

Gênero, subjetividade e experimentação: práticas artísticas em favor da diferença

*Gender, subjectivity and experimentation: artistic practices in favor of
difference*

Júlia Almeida de Mello¹
(PPGAV-EBA-UFRJ/CNPq)

Resumo: Este artigo propõe uma análise da relação da subjetividade com o corpo e o vestuário na obra “O eu e o tu” (1967), de Lygia Clark, e no rascunho “Roupa de gorda para magra” (desenvolvido entre 1990 e 2000), de Elisa Queiroz. Essas produções partem do vestuário para pensar as corporeidades, abrindo caminhos para a experimentação, seja através da concretização do toque, seja através das possibilidades imaginárias de vivenciar outros invólucros materiais. Os resultados revelam a pertinência dessas proposições para a articulação da subjetividade com a coletividade.

Palavras-chave: arte. subjetividade. corpo. vestuário. experimentação.

Abstract: *This article analyzes the relation between subjectivity, body and clothing in Lygia Clark’s “The I and the you” (1967) and Elisa Queiroz’s sketch “Fat woman’s clothing for skinny woman” (developed between 1990 and 2000). These works consider wearable elements to think about corporeity, giving way to experimentation though touch or other imaginary possibilities. The results suggest the importance of these propositions to articulate subjectivity and collectivity.*

Keywords: *art. subjectivity. body. clothing. experimentation.*



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

¹ Pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (LEENA/UFES) e doutora em Artes Visuais PPGAV-EBA-UFRJ. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2648924540669238>. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8454-2453>.

Introdução

Desde as primeiras manifestações da arte contemporânea, sobretudo com a disseminação das performances e da *body art*,² nas décadas de 1960 e 1970, o corpo tem sido utilizado como instrumento de reivindicações de questões identitárias, de desigualdade social e contra diversos tipos de preconceitos. Essas práticas, realizadas não somente no eixo Estados Unidos-Europa, mas na América Latina e em países como o Japão, contribuíram para que a corporeidade se tornasse a condutora de denúncias sociais e políticas. Como indica a historiadora Cláudia de Oliveira (2017), um forte movimento tem sido sentido no campo artístico contemporâneo:

[...] artistas têm tomado o corpo como uma das principais arenas para debates em torno das políticas de identidade de gênero e de pertencimento, transformando-o em lugar, onde os fenômenos políticos, culturais e filosóficos se unem em diferentes contextos (Oliveira, 2017, p. 1).

Em consonância com as manifestações corporais que se desenvolviam naquele cenário, as questões de gênero se tornavam mais presentes, fortalecendo o diálogo com o campo artístico. Em se tratando especificamente do Brasil, devemos considerar também a ditadura militar (1964-1985), por ter contribuído para que o corpo surgisse como elemento de resistência em produções de arte que ensejavam forte teor político. Segundo Simone Osthoff (1997), pesquisadora que busca a relação de práticas artísticas experimentais com os estudos decoloniais, os primeiros sintomas da mudança no campo artístico brasileiro, ocasionada pela ditadura, podem ser vistos com a transformação dos(as) artistas em figuras culturais e da obra de arte (expressão até então estético-abstrata) em uma ferramenta política. É nesse mote que podemos enquadrar os trabalhos de Lygia Clark (1920-1988), que funcionavam ao mesmo tempo como reação e fuga da situação política da época.

² *Body art* engloba um conjunto de ações artísticas radicais, muitas vezes envolvendo automutilações, com o intuito de transgredir regras culturais, religiosas e sociais (Matesco, 2011).

Clark, uma das fundadoras do grupo Neoconcreto, explorava o sensorialismo e a interação, abrindo caminho para novas possibilidades artísticas envolvendo o público, o que nos permite explorar a relação de troca entre a propositora e os(as) receptores(as) das obras. Isso nos leva a considerar a relação subjetividade/coletividade para repensarmos as diferenças (dentre elas, as marcadas pela materialidade e fisicalidade). Os corpos, misturados a diferentes elementos, se constituíam como a base para uma nova maneira de pensar a produção artística, explorando outros sentidos, além da visão (tato, olfato, audição, a troca entre o corpóreo). Podemos afirmar que Clark produzia trabalhos vestíveis com proposições experimentais que desafiavam a ideia de autoria.

Embora Elisa Queiroz (1970-2011) tenha desenvolvido seus trabalhos em período posterior, podemos perceber entrelaces dos objetos vestíveis que criava com as proposições de Clark. Queiroz era gorda³ e desafiava o preconceito diante dos excessos corpóreos através da sua arte. A exploração dos sentidos, assim como a participação do público, eram notáveis no seu projeto poético, sugerindo forte referência ao experimentalismo das décadas de 1960 e 1970. A artista frequentemente oferecia ao público possibilidades de “vestir-se” dela, senti-la, vivenciar sua rotundidade, e isso era marcado por estratégias de sedução e jogos de fetiche, desnaturalizando a corpulência como algo dessexualizado.

O elemento subjetividade é imprescindível na análise das obras de Clark e Queiroz, e cabe aqui nos reportarmos à versão pós-estruturalista do conceito, distanciando a palavra da noção de identidades fixas. Desse modo, compreendemos “subjetividade” como algo descentralizado, fragmentado e múltiplo (Prinz, 2002). Além disso, podemos perceber a ideia proposta pela crítica de arte Viviane Matesco (2011) de “corpo desdobrado”, isto é, a subversão da noção de corpo literal. O emprego da corporeidade por ambas as artistas nos trabalhos a seguir engloba questões envolvendo a ideia de vestuário

³ Com o intuito de desvincular o corpo gordo de nomenclaturas médicas, o artigo emprega termos como “gorda” e “corpulenta”. De acordo com a ativista Charlotte Cooper (2016), essa é uma estratégia de desmistificar a gordura, distanciando-a dos discursos generalizantes da medicina.

como extensão do corpo e a troca de sensações e vivências, permitindo a percepção do Outro.

No corpo do Outro: repensando lugares

Tanto Lygia Clark quanto Elisa Queiroz propunham o repensamento das fronteiras do corpo, o que nos leva a algumas reflexões do teórico Homi Bhabha (1998) para a análise de “O eu e o tu” (1967) e dos rascunhos “Roupa de gorda para magra,” desenvolvidos entre 1990 e 2000. Bhabha propõe o conceito de “entre-lugares”, sugerindo um confronto diante da fundamentação do discurso ocidental pautado em oposições binárias, ao desafiar a legitimidade dessas construções. Para o teórico, pensar em “entre-lugares” significa considerar que

a solidariedade afiliativa é formada através das articulações ambivalentes do domínio do estético, do fantasmático, do econômico e do corpo político: uma temporalidade de construção e contradição social que é iterativa e intersticial; uma “intersubjetividade” insurgente que é interdisciplinar; um cotidiano que interroga a contemporaneidade sincrônica da modernidade (Bhabha, 1998, p. 315).

De acordo com Daniela Martins (2011), essa proposta nos leva a considerar os “[...] espaços de fronteira, de contatos interculturais, cujas características resultam do cruzamento de referências, contestações políticas e construção de novas estratégias de sobrevivência.” (Martins, 2011, p. 82). Dito isso, podemos perceber, nas proposições de Clark e Queiroz, a desestabilização de construções binárias, como: eu/outro, dentro/fora, masculino/feminino e gorda/magra.

As obras sensoriais de Clark, produzidas entre 1964-1969, possuíam um caráter performático, com referências à fenomenologia do filósofo Merleau-Ponty e na psicanálise. Em “O eu e o tu” (Figura 1), macacões podiam ser vestidos pelo público e eram confeccionados com materiais que simulavam a sensação de corpo masculino e feminino, provocando a noção de ambivalência dos gêneros.



Figura 1. "O eu e o tu", Lygia Clark. (170 cm x 68 cm x 6 cm). Macacão industrial, espuma, vinil, acrílico, zíper, água e tecido. Cortesia Associação Cultural "O mundo de Lygia Clark." Rio de Janeiro, Brasil. 1967. (Fonte: MoMA). Fotografia de duas pessoas de frente uma para a outra, vestindo macacões azuis com capuzes que cobrem os olhos e atadas uma a outra por um tubo preto umbilical.

Os macacões foram confeccionados com múltiplos bolsos que comportavam, dentre outros elementos, saco plástico com água, espuma, palha de aço e borracha, estimulando o tato. Os(as) participantes podiam explorar tanto a própria vestimenta, quanto a do(a) outro(a), percebendo nelas a extensão de seus corpos. De acordo com a curadora Connie Butler (2020), além da leitura imediata que se faz do tubo que conecta ambas as peças vestíveis como um cordão umbilical, essa conexão também pode ser vista em termos sexuais e de gênero.

O jogo sensorial de Clark ganha força com o uso de máscaras que impossibilitam a visão. Dentro de cada compartimento, um elemento surpreende com texturas diversificadas. O avesso e o direito se misturam, acentuando a potência do corpo em figurar como obra. A artista convida o público a atuar intensamente, fazendo parte e/ou se tornando obra. Segundo a historiadora da arte Maria Alice Milliet (1992), há em “O eu e o tu” uma entrega a exploração mútuas.

Para participar da ação era preciso aceitar o toque e tocar o corpo alheio em uma experiência desafiante. Por falta de compreensão, a obra recebeu censura durante a exposição “QueerMuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira”, realizada no Santander Cultural de Porto Alegre, em 2017, acusada de pedofilia. Segundo o filho da artista, Álvaro Clark (2017), a mesma obra teria sido exposta sem questionamento algum em Frankfurt e Paris.⁴

A experimentação faz parte da proposta de Clark, que oferece uma inversão do corpo, fazendo com que o(a) portador(a) do macacão se reconheça na “pele” do(a) outro(a) e reconheça o(a) outro(a) em si: paradoxalmente, ambigualmente, ambivalentemente e fluidamente.

Em sintonia com a mistura e troca propiciada pelas peças vestíveis de Clark está o croqui de Elisa Queiroz, que pode se traduzir como a reivindicação de um espaço para o seu corpo na sociedade, promovendo

⁴ Convém destacar que não somente “O eu e o tu”, mas toda a exposição foi encerrada em resposta aos protestos conservadores apoiados em grande parte pelo Movimento Brasil Livre (MBL), que as reduzia a acusações não fundamentadas em torno de pedofilia e zoofilia. A exposição foi retomada no Parque Lage no Rio de Janeiro, em agosto de 2018.

uma mudança dos olhares diante da corpulência. Essas questões podem ser transpostas a partir do interesse da artista em transformar corpos e experimentar volumes. Em um projeto não concluído, Queiroz propôs uma relação entre corpo gordo e magro em peças do vestuário que enfatizavam a abundância. A Figura 2 é um dos rascunhos do projeto e consiste em dois *looks* de roupas de gordas para magras que poderiam funcionar como uma experiência da vivência dos excessos corpóreos.



Figura 2. "Roupa de gorda para magra", Elisa Queiroz. Croqui. Vitória, Brasil. [Entre 1990 e 2000]. (Fonte: Banco de dados do LEENA). Desenho em preto sobre papel branco do esboço de dois corpos.

A modelo da esquerda aparentemente veste uma cinta liga que sustenta pernas falsas, volumosas, com meia-calça arrastão, relacionando esses membros gordurosos ao fetiche. Na modelo da direita, Queiroz insinuou gorduras excedentes na região abdominal, supondo uma espécie de prótese em torno da cintura, que dialoga com a sua obra "Abundância estética" (1997), por sugerir uma repetição de barrigas que se dobram e desdobram em torno da cintura.

O corpo gordo - e em especial o feminino - surge em diferentes momentos da história da cultura ocidental como fuga às normas, como

um corpo estrangeiro, tomando de empréstimo o termo empregado pelo sociólogo Georg Simmel (2005), que o define como "[...] aquele que se encontra mais perto do distante." Isto é, aquele que, através de crenças e construções sociais, está longe de representar o acerto, o exemplar⁵ (Simmel, 2005, p. 265). O esboço de Queiroz propõe um contraste: corpo magro, vestindo-se de gordo. Como indica Simmel, o estrangeiro "é um elemento do qual a posição imanente e de membro compreendem [sic], ao mesmo tempo, um exterior e um contrário." (Simmel, 2005, p. 265). O sociólogo não aborda especificamente a relação com o corpo gordo, mas as suas reflexões nos permitem entender a corpulência como algo visto de fora e contrário à esbeltez: "o estrangeiro, o estranho ao grupo, é considerado e visto, enfim, como um não pertencente, mesmo que este indivíduo seja um membro orgânico do grupo, cuja vida uniforme compreenda todos os condicionamentos particulares deste social." (Simmel, 2005, p. 271).

O desenho sugere a absorção de um corpo estranho (as pernas ou a barriga extra) àquelas constituições físicas (manequim da esquerda e da direita). As pernas e barrigas gordas que funcionam como uma "segunda pele," ou ainda, como uma espécie de prótese, provocam uma mistura com o que está dentro e fora. Como em "O eu e o tu," percebemos o colapso das fronteiras entre sujeito/corpo/objeto.

A escolha em analisar um documento de processo de Queiroz, importante fonte utilizada pela crítica genética,⁶ surge com o propósito de reforçar o questionamento diante da "[...] concepção de estética tradicionalmente relacionada à obra entregue ao público: a obra de arte

⁵ Ainda que saibamos que a rejeição da gordura no Ocidente passa a se fortalecer somente no século XIX, podemos afirmar que o corpo gordo jamais se configurou como hegemonia, embora tenha significado fartura e riqueza em determinados contextos. As visões em torno da corpulência variam ao longo da história da humanidade, inclusive no campo da arte, no que se refere ao ideal de beleza. No entanto, na medicina e na religião, em se tratando mais especificamente do cristianismo, podemos nos arriscar a dizer que a ideia de um corpo magro, resultado da obediência às dietas e de práticas de exercícios ou do jejum para aproximação com o divino, foi predominante na história do Ocidente. Nas representações visuais, são raras as aparições da corpulência, sobretudo conotando qualidades, à exceção, por exemplo, das vênus paleolíticas e neolíticas, dos volumes de Rubens (1577-1640) e em alguns casos de Renoir (1841-1919).

⁶ Segundo Salles (2000, p.1), "a crítica genética dedica-se a melhor compreensão do processo criativo artístico. Trata-se de uma investigação que analisa a obra de arte a partir de sua construção."

fechada na perfeição de sua forma final." (Salles, 2000, p. 2). A respeito da crítica genética, Salles comenta: "as considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento defrontam-se com a obra em permanente revisão – balbuciente e inacabada." (Salles, 2000, p. 2). Alguns pontos dessa metodologia parecem relevantes para o estudo do caráter autobiográfico nos projetos das artistas. Como sugere José Cirillo (2010), utilizar essa abordagem na teoria, crítica e história da arte, permite mapear as decisões e incertezas dos(as) artistas, bem como os procedimentos e trajetórias que enfrentaram até a sua execução.

Ainda que não tenha saído do papel, a roupa de Queiroz nos convida imaginativamente a estar no corpo do(a) outro(a), tal qual fazem os macacões de Clark. Isso nos possibilita retomar a proposição de Bhabha (1998) acerca dos "entre-lugares", especialmente se considerarmos a localização do(a) experimentador(a) das vestes: nem homem, nem mulher (no caso de Clark), nem gorda, nem magra (na situação de Queiroz). Essas estratégias contemplam novas posições para os sujeitos, assim como para o público, inclusive em se tratando do contexto de Clark, referente às primeiras manifestações da arte contemporânea.

Em termos de questões de gênero, é possível problematizar o dualismo provocado por Clark que, a princípio, sugeriria que os objetos vestíveis fossem utilizados pelo par binário "homem-mulher," algo que se direcionaria a uma noção essencialista. Ainda assim, a artista desestabiliza essas posições instituídas culturalmente e socialmente, quando oferece ao público a troca de "lugares". Cabe ressaltar que esses corpos vestíveis lançam uma visão "fixa" dos sujeitos homem e mulher, de modo que o macacão "masculino" possui compartimentos que simulam, por exemplo, axilas peludas, ao passo que o feminino sugere volume nos seios e outros elementos que podem configurar o estereótipo de ser mulher. De todo o modo, levando-se em conta o contexto da obra e a ainda incipiente discussão envolvendo os problemas de gênero no país, podemos considerar que o objeto em questão trouxe grandes contribuições na relação com o outro – algo que

parece estar ligado ao “Eu e tu” (1974, escrito originalmente em 1923), do filósofo Martin Burber, cuja fenomenologia busca uma relação integral com o outro no espaço.

O caráter autobiográfico/autorrepresentacional de Queiroz também contribui para uma abordagem mais profunda das questões de gênero, principalmente se considerarmos as teóricas literárias Sidonie Smith e Julia Watson (2002) que sugerem que representar-se a si mesma se configura como um ato que engloba subjetividade, memória, identidade, experiência e agenciamento. Como sugerem, “nas autorrepresentações contemporâneas, as mulheres passaram a estender o conceito de autorretrato, antes considerado o modo [exclusivo] da autobiografia visual.” (Smith; Watson, 2002, p. 5, tradução nossa).

Nesse leque de possibilidades, as manifestações através das “roupas de artistas” (Da Costa, 2010) torna-se um elemento de linguagem expandida nas artes visuais, contribuindo para a exacerbação de novos sentidos e experiências. Mais importante: se configuram como fronteiras que podem (e devem) ser atravessadas.

Conclusão: quando os corpos viram roupas

Desde pelo menos as vanguardas artísticas, incluindo os vestidos de Lucio Fontana e os esboços de roupas espaciais futuristas, o vestuário tem sido utilizado como relevante interface no campo artístico, permitindo uma maior aproximação com o público – que passa a vestir, tocar, ou pelo menos a se ver nele. Nas proposições de Clark e Queiroz, as questões envolvendo subjetividade, gênero e experimentações se fortalecem através das possibilidades de descoberta do corpo alheio; corpo que se materializa como roupa.

O que definitivamente marca essas obras é o jogo de inversão. E falamos aqui de inúmeras, conforme já citamos: dentro/fora, masculino/feminino, gordura/magreza, avesso/direito e, de grande valor para as últimas considerações, de “corpo para roupa”. A veste não é suporte do corpo, mas o corpo em si; uma extensão que vai além das

funções primordiais de proteção. Os objetos vestíveis se tornam corporalidades; vivências partilhadas de exploração das diferenças. Vestir-se do(a) outro(a), de gorda; carregar o “peso” do que não está em nós, fazê-lo presente, senti-lo. Esses são elementos que confrontam a intransigência, que realçam uma subjetividade múltipla, desdobrada, participativa e audaciosa. Que promovem a participação do público ou o alcance de novos espaços através da imaginação, provocando os antigos valores engessados e enraizados pelos discursos tradicionais da história da arte. Que lançam o vaivém das margens, embaralhando, confundindo e estremecendo noções de corpo e de espaço.

Referências

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BURBER, Martin. **Eu e tu**. São Paulo: Centauro Editora, 1974.

BUTLER, Connie. Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988. **MoMA**. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2401>. Acesso: 15 out. 2022.

CIRILLO, José. Arte contemporânea no Espírito Santo: procedimentos e organização de arquivos e documentos do processo de criação. In: **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, Cachoeira: ANPAP, pp. 103-117, 2010.

CLARK, Álvaro. Em protesto, obra de Lygia Clark é apresentada fora da exposição. Entrevista concedida a Paula Sperb à Veja, Porto Alegre, 12 set. 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/rio-grande-do-sul/em-protesto-obra-de-lygia-clark-e-apresentada-fora-da-exposicao/>. Acesso: 15 out. 2022.

CLARK, Lygia. **O eu e o tu**. 1967. Macacão industrial, espuma, vinil, acrílico, zíper, água e tecido. 170 x 68 x 6 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2401>. Acesso: 24 abr. 2022.

COOPER, Charlotte. **Fat Activism: A Radical Social Movement**. 1 ed. Bristol: Hammeronpress, 2016.

DA COSTA, Cacilda. **Roupa de artista: o vestuário na obra de arte**. São Paulo: Edusp, 2010.

MARTINS, Daniela. A tessitura intersubjetiva dos entre-lugares: o que pode um grupo? **Realis** – Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais, Recife, v. 1, n. 1, jan./jun. 2011.

MATESCO, Viviane. Corpo-objeto. In: **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, Rio de Janeiro: ANPAP, pp. 1-11, 2011.

MILLIET, Maria Alice. **Lygia Clark**: obra-trajeto. São Paulo: Edusp, 1992.

OLIVEIRA, Cláudia de. “O vestido de Claire”: arte, gênero e corpo em Grayson Perry. **Z cultural**: revista do programa avançado de cultura contemporânea, Rio de Janeiro, ano 12, n.1, p. 1-14, 2017.

OSTHOFF, Simone. Lygia Clark and Hélio Oiticica: a legacy of interactivity and participation for a telematic future. **Leonardo**, Cambridge, v. 30, n.4, p. 279-289, 1997.

PRINZ, Jessica. “It’s such a relief not to be myself”: Laurie Anderson’s Stories from the Never Bible. In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (ed.). **Interfaces**: women, autobiography, image, performance. 5 ed. Michigan: University of Michigan Press, 2012.

QUEIROZ, Elisa. [Entre 1990 e 2000]. Documentos de processo de Elisa Queiroz disponíveis no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes (LEENA) na Universidade Federal do Espírito Santo, 2012.

SALLES, Cecília. Imagens em construção. **Revista Olhar**, São Carlos, v. 1, n. 4, p. 1-8, 2000.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (ed.). **Interfaces**: women, autobiography, image, performance. 5 ed. Michigan: University of Michigan Press, 2012.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. Tradução de: Mauro Guilherme Pinheiro Koury. **RBSE**, Paraíba, v. 4, n. 12, p. 265-271, dez. 2005.

Recebido em: 20 de outubro de 2022.

Publicado em: 30 de dezembro de 2022.