técnicas tradicionais continuem vivas. Há uma conjugação entre a base de cerâmica e o padrão do croché, porque o interessante para a artista é conseguir uma boa peça com qualidade, em que o padrão bata certo com a obra no todo e com o discurso da obra em concreto.

A visita ao Atelier foi a explanação da dinâmica construída salientando a importante relação entre a Artista Plástica, a cidade e a população em geral.

#### 6.5 Entrevista com o Curador Miguel Amado

No seguimento da investigação e de acordo com a disponibilidade do curador da exposição de Joana Vasconcelos - a Exposição “Sem Rede” -, realizada no Museu Colecção Berardo, realizou-se uma entrevista via Skype. Nesta entrevista o Curador Miguel Amado muito atento a todas as questões colocadas, primeiramente enquadrou Joana Vasconcelos como pessoa e como Artista Plástica e a confusão que tem sido para

certas pessoas discernirem e separarem a obra de Joana Vasconcelos da sua forte personalidade, sendo este um factor de difícil aceitação.

Miguel Amado refere-se a utilização do croché nos trabalhos de Joana Vasconcelos como sendo uma imagem de marca, especialmente em Portugal. Ressalta assim, tanto os trabalhos femininos como a cultura portuguesa inserida na sociedade e a apropriação pela artista destes conceitos. Joana Vasconcelos apropria, recontextualiza e devolve para a sociedade com um ganho de poder.

Miguel Amado relembra que o percurso de uma Artista e, especialmente, uma escultora do sexo feminino não tenha sido bem aceite até então, pelo facto de associarmos o escultor directamente com o homem, contexto este vindo da história da arte onde os escultores são predominantemente homens. Este pode ser um factor influenciador de Joana Vasconcelos quando refere-se ao feminismo, são coisas que ela própria vive, mas que vai muito além, porque Miguel Amado considera as obras de Joana Vasconcelos muito mais poéticas e visuais. Fala também das referências aos conceitos quando elabora uma peça e da corporeidade que por fim se intelectualiza.

Miguel Amado respondendo às perguntas sobre as referências que Joana Vasconcelos faz ao consumismo esclarece o modo como ela opera na dimensão simbólica, apropriando-se do objecto, desviando-o da sua função e atribuindo-lhe um novo valor, fazendo esta crítica dos bens de consumo e ao consumismo enquanto ideologia quando se refere aos objectos de desejo e à sociedade da abundância e do desperdício, que é a sociedade actual.

Outra questão colocada foi quanto a relação da utilização do *kitsch* nas obras de Joana Vasconcelos onde Miguel Amado declara que o que a Artista faz não é utilizar este gosto *kitsch* para compor o seu trabalho, ela desconstrói o gosto *kitsch* e a lógica de ser um gosto associado a um estilo de vida, utilizando-o como crítica de desconstrução desta mesma lógica.

Fazendo a desconstrução do *kitsch* a Artista faz, hoje, um trabalho de vanguarda.

Miguel Amado também salienta que a arte é uma arte do real, já não é uma arte auto referencial e já não tem a ver com abstracção com um caminho dentro de si própria. Contudo tratando-se da arte do real como uma arte que fala do mundo de um ponto de vista poético é provavelmente aquilo que Joana Vasconcelos melhor faz.

A última das perguntas e não menos importante, foi em relação a exposição “Sem Rede” como a exposição mais visitada de sempre em Portugal. Foi deveras mediatizada e de resultado surpreendente para todos. Miguel Amado associa Joana Vasconcelos como parte da ideia de identidade nacional. Para além de falar desta identidade, fala dos problemas das mulheres, fala do fado, do consumismo, fala de coisas que as pessoas conhecem do dia-a-dia, que as pessoas se identificam como sendo coisas suas, problemas seus, elementos seus, e portanto como a Artista fala disso as pessoas identificam-se como parte da obra, numa lógica de identificação do visitante, do espectador, com a obra em si em modo de fascínio sobre a obra, o que leva a esta atracção.

O fascínio estético segundo Funch (2000) é algo profundamente pessoal, e como a própria palavra fascínio nos diz é a atracção, o deslumbramento, o encantamento e o magnetismo por uma obra ou um conjunto de obras num período mais prolongado de tempo. Este, também pode ocorrer por alguns arquétipos que os acompanham e os deixam obcecados, pelos temas escolhidos e estabelecidos por eles próprios na relação de se sentirem relaxados e em harmonia, radicando na psique pessoal. Após o magnetismo, o espectador sente-se relaxado e aliviado de pressões, um momento para se libertar das tensões interiores. O fascínio não exige que seja educado, ele aparece na maioria das pessoas precocemente, geralmente gira em torno de seus próprios interesses. Certas vivências estimulam ainda mais o fascínio estético assim como outras confinam. É preciso sim, condições privadas, tempo para olhar a obra e uma observação tranquila, completamente livre de imposições alheias.

A exposição “Sem Rede” por ser uma exposição antológica, facto este que suscitou curiosidade, desafiando ao mesmo tempo o espectador mostrando-lhe obras menos conhecidas e mantendo as obras mais icónicas do seu trabalho, com todo o cuidado para não cair no facilitismo de mostrar as obras que toda a gente conhece e que toda a gente quer ver.

#### 6.6 Entrevista com a Artista Joana Vasconcelos

Seguindo o rumo da investigação foram elaboradas perguntas para a Artista Plástica Joana Vasconcelos e as mesmas foram enviadas por e-mail e respondidas da mesma forma. O facto é explicado por motivos de agenda, pois a Artista Plástica encontra-se envolvida em projectos e exposições ambiciosas, a maioria delas internacionais, exigindo a sua deslocação para os diversos países onde expõe.

As perguntas abordaram o universal, o comum entre o passado e o presente, o global e o local, abordando o consumo, a sustentabilidade e a ecologia, os públicos que Joana Vasconcelos conquistou em pouco tempo de carreira, nomeadamente 15 anos, a capacidade de mover multidões, tornando-se a exposição mais visitada de sempre em Portugal. Abordaram também as crenças, as ideologias, os valores, os hábitos e de uma forma muito particular o feminismo, as conquistas das mulheres artistas, o sexo da obra em si e a negação da feminilidade como forma de protecção.

Em respostas às perguntas percebe-se que a Artista Joana Vasconcelos não tem grande interesse em teorizar as suas obras e os seus trabalhos. Suas respostas foram muito curtas e directas e ao mesmo tempo o que afirma, contradiz muito todos os artigos já lidos sobre a Artista. Apresentando-se como vítima da sorte, espera alguma resposta do público mas a isso não dá grande importância, define-se como algo que foi construindo e acontecendo, isto é, sem rede.

## 7. Discussão dos Resultados

### 7.1 Alguns tópicos de Interrogação à Artista Plástica Joana Vasconcelos

#### 7.1.1 Global/Local/Universalidades

A psique da mulher foi devidamente moldada para a maternidade em funções de sua própria socialização ao longo da História, factores que tornam a mulher enraizada directa e profundamente na natureza. O problema não é considerar que as mulheres são a natureza, mas que as mulheres são vistas apenas como sendo mais próximas da natureza do que os homens, resultado da complexa estruturação das actividades, tais como a criação dos filhos e cozinhar. Ou seja desenvolve apenas a teoria local inserida no seu papel cultural, desvalorizando assim o seu papel global.

Adriana Varejão é uma das artistas que podemos associar a Joana Vasconcelos quando falamos no tema global/local. Adriana Varejão inseriu no seu trabalho elementos vindos da colonização portuguesa no Brasil, como os azulejos, a seguir o tema arquitectura que de uma forma ou de outra refere-se ao global inserido no local ou vice-versa. É deveras segmentado tratar a arquitectura como um elemento ou uma prática apenas global ou um elemento ou uma prática apenas local. Adriana Varejão insere no seu trabalho imagens da história da arte como uma mediação de símbolos. Todavia são muitos os exemplos deste diálogo entre o local e o global inseridos no seu trabalho.

Valenciano (2008) vem confirmar que Joana Vasconcelos considera-se embaixadora do seu país, a artista admite um maior reconhecimento internacional do que nacional. A relação global e local é imperativa à sua pessoa e ao seu trabalho.

Nan Goldin trabalha o local e o global de forma natural. O local está sempre presente nas suas fotografias quando fotografa as pessoas e as transporta com a força e a beleza natural vista, funciona como uma memorização do momento captado, tão específico quanto local, porém quando analisamos percebemos que os problemas são universais. Diferentemente de Joana Vasconcelos, não altera a imagem e não redimensiona. Interessante o momento assim como ele se apresenta, uma memória que não pode ser reescrita, é sim, apresentada como uma linguagem emocional única e real.

Associando a teoria global e local, com as obras de arte de Joana Vasconcelos, percebemos que ela aborda ambos os temas, acolhe nas suas obras o passado e o presente. Da mesma forma se apropria de elementos tanto locais do seu país, bem como de

elementos globais. Numa pergunta dirigida à Artista Plástica, Joana Vasconcelos assume que “nenhum destes aspectos interessa particularmente”, ou seja não acolhe o passado nem o presente, nem o que é português, quanto aos elementos da cultura popular global, não lhe interessam os aspectos ou problemas referentes a este diálogo.

A Artista ao responder à questão desta forma vem contradizer os artigos sobre si escritos, os comentários que às suas obras foram dirigidos, e acima de tudo, contradiz o discurso da sua obra. O global bem como o local, estão presentes de diversas maneiras nas suas obras. Uma delas é quando a Artista serve-se de produtos locais, de elementos locais como matéria-prima para em seguida dar-lhes uma nova dimensão, uma nova visibilidade e um novo conceito. Transformar e apresentar ao mundo as suas obras, são posições internacionais, mesmo que intuitivamente. Se formos mais a fundo percebemos que Joana Vasconcelos utiliza elementos deveras locais. É apenas dentro do seu país que se aplicam determinados elementos de determinadas formas: como exemplo citamos o tacho de arroz utilizado nas diversas obras representando os sapatos. Não se trata da peça final em si, mas do material que utilizou para a confecção, o tacho de arroz número dezasseis a que a artista se refere é algo típico e enraizado na cultura portuguesa, é o significante do conceito. O ponto de partida como afirma Nunes e Duarte (2010) é sempre o seu mundo. Portanto sendo Portugal o país onde cresceu e adquiriu os conhecimentos, os laços e o local onde desenvolve o seu trabalho, é de modo natural que a forma local esteja presente no seu discurso, mas acima de tudo utiliza elementos locais como matéria-prima.

Podemos fazer uma relação das obras que desenvolveu inspiradas em Duchamp, os *Castiçais* (2006). *Néctar* foi feita para Portugal e utilizou garrafas de vinho, já para o Japão foram garrafas de saké e a obra chama-se *Message in a Bottle*, e por fim, o outro castiçal chama-se *Pop Champagne* e foi feito com garrafas de Champanhe. Uma relação mais que globalizada, mas que se torna local, dentro de cada país, no local onde as obras se encontram ou se relacionam, independentemente da sua inspiração, mas que de forma indirecta trata o global e o local com tamanha naturalidade e solidez. Certamente não haveria sentido ter a peça no Japão com garrafas de vinho, nada mais óbvio e mais relativo à cultura local a peça ser feita com garrafas de saké.

Quando Pedro (2005) reafirma que Joana Vasconcelos assume plenamente que o seu espaço de trabalho, os objectos e a sua vida diária são Portugal, que carrega consigo a cultura portuguesa por onde quer que vá, internacionalizando assim, a essência portuguesa,

são nestas palavras que podemos contradizer ainda mais o descompromisso assumido quando Joana Vasconcelos diz que aspectos do problema global e local não lhe interessam particularmente.

Outras obras que podemos esclarecer entre o global e o local são todas as porcelanas de Bordalo Pinheiro que Joana Vasconcelos reveste com croché. Estas porcelanas são especialmente portuguesas, feitas à mão, criadas por Rafael Bordalo Pinheiro. De facto podemos caracterizar estas obras como algo local e português. Quando Joana Vasconcelos apropria-se do croché para revestir estas peças, que é algo considerado global, há uma junção entre o elemento local que são as peças de porcelana de Bordalo Pinheiro e o elemento global que é o croché. Há nestas peças a junção dos dois termos, global e local. A técnica do croché tem pequenas diferenças nos diversos países, como exemplo podemos falar do croché do México que é mais colorido, os pontos empregues nesta técnica são os mesmos e a agulha utilizada, em qualquer parte do globo, tem sempre o mesmo formato. O croché não tem pátria, não se sabe a sua origem e nem quando esta técnica iniciou. Sabe-se que é uma indústria caseira e artesanal de expansão mundial. Este têxtil pode ser confeccionado para uso de indumentária ou ainda utilizado como forma de adorno ou de protecção. O croché foi um símbolo de uma época em que as mulheres estavam presas à casa e às funções domésticas e quando as mulheres se libertaram, libertaram-se também do croché (Pires, 2008).

Quanto às porcelanas de Bordalo Pinheiro, podemos dizer que é considerada de tradição portuguesa, mas não só. Esta variedade de cerâmica não nasceu em Portugal, porém, é um dos países responsáveis pelo aprimoramento da técnica, bastante desenvolvida com fábricas de renome. Todavia possuir um jardim enfeitado com uma peça ou um animal de porcelana é algo que faz parte da cultura popular portuguesa. É o gosto de uma classe social suburbana, que pode ser considerada *kitsch* para a classe urbana, é o gosto de uma classe da qual se querem afastar. Os animais escolhidos pela Artista Joana Vasconcelos dentro da série de Bordalo Pinheiro para serem revestidos com o polémico croché, são os animais com os quais temos algum problema de controlo.

O croché tornou-se um símbolo de identidade da sua linguagem. Amado (2011, comunicação pessoal, 19 de Abril) nos diria ainda melhor, o croché é a sua imagem de marca especialmente dentro de Portugal. As suas obras procuram pronunciar as realidades de forma diferente, quanto ao croché é como se fosse a vingança do naperon ao fim de

várias vidas em cima das televisões e dos móveis. O passado está presente em sua obra mesmo sem nenhum interesse da Artista.

É difícil explicar tamanha contradição da Artista Joana Vasconcelos quando renega algo tão presente nas suas obras. Podemos supor apenas, como inconsequente, presumir a sua superficialidade ao fazer? Subentender as suas atitudes como irreflectidas? Um discurso comercial?

Zaya (2010) recorda que as características pós-modernistas permitem a decomposição das referências tradicionais, remontam por um lado ao consumo fetichista e por outro, a estratégias de sobrevivência como a reciclagem. A modernidade tratou de desacreditar o passado. Trata-se de uma perda de generalidades, de referentes que se procuram compensar através da saturação barroca e da obsessiva reiteração de memórias fragmentadas. O que Joana Vasconcelos faz é transportar o artesanal para o artístico na sua transformação e quando se reapropria dessas matérias, esta transmutação ganha um novo sentido e um novo valor.

Todavia é em tom lúdico que trata o discurso do interior para o exterior, do privado para o público, permitindo reflectir sobre a perda de valores e o papel actual da mulher numa sociedade masculina.

#### 7.1.2 Consumo/Marcas/Sustentabilidade/Ecologia

A crítica do consumismo é fulcral em toda a produção artística de Joana Vasconcelos. A artista fala do tema dando uma nova identidade às imagens, aos signos que já existem, criando com isto novos significados (Nunes & Duarte, 2010). Em resposta às perguntas enviadas Joana Vasconcelos responde que “não se trata de materializar preocupações com o impacto do consumo no sistema capitalista”. Referimos, na questão colocada, também as problemáticas que evocam preocupações como o recurso a objectos *ready made*, a sistemas mecanizados e repetitivos com movimento, sons e luzes, marcas e logótipos. Sobre isto, a artista responde que “na verdade, não destacaria nenhum dos elementos que enumera”.

Os objectos interessam-lhe apenas pela estética e pela capacidade de transformá-los, abrindo a possibilidade de um discurso sobre o consumo entre os críticos e os espectadores, porque à artista isso realmente não interessa. Ou seja, a Artista critica o consumismo nas suas obras, porém o exerce!

Confrontando com a resposta de Joana Vasconcelos, Barnabé (2010) vem dizer que a Artista importa-se com o que estamos a fazer com a nossa sociedade, tantos objectos de consumo atrapalham e ocultam o foco do que deveríamos estar realmente a ver, a nossa banalidade não nos traz qualidade de vida que aos seus olhos pode ser vazia.

Cumprindo a obra de arte uma função poética, que tem a ver com a imaginação, elevando o nosso pensamento, o social é visto pela Artista pelo lado da diferença. Utiliza materiais como se estivessem em estado bruto, e os materiais do quotidiano ganham uma nova realidade (Ribeiro, 2005), assim, como a artista afirma, não materializa preocupações. Reflectindo sobre este ponto de vista, há para a Joana Vasconcelos uma diferença entre utilizar os materiais e materializar. Para Zaya (2010), vem confirmar como o resultado das obras aponta para uma nova sensibilidade cuja característica imediata é a transliteração, ou a desterritorialização do quotidiano. Joana Vasconcelos é criadora de ilusões visuais e a sua linguagem gira em torno de uma dicotomia constante entre o tradicional e o moderno.

### 7.1.3 Públicos

Miguel Amado (2011, comunicação pessoal, 19 de Abril) relata Joana Vasconcelos como a única artista da sua geração cujo reconhecimento seguramente já chegou ao grande público, possivelmente não tenha evoluído de uma forma tão gradual.

Comparamos o percurso artístico de Joana Vasconcelos e o percurso artístico de Adriana Varejão, ambas conquistaram o público, muito jovens, no início da carreira. Pode-se dizer que uma o fez com a presença nos media e outra com a emblematização da obra. O primeiro é um dos pontos da rápida progressão da carreira de Joana Vasconcelos! Muito referenciada quer nos jornais, quer nas revistas da imprensa cor-de-rosa, com a excepção aos catálogos das exposições, o material de imprensa da Artista é neste campo uma fonte privilegiada de informação. Noutros termos, encontrar um artigo de natureza académica que referencie a Joana Vasconcelos sob qualquer ponto de vista é um desafio. Miguel Amado (2011, comunicação pessoal, 19 de Abril) confirma as diversas reacções do meio artístico pelo facto de ser uma pessoa de forte personalidade, contudo não são todos os sectores do universo das artes plásticas que a aceitam, dá-se uma certa rejeição da Artista, muito baseado no equívoco de trocar o olhar da obra pela visão da pessoa. Barnabé (2010) confirma que todas as opiniões lhe interessam, considerando as opiniões de pessoas menos entendidas mais edificantes do que opiniões institucionalizadas.

As peças de Joana Vasconcelos funcionam porque na sua concepção está subjacente um olhar sobre o mundo com diferentes níveis de aproximação. O efeito de sedução que as percorre vem precisamente dessa percepção de que há um caminho muito curto entre o sublime e o vulgar, entre o exaltante e o repulsivo, entre o moral e o vazio. A escala dos seus projectos vêm tornando-se cada vez mais ambiciosas e mais literal nas referências convocadas, a sua grandeza remete ainda mais para a popularidade, porque são peças difíceis de passarem despercebidas.

A grande dimensão das obras é vital para o êxito: se estas obras fossem minúsculas, seriam artesanato. Assim são arte, ganham uma nova dimensão e uma nova leitura. A dimensão e o “desacordo” entre o material e a primeira impressão visual deixam o observador sem âncoras e por isso motivam a reflexão. A Artista agrada aos espectadores transformando imagens do *design*, da moda e do mundo da arte e consegue transformar artesanato e o *kitsch* em objectos de arte únicos, uma reavaliação da cultura de massas para um mais alto nível na reapropriação dos materiais. E é precisamente para este universalismo defraudado para o qual nos remetem as suas obras e que atingem, deste modo, um público tão vasto. Porém, a sedução do espectador e o seu poder de interpelação, ou esgota-se no próprio artifício que os caracteriza, ou fascina e magnetiza-o, quando este é dominado pelos sentimentos despertados.

Marina Abramovic, uma artista de performance, grande adepta da realidade, iguala-se a Joana Vasconcelos quando se fala em visão ampliada, ou seja, para ambas a energia do público é impulso para o trabalho e valorizam a arte que não está pendurada nas paredes das galerias. Querem dizer que fora das galerias há espaços dotados de boa arte. Assim como confirma Nunes e Duarte (2010) quando aponta que talvez não estejamos habituados a isso e haverá mesmo uma certa resistência ao facto da arte passar as fronteiras do seu espaço convencional, o dos museus. Por outro lado, na voz de alguns críticos, há uma certa rejeição do sucesso e não é, apenas, o sucesso comercial. Joana Vasconcelos sempre teve o apoio de meios fora das estruturas tradicionais que o país tem para a criação artística. Teve ajuda de estrangeiros vindos de sítios inesperados, justifica-o por ter um trabalho demasiado diferente daquilo que é considerado mais sério. Reclama do pouco apoio do Estado e das Instituições Públicas para a sua internacionalização e poucas são as peças representadas em colecções públicas do seu país. Joana Vasconcelos assume que a sua imagem foi legitimada pela imprensa, descobriu que uma maneira de sobreviver era

comunicar-se com o mundo que a rodeia, quando o meio artístico lhe impõe rótulos. Considera os media e a imprensa um instrumento muito importante para levar a sua obra ao público, levando a ideia de que o artista faz parte da sociedade e não é figura inatingível (Gomes, 2008). Envolve os jornalistas para divulgar a obra, para que o público tome conhecimento do seu percurso (Nunes & Duarte, 2010). Ao mesmo tempo Joana Vasconcelos não tem ligação às estruturas tradicionais e por isto não é condicionada, pode fazer o que ambiciona ou o que as pessoas do poder apreciam (Xavier, 2007). Todavia como percebemos, Joana Vasconcelos apelou para todos os meios a fim de divulgar a sua obra. Este diálogo parece ter resultado.

As diversas temáticas de Joana Vasconcelos podem ser justificadas porque a Artista produz para especificidades, ou seja, faz obras quando há encomendas de exposições, de clientes e de colecionadores. Há um propósito para tal que considera importante para manter a sua máquina a funcionar, referimos a máquina a sua equipa de colaboradores, o que a torna uma artista de grande cunho comercial. Zaya (2010) revela que suas estratégias mostram o desejo de recuperar a experiência do real.

Explicada a diversidade dos seus temas que rodam em torno do interesse dos seus clientes, podemos falar sobre a dualidade e a ambiguidade. Ao mesmo tempo que expõe as suas ideias procura cativar o público e em simultâneo não tem interesse em fazê-lo. Por outras palavras, a duplicidade faz parte da sua personalidade artística. Em resposta às nossas perguntas Joana Vasconcelos diz que não integra como factor problematizador nas suas obras a vocação de gerir multidões, de questionar gostos e afectos, valores e formas de conhecimento. Diz-nos que a dimensão educativa da sua obra não é algo desejável, é inconsciente, mas ao mesmo tempo é esperado. Como sorte do destino diz que simplesmente aconteceu. Em compensação, nos salienta que a exposição “Sem Rede” não foi uma das exposições mais visitadas de sempre em Portugal para dizer-nos que foi “a exposição mais visitada de sempre em Portugal”.

Em contrapartida Joana Vasconcelos descreveu para Melo (2002) que a sua intenção era de ter obras espectaculares. Barnarbé (2010) diz que a Artista pretende prender mais do que os 30 segundos habituais de um espectador. Factos estes que contradizem a sua sorte do destino.

Miguel Amado (2011, comunicação pessoal, 19 de Abril), nos dá uma dimensão maior dizendo que o resultado “foi surpreendente para mim, para ela e para toda a gente”.

Mais ainda, o desejo de Miguel Amado era que fosse uma exposição bastante vista, o resultado superou todas as suas expectativas. Justifica ao facto de Joana Vasconcelos ter nas suas obras o lado interactivo e o lado relacional, ou seja, o espectador visitante pode interagir com as peças e apropriar-se das mesmas. Entretanto há outros pontos importantes que o curador da exposição coloca:

1. Joana Vasconcelos já extrapolou o universo das artes visuais, tornou-se uma figura pública, neste ponto de vista o regime de percepção e recepção da sua obra pode-se dizer que é muito próximo da arte da cultura *pop*. Todas as pessoas dos mais diversos contextos já ouviram falar de Joana Vasconcelos.

2. E mais importante é que a obra de Joana Vasconcelos está muito enraizada nos valores, nos costumes e nas práticas, nas premissas das pessoas e das populações. Trata de diversos temas e problemas da sociedade, assuntos que as pessoas conhecem do dia-a-dia, com os quais estas se identificam como sendo seus; os seus problemas, os seus elementos, é um modo do espectador identificar-se com a obra através de um mecanismo de percepção mais directo. Por outro lado, são os objectos do quotidiano e como a Artista os transforma, aliás, a maneira como os públicos se maravilham e se encantam, tomados pelo fascínio da obra de Joana Vasconcelos.

3. A exposição teve todo o cuidado com a organização e com a escolha das peças, a relação de trabalhos antigos com os trabalhos recentes, a opção de excluir as obras em croché, tudo isto a fim de desafiar o espectador a mostrar-lhe obras que não estavam à espera, as menos conhecidas, porém mantendo as obras mais icónicas.

Contudo Miguel Amado ainda acrescenta que a exposição foi bastante mediatizada, alinhando, desta forma, com a ideia da Artista Plástica. Factor este que torna ainda mais claro a popularidade de Joana Vasconcelos. O resultado da entrevista aos visitantes da exposição mostrou claramente que dos entrevistados cerca de dois terços nunca tinham visto uma obra de Joana Vasconcelos ao vivo e sessenta por cento souberam da exposição pela imprensa social e de massas, ou seja rádio, televisão, jornais e revistas.

Mais ainda Miguel Amado nos diz que o trabalho de Joana Vasconcelos não é uma obra fácil de receber, mas é uma obra que apela ao entendimento, apela à inteligibilidade, apela a que as pessoas olhem e questionem, questionando-se a si próprias, questionando o mundo.

Ao mesmo tempo, entendam, também, o que a Artista quer dizer-lhes, neste sentido é uma obra que está nos antípodas de uma arte mais formalista, de uma arte mais fechada sobre si, é mais autónoma e leva que as pessoas se identifiquem e se sintam próximas do trabalho, daí o sucesso da exposição.

#### 7.1.4 Feminismo

Hoje, talvez, a discussão sobre o género abranja ambos os sexos, mas se fizermos uma “viagem no tempo”, enfim, na história, percebemos que foram as mulheres as pioneiras na luta por uma vida mais digna, mais justa e mais humana, com os mesmos direitos que os homens, mas acima de tudo a exigência de respeito e tratamentos de igualdade. As mulheres foram as verdadeiras promotoras dos seus interesses e a tudo que as libertasse do sentimento de prisão imposto e enraizado na cultura. Não queriam mais ser a segunda opção, para isto impuseram-se, não queriam mais estar presas em casa e viver apenas para os filhos, libertaram-se. Foram doces e dolorosas conquistas. Pequenos passos com base em pequenas atitudes, que hoje mudaram radicalmente o modo de pensar da Humanidade. Nos deparamos com histórias relativamente recentes quando descobrimos que as mulheres lutaram não apenas pela igualdade social, lutaram por menos diferenças, menos discriminações e menos opressões. A situação de submissão das mulheres no sistema económico, às práticas da vida quotidiana determinam uma mudança na sociedade, uma adaptação aos novos tempos e a novos pensamentos. Certamente Joana Vasconcelos também enfrentou este preconceito moral por ser escultora. Miguel Amado referenciou e a própria Artista Joana Vasconcelos afirma que há limitações na forma de pensar, especialmente, quando se trata de sexos opostos. Muitas vezes são faltas de hábitos, assim como o personagem estereotipado de um escultor é um homem e não uma mulher, foi esta a sua primeira experiência machista enfrentada na pele, acabando por ser um obstáculo para o seu trabalho no sentido da conquista da seriedade pelo mesmo.

Independentemente das vagas e das divisões da história do feminismo, umas mais produtivas que outras, o que podemos considerar mais importante é a evolução, o crescimento que foi se obtendo passo a passo, manifesto a manifesto.

Frida Kahlo, por ser mulher representa-se assim como se apresenta, na maior das sensibilidades! Lutou não apenas pela sua igualdade de direitos, mostrando que é possível ser livre, é possível exprimir os seus sentimentos, vangloria-se quando declara ser de grande sorte ter nascido no ano da revolução mexicana. Orgulha-se das suas cores e da sua

terra assim como Joana Vasconcelos o faz quando se refere ao fado, ao luxo português e ao seu povo.

Como observa Lucy Lippard (2008) dizendo que quando as mulheres usam os seus próprios corpos nas suas obras de arte, elas estão usando os seus "eus", significam um factor psicológico converter esses corpos ou rostos de objecto a sujeito.

As mulheres lutaram para impor e para mostrar a sua identidade desconhecida, o seu carácter ignorado, as suas qualidades insolúveis, o seu trabalho impagável e a sua forma espectacular de ver o mundo. Podemos, contudo, dizer que há uma certa estética feminina, o modo peculiar feminino de perceber e ver o mundo ao seu redor. Quase tornando-se uma crítica mais romântica, relacionada com as suas experiências ou associações de experiências com o sexo oposto. A arte, para muitas mulheres, foi tida como uma oportunidade de ver o mundo de uma forma diferente, uma narrativa crítica ao mundo ao redor, mais sensível porém não menos sentida. As mulheres passaram de objectos artísticos a autoras da história da arte feminista. Por longos anos foram elas as inspirações dos artistas e depois a sua própria história passou a ser inspiração. O corpo feminino como objecto de desejo, como arma de sedução, inserido na arte hoje é questionado. O padrão contemplativo do homem sobre o corpo da mulher é competitivo com outros conceitos e que hoje se compelem para serem celebrados. Os artistas adaptam-se a temas e por vezes escolhem temas de impacto perante o público. Escolhas que podem ser propositadas ou escolhas que podem ser induzidas.

Para sentir-se a presença do género nas obras de Adriana Varejão, por exemplo, é preciso uma reflexão aprofundada. A sua obra não requer superficialismos, mas sim uma reflexão mais profunda e que nos remete ao interior. Diferentemente de Joana Vasconcelos que em certas obras dá uma percepção imediata do feminino. Todavia, Nan Goldin que tem a máquina fotográfica como extensão do seu corpo e utiliza-a como um diário de imagens, apresenta o género como um tema constante no seu trabalho. As mulheres estão representadas nos mais diversos papéis captados em realidade e na difícil condição de ser humano. Desde sempre retratou a humanidade em diversos pontos de vista, invoca homens e mulheres como impróprios uns para os outros, mas com necessidades de estarem juntos.

Há em toda a obra de Joana Vasconcelos um olhar particularmente atento e crítico aos estereótipos do universo feminino, à realidade das mulheres, à condição das mulheres. Trata-os não apenas como uma intencional crítica feminista porque o seu ponto de vista vai

muito mais além. O mais importante é por também ser mulher, ser mulher portuguesa, que para a Artista faz toda a diferença, considera uma outra realidade. Não evita nada falar deste assunto, segundo Nunes e Duarte (2010), mesmo sabendo que a condição da mulher num país machista é difícil. Daí que não seja de admirar que uma mulher portuguesa tenha que falar de assuntos das mulheres. Logo, é preciso falar sobre as mulheres na sua condição humana. Porque há uma diferença real, e há coisas que não parecem concebíveis de uma mulher fazer aos olhos dos outros (Nunes & Duarte, 2010).

Colocamos questões sobre os materiais utilizados e algumas peças mostram o género feminino aludindo aos discursos da sexualidade. Foucault propôs, na sua História da Sexualidade, que o sexo é uma invenção ideológica, discursiva. Caracteriza o que designa por «dispositivo», sendo exemplo o discurso da sexualidade. Esse discurso é formado por olhares tanto científicos como religiosos, tanto artísticos como de estilos de vida, tanto legais como arquitectónicos. Enfim, a recente libertação sexual materializada pela educação, pelo interesse das ciências é ironicamente um vector de opressão. Controvérsias sempre presentes entre todas as realidades sugeridas, também questionamos Joana Vasconcelos sobre a postura das artistas em negar a própria feminilidade, numa espécie de processo de auto-censura, como forma de se protegerem de rótulos impostos.

Pode-se dizer que neste caso para Joana Vasconcelos não lhe interessou a revelação da sexualidade dos objectos e nem a denúncia da sexualidade na sua obra, pois a Artista responde-nos que o reconhecimento de discursos, nestas, depende, principalmente de quem vê. Considera insensato tecer considerações e depreender quaisquer indícios, ou seja, a Artista dá lugar ao espectador na sua obra, acreditando que cada um tece a sua própria opinião. As perguntas que foram dirigidas à Artista tinham a intenção de aferir a sua opinião, no entanto Joana Vasconcelos considerou imprudente analisar a sua obra sob um único ponto de vista.

Deste modo, apontamos para a obra *Flores do meu desejo*, uma das suas primeiras obras, aguça directamente o universo feminino e as dualidades do mesmo. Doméstico/público, doçura/violência que a caracterizam e sobre as quais muito do seu discurso artístico acabou por se desenvolver. O que Joana Vasconcelos faz, são nitidamente denúncias do feminismo.

Justificando a resposta de Joana Vasconcelos, Lebovici (2010) recorda que o uso da arte têxtil nas obras nasceu do desejo da Artista de procurar uma ligação com as

atividades tradicionalmente reservadas para as mulheres, reconsiderando em termos de valor este trabalho ao mesmo tempo artesanal e criativo. Aparências e ideias convocam-nos para uma leitura mais perspicaz e são um convite para observar a segunda pele da obra. A arte têxtil pode ser considerada uma *soft art* perante alguns críticos, porém Joana Vasconcelos parece não estar preocupada quanto a estas críticas, assumiu de todo a contemporaneidade e a originalidade.

Podemos sugerir um distanciamento da artista perante as suas próprias obras, talvez comercial, talvez cultural. Defender direitos humanos igualitários como ela própria diz, é tomar uma atitude feminista. Ao relatar em revistas e reportagens ao seu respeito que não se considera feminista, opondo-se desta forma as leituras feitas de suas obras, Joana Vasconcelos alinha com os comentários de Stein (2008) quando diz que a Artista pode considerar como um rótulo ser chamada de feminista.

Joana Vasconcelos tem também uma outra colocação em diversas publicações a respeito de si. Segundo Barnabé (2010), a Artista afirma que não é feminista pelos números e pelas quotas, é reputada como feminista quando luta e defende os direitos humanos. O mesmo é verdade que defende os direitos das crianças, dos animais, dos gays. “Enquanto a sociedade não for mais equilibrada, sou por esta gente toda”. Ou seja, em publicações mais recentes, Joana Vasconcelos já começa a mudar o seu discurso. Há pouco tempo atrás não aceitava o conceito feminista, mesmo sabendo que luta pelos direitos humanos e denunciando a desigualdade entre as pessoas.

Joana Vasconcelos afirma não aceitar o rótulo de feminista, mesmo que a mulher seja um tema recorrente no seu trabalho, considera as mulheres as maiores machistas (Pires 2008), e são elas que permitem que o machismo continue. Acredita que as mulheres, assim como os homens, têm de se impôr pela qualidade.

Uma das características da arte feminista é a maneira diferente e peculiar que as mulheres experimentam as coisas, as suas experiências, que são também diferentes em si, permitem-nos antecipar diferentes imaginações pelos seus meios de expressão. Devemos nos livrar da ideia de uma contracultura historicamente sempre presente do sexo feminino. As mulheres sabem como resistir à prisão da sua imaginação no gueto artístico, não porque isso se encaixa no seu "programa estético", mas sim porque, ao passo que a terminologia pode falhar, esse imaginário constitui o próprio movimento. Portanto importa salientar que

a acção feminista dentro da arte não é tida como um movimento artístico e de inovações estéticas.

Há muita falta de igualdade na sociedade, as mulheres ainda são pouco vistas como iguais, como pares. Mas isto não tem a ver só com os homens, o facto das próprias não se colocarem ao mesmo nível também é preponderante e é assunto para as obras de Joana Vasconcelos (Rodrigues, 2010). Por outro lado, independentemente da insensatez em deprender sintomas, as obras de Joana Vasconcelos já haviam declarado anteriormente e também podemos considerar recentemente, que o feminismo está presente como forma de colaborar para impor com qualidade, para ter resultados de igualdade, pois acredita que através da qualidade no trabalho entre homens e mulheres haverá um mundo mais igual.

Artes ditas inferiores como a cerâmica e os bordados foram introduzidas pelas mulheres, assim como a performance. Eram considerados aspectos da essência feminina, mitos foram recriados, foram expostos, foram exaltados. Ocorre a transformação das qualidades positivas e negativas. A problemática e a exclusão passaram a ser os temas preferidos na arte destas mulheres, quase como uma continuação de si próprias, uma exteriorização das suas ideias incubadas e revelações das suas características femininas, assim sendo, não é surpresa nenhuma quando se ouve falar que as teorias das diferenças sexuais estão presentes nas práticas artísticas.

Por outro lado, Joana Vasconcelos que, por longos anos, não aceitava o rótulo de feminista, no ano de 2007 começa a modificar o seu discurso, ampliando-o. Passando a dizer que é feminista na forma de criticar as mulheres, pois considera que a mulher está sempre a trabalhar no interior e perdida no próprio interior. Procura desta forma ampliar o seu prenúncio ao criticar as mulheres que ainda mantêm um discurso feminista conservador, sem evolução (Xavier, 2007).

A sua maneira mais lúcida de evocar o feminismo é quando traz à tona elementos, objectos e técnicas bem próprios das mulheres. Joana Vasconcelos utiliza a cultura tradicional com um trabalho analítico e conceptual a partir de objectos e ícones minimamente seleccionados da cultura tradicional e também do mundo feminino, são objectos que de uma forma automática associamos ao mundo da mulher. Assim sendo, as suas colocações podem contradizer o que o discurso do seu trabalho revela.

Cindy Sherman é uma artista focada nas suas próprias reacções, ou seja a sua cara é a revelação da sua arte. Fala sobre a ambiguidade do mundo, das mulheres e em particular

das mulheres artistas. A sua pele revestiu-se de diversos personagens, ambíguos ou não, porém sempre fictícios, mas que fazem o espectador confundir-se quanto à sua verdadeira identidade. Estereótipos culturais foram criados especialmente quando reflectem nas suas obras preocupações, deveras insanas, porém nada além do humano, nada de extra humano. Falar de transtornos alimentares, assim como insanidades, morte e substâncias nauseabundas, não revelam o papel da mulher, revelam, sim, em fotografias conceptuais, as ambiguidades estereotipadas da mulher. Quando associamos o feminismo com as Artistas Joana Vasconcelos e Cindy Sherman percebemos que ambas possuem obras de vertente feminista. Cindy Sherman assume-se plenamente como tal e tem o feminismo como tema sempre presente, quando impõe através da sua arte a ambiguidade dos seus personagens que facilmente podemos associar com as ambiguidades da mulher. As suas imagens sugerem que há um determinado tipo de feminilidade na mulher que vemos, quando na realidade a feminilidade está na imagem em si, porque o espectador é forçado à cumplicidade com a forma de como estas “mulheres” se apresentam, a sua leitura é a imagem, isto é, os estereótipos e pressupostos necessários para perceber cada imagem são encontrados na nossa utensilagem mental.

Cindy Sherman interpela-nos, ora incluindo peças de corpo, ora utilizando substâncias repugnantes transmitindo a ambiguidade da sua obra para o espectador, porém é mais centrada ao tema feminismo do que a Artista Joana Vasconcelos, que utiliza materiais do mundo feminino, produz obras dentro do contexto feminista, uma forma subtil de invocar as mulheres e fazer questionamentos sobre todas as igualdades. Todavia as suas temáticas são sempre diversas, ou seja, giram em torno de vários temas, não sendo o feminismo um tema central e único.

O trabalho de Joana Vasconcelos parte de uma constatação e não de um confronto. "Hoje há uma reconciliação das sociedades com o seu passado. O contemporâneo já não é a oposição ao passado. Ela pensa o que vê sem ter a necessidade de rejeitar ou negar esse passado" segundo Amado (2011, comunicação pessoal, 19 de Abril). Mais ainda, Amado notifica que no fundo a condição da Artista Plástica como mulher é aquilo que Joana Vasconcelos vai abordando, extrapolando, para o contexto social, e no fundo tentando perceber qual é o papel da mulher na sociedade e como a sua obra pode de algum modo contribuir para chamar a atenção para este papel, e contribui também, para a transformação do mesmo. Dentro deste contexto dá-nos a entender que Joana Vasconcelos trabalha numa

dialéctica entre a produção e a acção, mais produção e mais acção. O que a Artista deseja realmente é chamar a atenção para determinados factos que lhe interessam. A reflexão, o sintoma e o discurso são importantes papéis que a si não cabem. A Artista deixa este destacado papel para os críticos, para a sua equipa e para o espectador. Joana Vasconcelos trata as suas obras de arte como uma mercadoria com determinado valor comercial.

A Artista Rineke Dijkstra sempre parou para observar melhor as coisas que lhe chamavam a atenção. A realidade é a sua base de trabalho. A sua grande inspiração são as pessoas na individualidade que cada uma encerra. As mulheres ocupam um lugar especial e Rineke consegue formar um paralelo entre estas ideias dentro de uma sociedade de predominância masculina. O seu trabalho é como um teste aos limites, estudos do que pode ou não pode ser desenvolvido. Pretende tornar visível o que normalmente passa aos olhos sem nenhuma atenção ou *glamour*, tendo a Artista o papel de tornar, tudo isto, visível sob um olhar especial. Mais uma vez o feminismo está presente. Uma Artista mulher que quer expor ao mundo as particularidades do seu olhar. Ao contrário de Joana Vasconcelos que trabalha conceitos, Rineke prefere expor a realidade através dos seus olhos. Tudo para Rineke é escolhido pela intuição, ao contrário de Joana Vasconcelos que tudo é projectado, pensado e orçamentado. São também diferentes meios de expressão, enquanto Rineke utiliza a fotografia Joana Vasconcelos vai em busca do material a ser utilizado. Transforma o material escolhido em conceito, reapropriando-o. O cerne da questão é a forma como olhamos para os objectos dando-lhes uma nova leitura.

Há Artistas que tentam se afastar do discurso do feminismo, porque há uma certa radicalidade sobre o feminismo e como o feminismo no pós-guerra se manifestou, e há uma espécie de arte feminista que obrigaria ou suscitaria uma ideia de transformação no fundo, uma ideia de crítica do modo da relação das sociedades. É um trabalho que se enquadra no contexto da crítica do falocentrismo, do domínio do homem sobre a mulher, da crítica de uma divisão social de género.

É preciso comentar uma parte da história do feminismo radical, como forma marcante de ter conseguido público e plateia para as ouvir, foram apelos dos mais sórdidos, foram, também, sinais dos mais benevolentes, aos mais atrozos e fugazes, de consequências nada efémeras, quase de impacto, de choque. Quando as mulheres foram para a rua e exigiram mais espaços em exposições e galerias, o fizeram porque eram excluídas e banalizadas. Elas queriam a oportunidade de fazer parte do mundo da arte e

mostrar o seu trabalho. As barreiras encontradas foram de certa forma difíceis de serem removidas, os meios de visibilidade da arte relutaram em proporcionar a tal visibilidade desejada. Inicia-se o apelo ao sexismo e ao radicalismo. Valer-se da própria nudez, de imagens da vagina, da maternidade e do sangue menstrual como formas de arte, foram atitudes de feministas radicais. Este radicalismo muitas vezes contestado, foi a forma encontrada de exteriorização feminina, uma forma de rebeldia perante todos os abusos vivenciados e impostos pela sociedade.

Percebemos uma certa repugnância neste sentido da arte feminista radical em algumas Artistas, inclusive Joana Vasconcelos. Há certamente uma confusão de sintomas que a faz questionar e confundir. Podemos considerar que Joana Vasconcelos trata do lado *soft*, sem assumir plenamente qualquer parte, podendo ser associada uma vez mais a uma certa insensatez ao não tecer quaisquer sintomas. As feministas radicais já fizeram o seu papel, mesmo que hoje sejam consideradas aborrecidas fizeram-se ver no mundo. Tracey Emin teve no seu percurso artístico momentos considerados, por vezes, radicais, opostamente a Joana Vasconcelos. Tracey quase escandalosamente expõe como suas algumas atitudes de mulheres, não deixa de ser um manifesto ao feminismo. Faz parte do contexto da busca da livre expressão. Uma atitude feminista representada na primeira pessoa, pois as suas obras remetem para a sua vida íntima, ao mesmo tempo, que quando as coloca para o exterior como forma de expressão transforma-as num problema geral, de uma grande população. Os espectadores à primeira vista poderão ficar surpresos ou até enojados com a obra, porém a seguir num momento de maior reflexão os espectadores podem se identificar com a obra, não como suas, mas como atitudes suas. São camadas metafóricas presentes no trabalho de Emin que provocam as mais diversas reacções no espectador, pelo facto de se tratar de temas muito privados de forma subtil e normal. Joana Vasconcelos proporciona uma leitura diferente ao espectador, mais imediata, primeiro pela associação de beleza à obra, depois por identificar-se com os seus materiais, uma continuidade da sua vida, das suas obras. Joana Vasconcelos tem esta preocupação de beleza nas suas obras. Como vimos nas entrevistas aos visitantes da exposição “Sem Rede” as obras que mais chamaram a atenção são as que se evidenciam pela beleza e pelo fascínio, são as obras *Cinderela* e o tríptico *Coração Independente*.

O feminismo alinou-se nas mudanças de pensamento da humanidade, desde as muitas e pequenas revoltas juntas até às grandes conquistas. Para isto convocamos dois

autores já citados, Sartre (2004) e Beauvoir (1970). As suas colocações são as mais reveladoras do existencialismo humano, saber ser humano é saber existir, contudo os autores quando dizem respectivamente “a existência precede a essência” e “uma mulher não nasce mulher, torna-se mulher” fundam-se em verdade e optam pela situação de estar no mundo.

ORLAN assumidamente feminista, iguala-se a Joana Vasconcelos quando é interessada na ideia e depois busca o material para revelar a essência. Porém é oposta quando diz que é contra a tentativa de normalizar as pessoas. Joana Vasconcelos nunca tocou no assunto normalizar, porém é mais normalizadora de opiniões, ou seja, toca o olhar e seduz pela beleza e simpatia das suas obras, enquanto ORLAN toca o público pelo espanto, pela dor, pela diferença, pela hibridez gerada, mexe mais profundamente com a psique. Não deixa de insinuar assim como as obras de Joana Vasconcelos, uma certa dualidade, precisamente pela dor imaginada e sentida no espectador, enquanto ORLAN celebra-a como um prazer sensual as suas representações impressas na carne.

A arte contemporânea foi a grande aliada da arte feminista que começa a incorporar no seu repertório questionamentos bem diferentes das rupturas propostas pelas épocas anteriores, quando as importantes mudanças no mundo e na nossa relação de tempo e espaço transformaram, globalmente, os seres humanos. Todos os conceitos que serviram de base à apreciação e à criação das gerações anteriores foram sistematicamente postos em causa. Na arte como na imaginação não existem limites, parece ser a primeira ideia que as artistas procuraram transmitir.

#### 7.1.5 Crenças/Valores/Ideologias/Hábitos

Escusado será dizer que o trabalho de Joana Vasconcelos é uma arte eminentemente política. Não apenas por ser de fortíssima dimensão lúdica. Contudo, a própria dimensão é um factor importante. O trabalho festivo de Joana Vasconcelos compromete uma verdade básica mas difícil, a de nunca saírmos da nossa dimensão humana.

A existência de uma estratégia dirigida aos processos de legitimação da cultura de massas, a presença exuberante em espaços públicos mediatizados, são algumas das razões que mostram o meio extravagante de Joana Vasconcelos. A obra torna-se familiar, rapidamente aceitável e consumível, a obra pronta pela integração de objectos quotidianos transformados em arte. Uma imaginação contemporânea para ser consumida com certo “sabor português”.

Quando dirigimos a pergunta a Joana Vasconcelos questionando-a sobre como a Artista fala e transmite as ideias de algumas de suas obras; como remeter, falar, criticar, questionar, trazendo a reminiscência de certas crenças, valores, ideologias ou hábitos, inclusive portuguesismos e portugalidades, a sua resposta foi omissa. Pretende a Artista, mais uma vez, não depreender qualquer sinal ou considerar a pergunta uma leitura da sua obra? Não conseguimos entender de todo o que se passa no seu íntimo. Dá-nos a entender obras mecanizadas sem se tecerem quaisquer teorias. Por outro lado, assume a leitura fácil das suas obras dentro do contexto da humanidade. As muitas questões levam-nos a pensar a inconsequência de certos actos.

As suas obras, bem como a sua personagem (*persona*) remetem-nos a um verdadeiro jogo de linguagem, criando pontes entre conceitos e experiências, revelando não apenas o valor simbólico de um objecto, mas o significante, deste, dentro do processo criativo. Há de certa forma uma superficialidade de um espaço não preenchido entre a obra e a pessoa.

Há nos trabalhos de Adriana Varejão uma densa variedade de significações e ao compararmos as duas Artistas, Joana Vasconcelos pode ser mais superficial, diferente da metamorfose perpétua de Adriana Varejão, que ao mesmo tempo fala da sintaxe histórica como fala do género relativo à mulher. O ponto em comum entre Joana Vasconcelos e Adriana Varejão é que, ambas, tentam subverter o significado do material, partindo do interior para uma leitura das culturas do espectador. É neste ponto que o feminismo, assim, como o percurso artístico se encontram, do interior para o exterior. Foi, deste modo, que vimos a ser construída a história das mulheres, vemos, igualmente, as obras saírem do interior para o exterior, portanto, Adriana Varejão vem revelando um outro significado para o género criando e recriando formas das mais diversas influências.

Quando nos referimos a valores pessoais, citamos a artista Frida Kahlo que buscou inspiração no mais profundo do seu ser. De uma grande transparência soube exprimir todas as suas dores e a sua condição para a obra. De forma diferente, Joana Vasconcelos, não se retrata a si mesma e nem aos seus sentimentos. Nas suas declarações percebemos que o que Joana Vasconcelos trabalha são conceitos, procura modos de referência para mencionar determinados assuntos que a Artista foram encomendados. Joana Vasconcelos não mostra a sua dor pessoal, a sua dor é mais abrangente e envolve um grupo de pessoas que dividem a mesma aflição. Espectacularidade do conceito, é este o seu valor.

Tracey Emin experimentou vários modos de expressão e ao mesmo tempo foi Artista de obras polémicas que mostravam coisas íntimas que a maioria das pessoas certamente não mostraria ao público. Comparando com Joana Vasconcelos que principalmente dentro do seu país a sua imagem de marca é a apropriação de uma técnica manual, o croché. A obra têxtil para Lebovici (2010) é ambígua, trabalha a crise de identidade ampliada pelo campo da arte e também o dogma da verdade dos materiais. Há contudo uma psicologia íntima entre as rendas e as mulheres. O croché é usado de forma muito específica para perspectivar outros materiais dentro da escultura nas obras de Joana Vasconcelos. Assume não apenas a tradição, mas também a sua nacionalidade em obras que remetem ao portuguesismo.

Do ponto de vista plástico, uma técnica que a Artista usa muito é apropriar-se de uma forma reconhecível e comum, ampliá-la a uma escala sobre-humana e executá-la também com um material do quotidiano. No caso das obras de ferro forjado o espectador facilmente identifica-o no seu sentido original, Miguel Amado aponta para o jogo destas obras, onde habitualmente, a escultura joga com o volume e com o peso, e nestes casos, apesar de o ferro ser pesado, a forma como está feita a peça dá-lhe uma transparência que destrói a ideia que o material transporta. São nestas e noutras obras que a dualidade na leitura destas está presente. É um idealismo de Joana Vasconcelos no hábito de confundir o espectador, valorizando a forma que se analisa uma obra e quem a examina.

#### 7.1.6 Luxo/Vaidade/*Kitsch*

As primeiras artes feministas funcionaram como um manifesto em busca de igualdade, o luxo teve pouco espaço nesta efervescência. O luxo nada se compara à vertente arte feminista radical, que utilizou modos mais apelativos de expressão. As ambições da arte feminina e logo, a ambição da arte feminista eram muito maiores e mais profundas, mais humanas do que consumíveis.

O luxo é normalmente condenado por moralistas mas ao mesmo tempo é uma aspiração da humanidade, tem feito parte de uma forma ou de outra, de praticamente todos os estágios históricos das sociedades humanas. Na concepção moderna o luxo tem a ver com raridade, experiência, surpresa e desejo, traduzindo em concepções muito mais ecléticas e subjectivas (Lipovsky e Roux, 2005). Por um lado relaciona-se com o desejo de marcar status social e diferenciar-se das pessoas, por outro, trata-se de uma legítima aspiração do homem ao mais belo, ao mais qualitativo e ao mais satisfatório.

Segundo Allérès (2000) toda a criação fora do comum é sinónimo de beleza, estética e refinamento, evocando prazer, sonho ou sedução pode ser qualificada como produto de luxo. Portanto o luxo escapa a definições simples e concretas e respira livremente na esfera mais rarefeita dos desejos, do prazer, do simbólico e da ambiguidade. Os objectos de luxo são os que mais se aproximam da multiplicidade de significados podendo adquirir as funções de objecto perfeito, objecto simbólico, objecto cultural, símbolo social.

Em pergunta direccionada a Joana Vasconcelos nesta antítese entre luxos e lixos, entre vanguardas e *kitsch*, provocações e totalidades, questionamos o que é que a sensibiliza? O que considera mais importante, o luxo imaginado, *kitsch*, mas de facto ausente (os corações de talheres de plástico, as flores, outras peças), ou o luxo verdadeiro, ausente de modo consistente nos materiais empregues na sua obra? Como relaciona o universo do consumo ostensivo, do dinheiro, com esta dualidade? Em resposta Joana Vasconcelos refere que são dicotomias que interessam e que possuem a sua devida importância, o universo do consumo dá sinais importantes sobre a flexibilidade dos gostos, independentemente das regras de classes. Mais ainda interessa para a Artista a diluição de fronteiras entre os temas citados e a liberdade de os trabalhar, subverter e rerepresentar.

Nos trabalhos de Joana Vasconcelos o luxo, assim como o *kitsch* são convocados de forma crítica. Uma das principais obras que remete ao luxo é o tríptico Coração Independente, que convoca dois símbolos da tradição portuguesa - o Fado e as Filigranas de Viana do Castelo, aqui reconhecidas pela riqueza da sua joalharia – construído com objectos banais, os talheres de plástico. Questiona-se a diferenciação de valores entre cultura popular e cultura de elite, ou entre objecto de luxo e objecto vulgar. Ao multiplicar o uso de talheres de plástico, até à abstracção os códigos iniciais são metamorfoseados pela sugestão de novos símbolos artísticos.

Desta mesma forma Joana Vasconcelos é uma Artista que faz a desconstrução da lógica de um gosto *kitsch* e faz a crítica ao regime e aos estilos de vida aos quais este gosto *kitsch* está associado. Não se trata de dependência a este gosto presente nas suas obras como critica Jacinto Lageira. Tratam-se de trabalhos muito específicos, onde o têxtil e o croché que têm a função de decorar e de proteger perduram na sua função, ou seja, a funcionalidade dos objectos não é alterada, estes são descontextualizados, a Artista apropria-se da técnica, e como consequência dá-lhes uma nova dimensão, uma nova

identidade. O croché serve de segunda pele como forma de apresar a violência. Não se pode duvidar que tal se apresenta como uma prisão estética, delicada, representando o frágil modo como vivemos. Para Joana Vasconcelos a função do Artista é fazer pensar o mundo de outra maneira, sem seguir linhas de pensamento, sob novas perspectivas, abrindo novas portas e sendo completamente versátil.

Assim sendo, o seu trabalho revela transformação de ideias, transformação dos produtos que têm pouco valor, é uma crítica à massificação, da ideia de que tudo pode ser consumido.

## 7.2 Educação Artística

Estamos conscientes que a arte constitui uma dimensão essencial do comportamento humano. É necessário oferecer oportunidades de formação para todos no campo das artes, de forma sustentada e permanente. Salientamos a Educação Artística, a Educação pela Arte e outras formas e meios de promoção do conhecimento e do gosto artístico, como é a inserção da arte no processo educativo e o seu importante papel que aí desempenha. Muitos autores, assim como diversas teorias gravitam em torno do assunto. Todas as teorias em questão tratam da sensibilidade humana, particularmente da educação dos sentidos, porque neles se baseiam as ideias, o inteligível e a consciência. Assim concordamos com Broudy (1987) quando afirma que a experiência estética ilumina todos os outros tipos de experiências. Este autor coloca em igual patamar o pensamento visual e o pensamento verbal. Desta forma, é preciso ancorar a Educação Artística com estabilidade tanto na criação como na fruição das artes.

A Educação Artística proporciona uma multiplicidade de aprendizagens dentro das artes. Todavia as experiências artísticas constituem manifestações concretas da mais elevada disciplina mental, apoiadas, frequentemente, em longos períodos de reflexão, experimentação e treino rigoroso. Para além disto contribui para ampliar os horizontes tanto na esfera dos sentimentos como da razão, ampliando o campo de visão e de compreensão. As artes oferecem oportunidades vitais no domínio do desenvolvimento da personalidade quando se olha, se compreende e se reinterpreta o mundo. Desta forma incentiva o pensar, o reflectir, permite um conhecimento ampliado de si próprio quanto as suas limitações e na sua imaginação, reacende a sua própria cultura buscando o entendimento com a sua individualidade, neste sentido a interculturalidade deve ser levada em conta. Não se trata apenas de projectos pontuais, estes os alunos encontram também

fora da sala de aula ou fora da escola. Porque há também, assim como em todas as outras áreas, a Educação Artística em contexto Não Formal e Informal.

Pelo posicionamento estruturante que a educação básica detém em todo o percurso formativo dos cidadãos, a Educação Artística formal, não formal e informal, deverão merecer a maior atenção por parte de todos os actores intervenientes no processo educativo. De modo formal passa normalmente pela escola, quando faz intervenções e palestras em escolas e da mesma forma quando professores da área de Educação Artística utilizam as suas obras ou o seu percurso em projectos fundamentados em sala de aula. O modo não formal é o mais presente, quando recebe visitas guiadas no seu ateliê, quando fala sobre as suas obras para um público generalista interessado em ouvi-la sobre o seu trabalho, as suas obras e o seu percurso artístico. De modo informal quando suscita interesse de curiosos.

Joana Vasconcelos, como Artista, é precursora da Educação Artística de modo informal. As exposições realizadas, os catálogos integrados e os livros lançados, servem a qualquer tipo de Educação Artística dependendo da profundidade com que é tratada. É importante salientar que a Educação Artística não formal está bastante presente no seu percurso e na sua obra, e em muitos lugares, inclusivamente em museus com serviço educativo, com visitas guiadas e grupos de actividades associados à exposição. Contudo para quem deseja uma educação informal no que diz respeito as obras de Joana Vasconcelos, artigos, textos e publicações por meio da imprensa cor-de-rosa são os de maior número e casualmente os mais esclarecedores sobre o seu percurso artístico. As obras educam informal e intuitivamente, inclusive, fazem ressurgir e elucidar inquietações apreendidas ao longo da vida, desta forma concordamos com o comentário de Arroyo que diz onde há relação social há processo educativo. Tão simples e tão completa quanto esta afirmação ressurge na nossa mente a ideia de que a vida é uma aprendizagem. A seguir a esta colocação constatamos que a educação informal nos é inerente, sobretudo quando buscamos ampliar a nossa bagagem cognitiva, envolvendo deste modo educadores e profissionais fora da escola.

Todas as peças de arte e desde logo todas as obras de arte fazem parte do meio da Educação Artística. As obras artísticas não são apenas um produto físico, que ocupa um determinado lugar no espaço, as obras são resultado do estímulo e do desafio da imaginação humana. A leitura destas e o seu impacto causado alarga e estimula a

experiência de quem observa. Neste caso, ambos, tanto a obra quanto o espectador, fazem parte da natureza intrínseca da experiência artística. É isto que a Educação Artística faz, proporciona experiências, nutre o olhar esteticamente como desafio na construção de um olhar crítico. Apontando esta leitura de imagem para as obras de Joana Vasconcelos captamos o cunho político que as suas obras possuem, é implícito e independente de significações, os valores não são amplos, são específicos. A arte tem as suas razões para pensar através dos outros. Mesmo que a Artista afirme em resposta à pergunta colocada, a dimensão artística da sua obra não é algo desejável, nem consciente, nem inesperado. Refere-se a algo que simplesmente aconteceu. Contudo a Artista Joana Vasconcelos sabe da importância, da proximidade do público e de reconhecimento pelo mesmo para as suas obras.

Goodman (1976) refere-se à arte como um desvendar de símbolos através da compreensão da obra por parte do espectador. A arte não se apresenta por si só, relaciona-se com as mais diversas áreas e factos no circuito de criação e de recriação. A obra cognitiva educa o espectador, a compreensão humana das camadas de simbologias das obras de Joana Vasconcelos exemplifica de forma convincente a acção educativa que estas exercem sobre o espectador. Por vezes de forma intuitiva, ao contemplar uma obra harmoniza-se com a mensagem da Artista, porque a obra carregada de mensagens educa por si.

Joana Vasconcelos tira proveito desta chamada de atenção aos espectadores, que de forma directa, objectiva e plástica expõe as suas teorias e hipóteses. Deste modo o espectador é educado informalmente. Isto acontece com Joana Vasconcelos, com exemplos de arte feminista citados acima e com muitas manifestações plásticas que contemplamos. Somos induzidos a pensamentos e ideias à medida que contemplamos as suas obras.

Joana Vasconcelos é Artista de variados temas, estende-se a uma análise sociológica, sob problemas reconhecíveis, mesclando o artesanal com o industrial, tratando o local e o global sem barreiras impostas. As suas peças transmitem sentimentos hedonistas, de vitalidade, de riqueza cromática e plurissensorial. A dualidade nas obras de Joana Vasconcelos dá lugar a múltiplas interpretações. As obras agregam em si esta multiplicidade de versões.

Os planos de observação de sua obra gravitam em torno da moda, do *show*, do *marketing*, preocupando-se em transmitir conteúdo suficiente para prender o espectador, a

fim, de que possa fazer uma leitura mais profunda, sob outro ponto de vista. Ampliando desta forma a dimensão da profundidade e do pensamento. Broudy (1987) assegura que o veículo para a persuasão massiva da obra de arte é a imagem mais do que o facto. A vida imita, directa e indirectamente, a arte popular.

A Educação Artística e as artes não servem apenas para comunicar ideias. Ambas são campos privilegiados de criação de novas ideias, para explorar o mundo e transformá-lo. Nas artes encontram-se as formas mais significativas de fazer evoluir a cultura e as tradições. São estas conquistas e descobertas que promovem a satisfação e as afinidades no espectador.

Intervenções femininas convertem o olhar das artes plásticas dentro da Educação Artística. Os modos mais sensíveis de ver o mundo e perceber as coisas ao redor são-nos ensinadas pela arte feminista e feminina; deixaram de ser visualizadas como inspiração e impõem-se pelas suas qualidades, pelo seu modo especial de pensar. Os seus discursos mais globalizantes, deixam de lado a mulher vítima e passam a ter um sentido mais humano. São as mulheres as grandes presenças dentro do ensino e destacamos aqui que estas têm um importante papel na formação das ideias e da educação da humanidade.

Ressaltar a ideia de igualdade, prevalecer o sentido humano, deve ser um projecto de vida. Apropriar-se da sensibilidade feminina, como leitura de novas realidades, para tal novas possibilidades são precisas no desenvolvimento da educação. A valorização das diferenças na subjectividade é um ponto forte.

Revitalizar as actividades culturais, levando a todas as classes um diálogo artístico só poderá influenciar positivamente o mundo da arte.

## Conclusão

Esta investigação é uma amostra sintética de parte do que a humanidade tem absorvido, tem vivenciado, no entanto, é um rápido sublinhar de tudo o que as mulheres enfrentaram.

Une-se aqui o clássico e o contemporâneo.

As mulheres iniciaram a sua emancipação com pequenas conquistas, estando na maioria das vezes em segundo plano, hoje ocupam um lugar significativo em todas as áreas do conhecimento e da técnica e, em especial, nas artes. As mulheres foram em busca de meios e de apoios para as suas ideias e para as suas ambições. O meio artístico, assim como a política deram-lhes oportunidades. A arte, assim como a política possuem esta particularidade de moverem as pessoas.

Sentimentos recalçados, palavras não ditas, faziam parte da insatisfação e a infelicidade presa na mente das mulheres. As rupturas necessárias foram criadas, os pensamentos tornaram-se mais amplos, os preconceitos deram lugar a conceitos, as mentes mais abertas entraram em acção, motivaram, fundamentaram um novo tempo, com mais democracia, mais participação, muito mais humano, conciliável com toda a sensibilidade feminina. Hoje mais do que nunca, pacifistas e apoiantes da causa feminista estão mais próximos, mais unidos em prol de uma uniformidade, mesmo que ainda haja muito que fazer, que construir e que democratizar, o mundo nunca esteve de tal forma carregado com um feminismo tão presente, mas acima de tudo com a identidade da igualdade. A realidade mostra-nos como tudo valeu a pena, como o mundo cresceu mental e sucessivamente em outros sentidos, é nítida a evolução da humanidade com a mulher presente em praticamente todos os lugares.

No meio da arte os primeiros passos foram silenciosos, seguidos de apelos de feministas radicais, que tinham por objectivo chamar a atenção e conquistar mais direitos. Estes apelos radicais fazem confusão e causam aborrecimento até aos dias de hoje. Percebemos assim o impacto que teve na história.

Cada uma fez o seu papel, o que permite hoje a mulher ter muito mais autonomia, mais independência e mais liberdade. As mulheres hoje só ocupam o espaço que ocupam e são o que são por tudo o que passaram. A história já contou e as mulheres continuam a lutar. São conquistas ainda recentes que precisam de ser melhor incutidas, de forma mais

íntegra e completa, no ser humano. Só assim teremos um mundo mais igualitário, mais justo e consequentemente mais humano.

A Arte e a Educação pela Arte, em contexto formal, não formal e informal, tiveram e continuarão a ter um importante papel. Porque é através da arte que se expõem os sentimentos, as angústias e as ideias. A arte será sempre um meio actual de expressar ambivalências e inumanidades.

Joana Vasconcelos foi a artista escolhida que alinha e ao mesmo tempo contrasta com a história das mulheres há pouco mais de cem anos. Já foi capaz de atrair milhares de pessoas aos museus para verem as suas obras e ao mesmo tempo ela é o oposto do que à mulher era permitido fazer há pouco mais de um século.

Joana Vasconcelos expressa a sua opinião, da forma que lhe convém. Critica, satiriza e aprecia modos de vida adjacentes nas suas obras. Autónoma, não tem ligação com qualquer instituição a não ser a si própria. A Artista Plástica une o passado e o presente, o antigo e o contemporâneo.

Busca o primeiro impacto de fascínio no espectador para depois levá-lo a leituras mais profundas sobre o verdadeiro significado da obra. Carregada de dualidades, assim, como a própria Artista.

Joana Vasconcelos respondeu às perguntas colocadas de uma forma muito limitada, muito directa, porém as suas respostas opõem-se a quase tudo o que a Artista Plástica respondeu aos jornalistas em reportagens de revistas às quais tivemos acesso. Tanta dualidade tornou-se num ponto de vista dúbio, ou seja, de um lado temos a Artista comercial e do outro a inovação e a criatividade da mesma. Visto isto, entende-se a pouca atenção dada a Joana Vasconcelos dentro do meio académico. Opiniões profanas serão mais construtivas do que opiniões académicas? Não se consegue definir se tal acontece por falta de respostas ou por falta de questões, interesse ou mesmo reflexão. Se a imprensa cor-de-rosa consegue promover, informalmente, um processo de Educação Artística o que falta ao sistema educativo tradicional para tal? Fica aqui a questão. As suas respostas variam consoante o ouvinte, assim como a leitura da sua obra depende de quem vê. Segmentada na área da intelectualização da sua obra, económica em palavras, porém carregada de ideias e dotada de um caderno cheio de esboços, que apenas se concretizam quando há mecenas. Para esta sobrevivência trata dos mais diversos temas, todos eles

possuem uma leitura imediata no contexto das suas obras. Porque produz sob encomenda, indiferentemente do que o espectador pensa.

O grande número de apreciadores da obra de Joana Vasconcelos afirma a admiração que o público nutre pela Artista. Conquistado por obras originais mediatizadas pela imprensa, de acessível interpretação e utilizando materiais de fácil e de rápida identificação. O sentido parece preso na própria imagem. Todavia, o que construímos a partir de cada imagem é intimamente uma mistura de emoções.

O espectador é educado informalmente através das suas obras, essencialmente quando busca a sua integração cultural. Por parte de Joana Vasconcelos a criação poderá ser de forma intencional ou não, porém o que sabemos é que não há o fazer sem o pensar! Nos referenciamos nas nossas experiências anteriores, num jogo entre o que é sentido e o que é simbolizado.

Feminismo é um tema recorrente no seu trabalho, mesmo que a Artista não se considere feminista, identificando-se, cada vez mais com as denúncias feitas, em torno, dos abusos dos direitos humanos das mulheres, a favor de uma maior igualdade. Fica a incógnita desta dualidade. Possui um feminismo tão presente e tão negado ao mesmo tempo. Será possível produzir sem pensar? Será que a Artista o faz em tom lúdico? Possibilidade recorrente é a associação da arte feminista com a arte feminista radical que gera certas confusões e torna frágil o conceito feminista. O mundo da arte foi transformado pelas feministas e hoje, também, as mulheres ocupam um lugar maior no âmbito da crítica da arte. Neste caso há outra vez essa ambiguidade entre o que é tradicional e contemporâneo, entre a forma como as mulheres vivem esse encontro entre o passado e o futuro. Joana Vasconcelos tem, intrínseca, uma rebeldia de pensamento, que conjuga com uma grande dose de imaginação, de criatividade e de inteligência. As suas obras insistem na beleza, no impacto estético, todavia separam-se entre formas e conteúdos. Envolve-nos na grandeza do comum inserindo-nos num percurso único, original, ímpar e fascinante.

## Referências

- Abramovic, M. (s.d.). Obtido em 19 de 01 de 2011, *Lacan Dot Com*, de <http://www.lacan.com/abramovic.htm>
- Allèrès, D. (2000). *Luxo - Estratégias Marketing*. (M. Gama, Trad.) Rio de Janeiro: FGV editora.
- Amâncio, L. (11 de 2007). *Feminismo*. Obtido em 1 de 1 de 2011, de <http://www.ifl.pt/main/Portals/0/dic/feminismo.pdf>
- Amâncio, L., & Carmo, I. d. (2004). *Vozes Insubmissas a História das Mulheres e dos Homens que lutaram pela igualdade dos sexos quando era crime fazê-lo*. Lisboa: Dom Quixote.
- Ambrósio, T. (1999). A Educação que Temos. *Educação e Associativismo Para Além da Escola* (pp. 44-57). Lisboa: Edição do Conselho Nacional da Educação - Conselho Nacional da Juventude
- Arnheim, R. (1993). *Consideraciones Sobre la Educación Artística*. Barcelona: Paidós.
- Arnheim, R. (1991). *Thoughts on Art education*. Los Angeles: The Getty Center for Education in the Arts.
- Arroyo, M. (2000). Transitando entre o "Formal" e o "Informal": um Relato sobre a Formação de Educadores Musicais. *Simpósio Paranaense de Educação* (pp. 77-90). Londrina: Anais.
- Barbancho, J.-R. (2003). "Todas las Direcciones". *Sublime*, 75.
- Barbosa, A. M. (2008). Mediação Cultural é Social. In A. M. Barbosa, & R. G. Coutinho, *Arte/Educação como Mediação Cultural e Social* (pp. 13-23). São Paulo: Unesp.
- Barbosa, A. M., & Cunha, F. P. (1991). *Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais*. São Paulo: Cortez.
- Barnabé, P. (2010). "Trapézio Sem Rede". *Vogue*, 128-129.
- Beauvoir, S. d. (1967). *O Segundo Sexo - A Experiência Vivida* (2ª ed.). (S. Milliet, Trad.) São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- Beauvoir, S. d. (1970). *O Segundo Sexo - Fatos e Mitos* (4ª ed., Vol. I). (S. Milliet, Trad.) Paris: Difusão Européia do Livro.
- Bianconi, M. L., & Caruso, F. (Outubro-Dezembro de 2005). *Apresentação Educação Não-formal*. Obtido em 23 de 06 de 2011, de *Ciência e Cultura*: [http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252005000400013&script=sci\\_arttext&tlng=en](http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252005000400013&script=sci_arttext&tlng=en)
- Broudy, H. S. (1987). *The Role of Imagery in Learning*. California: The Getty Center of Education in the Arts.
- Butler, J. (1999). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Butler, J. (2003). *Problemas de Gênero. Feminismo e Subversão da Identidade*. (R. Aguiar, Trad.) Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Butler, J. (2008). Variações sobre sexo e Gênero. In A. I. Crespo, *Variações sobre sexo e Gênero* (pp. 154 - 172). Lisboa: Livros Horizonte.
- Caetano, M. J. (2010). "Muito Mais do que Rendas e Bordados". *Diário de Notícias*, 32-33.
- Camille Claudel. (2011). Obtido em 23 de 02 de 2011, de <http://www.camilleclaudel.asso.fr/pageweb/biographie.html>
- Canning, K. (2006). *Gender History in Practice - Historical Perspectives on Bodies, Class, and Citizenship*. New York: Cornell University.
- Chicago, J. (2008). Woman as Artist. In H. Robinson, *Feminism Art Theory* (pp. 294-295). EUA: Blackwell.
- Coulouris, D. G. (Set. de 2004). "Ideologia, Dominação e Discurso de Gênero: Reflexões Possíveis Sobre a Discriminação da Vítima em Processos Judiciais de Estupro". *MNEME Revista de Humanidades*.
- Dewey, J. (1934). *Art as a Experience*. New York: Penguin Group.
- Diniz, C. R. (2009). "Movimentos Feministas da Década de Sessenta e suas Manifestações na Arte Contemporânea". *18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Transversalidades nas Artes Visuais*. Salvador, Bahia.
- Downs, L. L. (2004). *Writing Gender History*. London: Bloomsbury.
- Duarte, C. L. (2003). *Feminismo e Literatura no Brasil*. São Paulo. Obtido em 21 de 12 de 2010
- Emin, T. (2011). *Tracey Emin*. Obtido em 23 de 02 de 2011, de <http://www.tracey-emin.co.uk/>
- Ernault, N. (29 de 05 de 2009). <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=325>. Obtido em 6 de 11 de 2010, de <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=325>
- Firestone, S. (2008). Male Culture. In H. Robinson, *Feminism Art Theory* (pp. 13-17). USA: Blackwell.

- Fonseca, R. P. (09 de 04 de 2009). *Estudo de Práticas de Recepção de Arte Feminista*. Obtido em 21 de 12 de 2010, de Conferência Lusófona - 8º LUSOCOM: <http://conferencias.ulusofona.pt/index.php/lusocom/8lusocom09/paper/view/108>
- Foucault, M. (1999). *História da Sexualidade I - A Vontade de Saber* (13ª ed.). (M. T. Albuquerque, & J. G. Albuquerque, Trans.) Rio de Janeiro: Graal.
- Franzoni, G. d. (2008). "O feminismo e a construção do conceito de gênero". *Teoria Feminista* .
- Fraser, N. (Maio-Agosto de 2007). "Mapeando a imaginação feminista: da Redistribuição ao Reconhecimento e à Representação". *Estudos Feministas* .
- Freedman, E. (2003). *No Turning Back : The History of Feminism and the Future of Women*. Ballantine Books.
- Frida Kahlo. (2011). Obtido em 23 de 02 de 2011, de <http://www.fridakahlo.com>
- Friedan, B. (24 de 9 de 2003). "Elas conquistaram o mundo". (R. Veja, Entrevistador) Brasil.
- Friedan, B. (1963). *The feminine Mystique*. New York: A Deel Book.
- Funch, B. S. (2000). "Tipos de Apreciação Artística e sua Aplicação na Educação de Museu". In J. P. Fróis, *Educação Estética e Artística, Abordagens Transdisciplinares* (pp. 109-125). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gardner, H. (1990). *Art Education and Human Development*. Los Angeles: Getty Center in Art Education.
- Gomes, A., & Barradas, C. C. (19 de 05 de 2010). *Joana Vasconcelos é todo um blockbuster de 168 mil visitantes*. Obtido em 26 de 05 de 2011, de Jornal O Público: [http://www.publico.pt/Cultura/joana-vasconcelos-e-todo-um-blockbuster-de-168-mil-visitantes\\_1437968](http://www.publico.pt/Cultura/joana-vasconcelos-e-todo-um-blockbuster-de-168-mil-visitantes_1437968)
- Gomes, K. (2008). "Se Isto É Uma Artista". *Público- Suplemento Ípsilon* , 12-14.
- Gonçalves, H. (2001). "Joana Vasconcelos". *Ícon* , 38-39.
- Goodman, N. (1976). *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis - Cambridge: Hackett Publishing.
- Guerrilla Girls*. (s.d.). Obtido em 06 de 11 de 2010, de [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com)
- Hoban, P. (12 de 2009). *Art news*. Obtido em 06 de 11 de 2010, de The Feninist Evolution: [http://www.artnews.com/issues/article.asp?art\\_id=2800](http://www.artnews.com/issues/article.asp?art_id=2800)
- H'Ogan, S. (2010). *Artnet*. Obtido em 19 de 01 de 2011, de <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>
- Irigaray, L. (2008). How Can We Create our Beauty? In H. Robinson, *Feminism Art Theory* (pp. 113-316). EUA: Blackwell.
- Jaeger, A.-c. (16 de 12 de 2008). *Pop Photo*. Obtido em 23 de 02 de 2011, de <http://www.popphoto.com/Features/A-Conversation-with-Rineke-Dijkstra>
- Jr., J. F. (2008). *Por Que Arte-educação?* São Paulo: Papyrus.
- Lageira, J. (2007). "Être Consommé". Obtido em 01 de 10 de 2010, de Joana Vasconcelos: <http://www.joanavasconcelos.com/home.html>
- Lebovici, E. (2010). "Inventários do Polimórfico". In M. Amado, E. Lebovici, & O. Zaya, *Joana Vasconcelos - Sem Rede* (pp. 53-83). Lisboa: Museu Coleção Berardo.
- Leite, M. I. (2006). "Museus de Arte: Espaços de Educação e Cultura". In M. I. Leite, & L. E. Ostetto, *Museu, Educação e Cultura - Encontro de Crianças e Professores com Arte* (2ª ed., pp. 19-54). Campinas: Papyrus.
- Levin, K. (11 de 2010). *Where Are the Great Women Pop Artists?* Obtido em 1 de 1 de 2011, de Art News: [http://artnews.com/issues/article.asp?art\\_id=3098](http://artnews.com/issues/article.asp?art_id=3098)
- Libâneo, J. C. (1996). *Democratização da Escola Pública: a Pedagogia Crítico-social dos Conteúdos*. São Paulo: Loyola.
- Libâneo, J. C. (2000). *Pedagogia e Pedagogos, para quê?* São Paulo: Cortez.
- Lipard, L. (2008). "Hot Patatoes: Art and Politics in 1980". In H. Robinson, *Feminism Art Theory* (pp. 107-118). USA: Blackwell.
- Lipovetsky, G., & Roux, E. (2005). *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. (M. L. Machado, Trad.) São Paulo: Companhia das letras.
- Loponte, L. G. (2005). "Gênero, Educação e Docência nas Artes Visuais". *Educação e Realidade* .
- Lowenfeld, V. (1977). *A Criança e a Sua Arte*. São Paulo: Mestre Jou.
- MacAdam, B. A. (02 de 2007). *Where the Great Women Artists Are Now*. Obtido em 2 de 1 de 2011, de Art News: [http://artnews.com/issues/article.asp?art\\_id=2216](http://artnews.com/issues/article.asp?art_id=2216)
- Marques, G. B. (2003). "Ironias com Forma". *30 dias* , 8-14.

- Matos, M. (Junho de 2010). "Movimento e Teoria Feminista: é Possível Reconstruir a Teoria Feminista a partir do Sul Global?" *Revista de Sociologia e Política Curitiba* , pp. 67-92.
- Matos, V. C. (2º Semestre de 2008). "Um olhar sobre o Movimento Feminista Socialista/Marxista". *Cadernos de Pesquisa do CDHIS — n. 39* .
- Melo, A. (2002). "Uma Super Artista em Acção". *Vogue* , 128-132.
- Mota-Ribeiro, S. (2005). *Retratos de Mulher - Construções Sociais e Representações Visuais no Feminino*. Porto: Campo de Letras.
- Museu Rodin*. (2011). Obtido em 23 de 02 de 2011, de <http://www.musee-rodin.fr/claude-e.htm>
- Nan Goldin*. (2011). Obtido em 23 de 02 de 2011, de <http://nangoldin.wetpaint.com/>
- Narvaz, M., & Nardi, H. C. (03 de 2007). "Problematizações feministas à obra de Michel Foucault". *Revista Mal Estar e Subjetividade V.7* .
- Nobre, S. (2009). "Joana Vasconcelos". *Sol* , 32-38.
- Nunes, M. L., & Duarte, L. R. (2010). "Joana Vasconcelos - Artista Sem Rede". *Jornal de letras-Artes e Ideias* , 10-15.
- Oliveira, A. V. (17 de 11 de 2008). "A teoria de Judith Butler: implicações nas estratégias de luta do Movimento Feminista". Obtido em 21 de 12 de 2011, de *Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher: Teoria Feminista* . <http://www.neim.ufba.br/site/arquivos/file/anais/anaisteoriafeminista.pdf>.
- ORLAN. (2011). Obtido em 13 de 01 de 2011, de ORLAN: <http://www.orlan.net>
- Parsons, M. J. (1992). *Compreender a Arte*. (A. L. Faria, Trad.) Lisboa: Presença.
- Pedro, A. N. (2005). "Galeria de Paris expõe Obras de Joana Vasconcelos" . *Público* .
- Perel, B. (2000). "Internacional Women's Day". In C. Kramarae, & D. Spender, *Internacional Encyclopedia of Women's - Issue and Knowledge - Identity Politics to Publishing*. New York.
- Pinto, C. R. (Junho de 2010). "Feminismo, História e Poder". *Revista de Sociologia e Política* .
- Pires, C. (2008). "Joana Vasconcelos - Todos os Nomes". *Diário de Notícias* , 36-43.
- Read, H. (1986). *A Redenção do Robô - o meu encontro com a Educação Através da Arte* . São Paulo: Summus Editorial.
- Read, H. (1943). *Educação Pela Arte*. (A. M. Teixeira, Trad.) Lisboa: Edições 70.
- Reckitt, H., & Phelan, P. (2001). *Art and Feminism*. Nova York: Phaidon.
- Ribeiro, A. M. (2005). "Joana Vasconcelos Um novo Objectivismo". *Elle* , 58-61.
- Rodrigues, S. P. (2010). "Joana Vasconcelos". *Playboy* , 76-79.
- Saussure, F. d., & Riedlinger, A. (1971). *Curso de Linguística Geral*. (A. Riedlinger, Ed.) Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Santos, A. (04 de 09 de 2007). *O Feminismo em Betty Friedan*. Obtido em 21 de 12 de 2010, de O Mal Da Indiferença: <http://feministactual.blogspot.com/2007/09/o-feminismo-em-betty-friedan.html>
- Santos, E., & Nóbrega, L. (Set. de 2004). "Ensaio Sobre o Feminismo Marxista Socialista". *Revista de Humanidades* .
- Santos, R. d. (2008). "O patriarcado metamórfico e o conceito de gênero". *Teoria Feminista* .
- Sartre, J.-P. (2004). *O Existencialismo é um Humanismo*. (V. Ferreira, Trad.) Lisboa: Bertrand.
- Senem, M. A. (2006). "A inserção da mulher na literatura pós-colonial". *Revista Estudos Feministas e Pós-Coloniais*. UFSC
- Sherman, C. (2004). *Cindy Sherman*. Obtido em 13 de 01 de 2011, de <http://www.cindysherman.com/index.php>
- Smith, R. (1995). *Excellence II: The Continuing Quest in Art Educations*. Virgínia: Nacional Art Education Association.
- Stein, J. (2008). "For a Truly Feminist Art". In H. Robinson, *Feminism Art Theory* (pp. 297-298). EUA: Blackwell.
- Trizoli, T. (2008). "O Feminismo e a Arte Contemporânea" - Considerações. In: XVII Encontro Nacional da Associação Nacional Pesquisadores em Artes Plásticas. Florianópolis: Anais.
- Valenciano, C. (2008). "Joana Vasconcelos La subversión de lo cotidiano". *D Diseñart Magazine* , 57-65.
- Varejão, A. (2011). Obtido em 22 de 02 de 2011, de Adriana Varejão: <http://www.adrianavarejao.net/site/#/pt-br/home>
- Rubio, A. P. (06 de 2007). *Joana Vasconcelos."Do Micro ao Macro"* Obtido em 1 de 10 de 2010, de Joana Vasconcelos : <http://www.joanavasconcelos.com/PerezRubio.pdf>
- Xavier, L. (2007). "Olhar o Espaço". *Máxima* , 102-106.
- Zaya, O. (2010). "A Irresistível Transliteração do Quotidiano". In M. Amado, E. Lebovici, & O. Zaya, *Joana Vasconcelos - Sem Rede* (pp. 87-107). Lisboa: Museu Coleção Berardo.