



INSTALAÇÃO ARTÍSTICA E OS SENTIDOS PRODUZIDOS PELO PÚBLICO: O CORPO COMO LÓCUS DE POSICIONAMENTO POLÍTICO E ESTÉTICO

ART INSTALLATION AND MEANINGS PRODUCED BY THE PUBLIC: THE BODY AS LOCUS OF AESTHETIC AND POLITICAL POINT OF VIEW

Adriana Vaz

UFPR, Brasil
vazufpr@gmail.com

Rossano Silva

UFPR, Brasil
rossano.degraf@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo tematiza sobre o sentido da arte para o público que agiu como coautor de uma instalação artística realizada no espaço expositivo da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Minas Gerais. A instalação artística constava de 12 silhuetas de imagens femininas. A escolha das imagens fundamentou-se na ideia de apropriação de Arthur Danto e no conceito de estética relacional de Nicolas Bourriaud. Conceitualmente a instalação artística também seguia as ideias da estética da formatividade e estética da produção de Luigi Pareyson, cujos caminhos para se chegar a estética são a filosofia e a própria arte. Considerando o caminho delineado pela própria arte, para tratar das interferências realizadas pelo público durante a mostra, em hipótese, entende-se que parte delas coincide com as respostas encontradas na apreciação do objeto artístico com base nos estudos realizados por Michel Parsons e Abigail Housen como menciona Fernando Hernández. Seguindo as argumentações de Hernández, diferentes racionalidades foram elaboradas para justificar a importância do conhecimento artístico na educação escolar. Constatase que racionalidade cultural como fundamento para cultura visual não está presente apenas no processo criativo do artista, mas também na produção de sentido por parte do público. Nota-se que, graficamente, houve uma preocupação por parte do público com o aspecto mimético da imagem, e textualmente, os assuntos recorrentes tratam do combate ao racismo e a violência contra a mulher, pedem respeito à liberdade sexual e manifestam temas políticos e sociais. O conteúdo da arte associado à cultura visual por meio da apropriação de Danto possibilita propor temas como a representação do corpo cuja abordagem artística não adota a história da arte no sentido linear, visto que pela participação do público, os valores agregados à instalação conectaram-se com o repertório cultural que cada pessoa adota para si em seu cotidiano.

Palavras-chave: artes visuais; educação estética; cultura visual; gênero.

Abstract

This article has as its thematic the meaning of art for the public who acted as co-author in an art installation held in the Faculty of Education exhibition space at Federal University of Minas Gerais. The art installation consisted of 12 female silhouette images. Images choice was based on Arthur Danto's appropriation idea and on Nicolas Bourriaud's relational aesthetic concept. Conceptually, the art installation also followed the ideas of Luigi Pareyson's formativity aesthetics and production aesthetics to whom the ways to reach aesthetics are philosophy and art itself. Considering the way outlined by art itself, in order to deal with the interferences carried out by the public during the exhibition, hypothetically, it is understood that some of

them are coincident with the answers found in the artistic object appreciation based on the studies of Michel Parsons and Abigail Housen as mentioned by Fernando Hernández. Following Hernández's arguments, different rationalities were elaborated to justify the artistic knowledge importance in school education. It is verified that cultural rationality as a foundation for visual culture is not present only in the artist creative process, but also in the production of meaning by the public. It is noteworthy that, graphically, there was a concern from the public about the image mimetic aspect, and textually, the recurrent issues deal with the fight against racism and violence against women, respect for sexual freedom and manifest political and social themes. The content of art associated with visual culture through the appropriation of Danto makes it possible to propose themes such as body representation, whose artistic approach does not adopt the history of art in the linear sense, as through the public participation the values added to the art installation were connected to the cultural repertoire that each person adopts for himself/herself in his/her daily life.

Keywords: visual arts; aesthetic education; visual culture; genre.

A ideia de apropriação e as conexões sobre o conceito de estética

Este artigo tematiza sobre o sentido da arte para o público que agiu como coautor de uma instalação artística¹ realizada no Espaço ArtEducação, da Faculdade de Educação (FAE) na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mesmo que a instalação aparente uma cronologia linear aos moldes tradicionais da história da arte: arte antiga, arte clássica, arte moderna e arte pós-histórica, salienta-se que o corpo feminino como tema de representação é o que une as silhuetas e permite a conexão da poética dos artistas com as ações do público. Os transeuntes da FAE atuaram como coautores interferindo dentro e fora das silhuetas, em similitude ao modo como apreciam esteticamente os objetos artísticos na acepção de Abigail Housen e Michel Parsons, como alude Fernando Hernández ao elucidar os caminhos que as pessoas articulam para a compreensão das obras de arte.

Seguindo as argumentações de Hernández, diferentes racionalidades foram elaboradas para justificar a importância do conhecimento artístico na educação escolar, constata-se que a racionalidade cultural como fundamento para cultura visual está presente no processo criativo dos artistas e na produção de sentido por parte do público. Visto que,

a arte é uma manifestação cultural e os artistas realizam representações que são mediadoras de significado em cada época e cultura. A compreensão (em sua dupla dimensão de interpretação e produção) desses significados é o objetivo prioritário do ensino de arte para alguns docentes desde o início dos anos 90. (HERNÁNDEZ, 2000, p.45).

Com isso, questiona-se: De que modo o conhecimento artístico pode ser abordado para educação estética? Quais os sentidos produzidos pelo público na posição de coautores?

¹ A mostra "Dupla exposição: silhuetas e formações" foi realizada no período de 7 a 28 de março de 2018, pela parceria com o Centro de Pesquisa em História da Educação (GEPHE).



A exposição em si constava de 12 silhuetas de imagens de mulheres, auto referenciando artistas mulheres e artistas homens de diferentes períodos da história da arte. Na figura 1 observa-se o panorama geral do espaço expositivo da FAE, um corredor em que as silhuetas feitas em adesivo preto fosco foram fixadas em ambas as paredes, e dois painéis centrais com as informações sobre as obras originais.



Figura 1: Espaço Arteducação FAE/UFMG. Registro em 9/3/2018.

O conjunto de silhuetas que compõem a mostra foi articulada em quatro eixos: o corpo pudico e impudico, o corpo como matéria pictórica, o corpo como empoderamento, o corpo como lócus de posicionamento político e valores do mundo. A ideia da representação do corpo da mulher como uma imagem pudica ou impudica se constrói associada a concepção da Vênus, retratada na exposição por três obras: a Vênus de Milo, o Nascimento da Vênus de Botticelli e a Vênus de Willendorf – as três primeiras silhuetas fixadas na parede 1, a direita do observador, do fundo para frente (figura 1). A qualidade pictórica da obra de arte corrobora com os aspectos formais das correntes artísticas da arte moderna o que possibilita a conexão entre as obras de Edgar Degas, Pablo Picasso e Gustav Klimt – também na figura 1, parede 2, a esquerda, observa-se quatro silhuetas do fundo para frente: a obra o Anjo e Flor de Djanira, a obra A pequena bailarina de 14 anos de Degas, a obra Abaporu de Tarsila do Amaral, e a obra As três dançarinas de Picasso. Do mesmo modo, o termo empoderamento permite articular a produção de artistas de diferentes nacionalidades como Diego Velázquez, Paula Rego e o grupo Guerrilla Girls; assim como, as obras do colombiano Fernando Botero e das brasileiras Tarsila do Amaral, Djanira da Motta e Silva, e Rosana Paulino. O quarto eixo, foco desse artigo, apresenta a análise de como o público interagiu com a instalação artística.

A escolha das imagens fundamentou-se na ideia de apropriação de Arthur Danto e no conceito de estética relacional de Nicolas Bourriaud, bem como, no que Luigi Pareyson define como estética da formatividade e da produção. Pela estética da formatividade a obra de arte engloba o fazer e o inventar, na reciprocidade entre a forma e o conteúdo, “a atividade artística consiste propriamente no ‘formar’, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar, que é ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir” (PAREYSON, 1997, p.26).

O que de certo modo condiz com o aspecto híbrido da arte pós-histórica de Danto, o autor elucida que a pintura moderna teorizada por Clement Greenberg difere da arte pós-histórica ao assinalar o uso da apropriação de imagens pelos artistas, em especial, os que produzem a partir das décadas de 1970 e 1980. Com isso, a história da arte se torna tema e repertório imagético da própria arte no aspecto auto referencial. Outro argumento trazido por Danto a favor da arte pós-histórica é que a pintura como linguagem pura e plana não assume mais o papel principal delineado por Greenberg – em uma narrativa que teve início com o Impressionismo e culminou no Expressionismo abstrato – conseqüentemente, a produção artística na contemporaneidade engloba diferentes modalidades: instalação, performance, vídeo, fotografia, etc. A mostra mescla a linguagem do desenho com a da instalação, processo criativo que condiz com a estética da produção. De acordo com Pareyson:

as obras de arte são figuras espirituais: imagens que tem significado humano, que falam à mente e ao coração, que transmitem sentidos interiores e profundos. Mas o aspecto espiritual e interior das obras de arte não é alguma coisa que transcenda o seu aspecto sensível e a sua realidade física, porque, antes, coincide imediatamente com eles. (PAREYSON, 1997, p.156).

A materialidade da obra remete a montagem e desmontagem da instalação no espaço expositivo que incluía a fixação das silhuetas na parede e dos estojos de apagador com giz escolar no chão, e a disposição dos elementos textuais, etapa executada pelos próprios proponentes: Adriana Vaz e Rossano Silva, e com a colaboração de Nádia Rezende. Ainda a respeito do termo formação, esse conceito sustenta à estética relacional de Bourriaud, segundo o autor:

observando as práticas artísticas contemporâneas, deveríamos falar mais em ‘formações’ do que em ‘formas’: ao contrário de um objeto fechado em si mesmo graças a um estilo e a uma assinatura, a arte atual mostra que só existe forma no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não. (BOURRIAUD, 2009, p.29-30).

Pelas ações do público no ato interativo de escrever, desenhar e apagar, observa-se que a instalação proposta suplantou o aspecto formal a que se refere Bourriaud, o que Hernández define como racionalidade perceptiva que se estabeleceu a partir dos anos 60, cujo enfoque “defende a necessidade de que, por meio da Arte, os meninos e as meninas possam desenvolver sua percepção visual, na dupla dimensão estética e para o meio” (HERNÁNDEZ, 2000, p.45).



Assim como na racionalidade cognitiva que antecede a perceptiva, a arte tinha como objetivo: “(...), mediante a observação e a análise dos elementos formais, desenvolver as habilidades plásticas dos alunos” (HERNÁNDEZ, 2000, p.45) – paradigma que se modifica a partir de década de 1980 e 1990. A ideia de “formações” de Bourriaud se assemelha com as colocações de Hernández sobre o universo de significados produzidos pela cultura visual.

As obras artísticas, os elementos da cultura visual, são, portanto, objetos que levam a refletir sobre as formas de pensamento da cultura na qual se produzem. Por essa razão, olhar uma manifestação artística de outro tempo ou de outra cultura implica uma penetração mais profunda do que a que aparece no meramente visual: é um olhar na vida da sociedade, e, na vida da sociedade, representada nesses objetos. (HERNÁNDEZ, 2000, p.53).

A arte como parte da cultura visual e pelas interferências do público na exposição exibem a não separação entre a arte e a cultura usual, e revelam, ao concordarmos com o autor, “que os objetos artísticos se produzem num contexto de relação entre quem os realiza e o mundo”. (HERNÁNDEZ, 2000, p.54).

A afinidade entre quem realiza a obra de arte e o mundo esteve presente durante a pré-seleção das imagens para exposição, um dos critérios de escolha das imagens era que os artistas produzissem na linguagem de artes visuais. Nessa fase notou-se uma invisibilidade de artistas mulheres pela pouca representatividade de suas obras nos livros clássicos de história da arte. A ausência de obras de artistas mulheres é potencializada quando os fatores raça e classe se somam ao gênero. Contudo, o público colaborou para mostrar a atuação de mulheres negras no âmbito da música e da política, ao registrar um trecho da música de Luedji Luna e citar a morte da vereadora carioca Marielle Franco.

Em sintonia com a poética dos artistas, os coautores da instalação construíram o sentido da obra e trouxeram como tema a violência da mulher e a busca pela sua emancipação, a exemplo dos dizeres na silhueta da Vênus de Milo, silhueta 1 (figura 1): “(...) ‘Não seja o que esperam de você’. (...) ‘No Brasil, a cada 5 min, uma mulher é agredida. A cada 11 min, uma é estuprada. A cada 2 horas, uma é morta’ (...)”. Nessa silhueta houve a inserção de sinais gráficos: o círculo na posição da cabeça com a inscrição: “We”; o coração com o texto “Love” na região do peito; na genitália o triângulo com as palavras “GRL PWR”.

Igualmente, na silhueta da obra *El estudio*, figura 2, destaca-se as frases: “(...) ‘Que nada nos limite. Que nada nos defina. Que nada nos sujeite. Que a liberdade seja nossa própria substância’ (...); ‘Queriam que ela fosse do lar, mas ela era do ler com essa liberdade, ela era de onde quisesse ser!’ (...)”.





Figura 2: Silhueta 4, apropriação da obra *El estudio*. Registro em 13/3/2018.

A obra *El estudio* exibe o corpo como empoderamento, Botero retrata o nu feminino em que a mulher está de costas em relação ao observador e de frente para o pintor. Pelas interferências do público a mulher foi retratada de frente para o observador, em função da representação dos seios. Durante o período expositivo o penteado do cabelo foi apagado e permanece as linhas curvas do seio, em interlocução com a frase “Feliz 8 de março!”, acrescentou-se o símbolo de interrogação (?). Das mediações textuais novas frases integram a imagem: “Seja vc mesma”, “O que não mata ainda não terminou!”, “#Nenhumamemos”, “a Mulher Mor”, “Por mais mulheres na matemática”, “Rad Fem Resiste”, “Gratidão por ser mulher”, “Mulheres de luta e de guerra”. Poucas alterações de desenho foram realizadas nessa silhueta, a maioria da ação do público aconteceu por meio de textos, as frases das coxas foram apagadas várias vezes e o cabelo também teve novos penteados, com destaque para a franja.

A Vênus de Milo simboliza o corpo pudico, o pudor da Vênus de Milo (silhueta 1, na figura 1) e da Afrodite de Cnido feita por Praxíteles possibilitam perceber o contraste entre a representação simbólica das vênus da Grécia Antiga e as do Paleolítico (silhueta 3, na figura 1). A imagem do pudico se constrói associada a deusa Afrodite e em diferentes períodos da história da arte sua beleza e sensualidade foi representada de modo idealizado como as obras que tematizam sobre o seu nascimento: de Sandro Botticelli artista do Renascimento (silhueta 2, na figura 1); de William Adolphe Bouguereau e Alexandre Cabanel, ambos do Neoclássico.

Assim, pelos sentidos produzidos pelo público acordamos com Bourriaud que na arte relacional: “o sentido da obra nasce do movimento que liga os signos emitidos pelo artista, mas também da colaboração dos indivíduos no espaço expositivo” (BOURRIAUD, 2009, p.114). Signos que condizem com o foco temático da instalação, cujo intuito era ampliar a representatividade da produção de artistas mulheres no universo artístico, ainda acanhado de acordo com Rui Fonseca (2013a, 2013b); problematizar sobre a imagem da mulher no campo artístico, visão que na maioria da vezes segue o padrão masculino associado ao deleite estético no sentido de pura contemplação como menciona Luciana G. Loponte. Reitera-se que a mescla de imagens que compõem a instalação condiz com a arte pós-histórica de Danto, pois o uso da apropriação permitiu criar um repertório imagético com temporalidade estendida.

Ações do público: olhares estéticos e posicionamentos políticos

As ações do público na mostra “Dupla exposição: silhuetas e formações” se adequam ao primeiro e segundo estágio estético de Housen:

(...) os observadores *narrativos* são contadores de histórias. Usando os seus sentidos e associações pessoais, fazem observações concretas sobre a obra de arte que são entrelaçadas na narrativa. (...), os juízos baseiam-se no que o observador sabe e gosta. (...) os observadores *construtivos* começam a construir uma estrutura para olhar para as obras de arte, usando as ferramentas mais lógicas e acessíveis: as suas próprias percepções, o seu conhecimento do mundo natural e os valores do seu mundo social, moral e convencional (HOUSEN, 2011, p.155-156).

Esses dois estágios iniciais de Housen ajustam-se ao que Parsons denomina de “Favoritismo” para o primeiro estágio e de “Beleza e realismo” para o segundo estágio de apreciação estético-artística, como alude Hernández:

1. *Favoritismo* - define-se como o da valorização empática tanto com a forma como com a narrativa da representação. Nele, busca-se destacar, sobretudo, os elementos reconhecíveis a título de livre associação vinculada a uma narração da qual não estão isentas as experiências pessoais de cada indivíduo. (...). 2. *Beleza e realismo* - define-se como o da identificação do grau de semelhanças (mimesis) entre a representação e a realidade. Relaciona-se com as convenções resultantes à representação vinculadas à arte figurativa e associadas a uma habilidade formal e temática do autor. (HERNÁNDEZ, 2000, p.115, grifo nosso).

Pela narrativa pessoal do público em resposta as silhuetas que compunham a exposição, podemos afirmar que o modo de produzir arte e seus sentidos seguem os estágios de apreciação estética descritos por Parsons e Housen, tanto pelos desenhos que preservaram nas imagens a sua qualidade mimética quanto pela visão de mundo de cada indivíduo que registrou por meio de textos seus desejos, angústias e reivindicações, ao transformar os corpos dessas mulheres em lócus de posicionamento político.

A bailarina de Degas foi interpretada como uma fada, visível no desenho de asas e meias do tipo arrastão. Na figura 3, interferência realizada na terceira semana da exposição, nota-se que o público adicionou o outro braço na imagem, nessa mesma mão a bailarina segura uma piteira de cigarro. Entre a fumaça, lê-se: “Campos das ideias cooperativas e não individuais”. As asas foram ampliadas e alargam-se pela parede. De modo direto ao primeiro estágio de Parsons o público inscreve a palavra “Empatia” na direção da boca, parte dos textos foram apagados e completados com outras expressões: “Sou fada, Sou bruxa, Sou tudo aquilo q quiser” e “Somos feitos da mesma matéria compartilhamos das mesmas dores e amores”.



Figura 3: Silhueta 11, apropriação da A pequena bailarina de 14 anos. Registro em 22/03/2018.

Por fim, as outras intervenções são realizadas na parede de fundo, com as frases: “Fazer valer a pena”, “Marielle presente”, “Bruneca”. O segundo estágio de Parsons referente a *Beleza e realismo* está presente nas ações do público que em diversas silhuetas representaram o rosto das mulheres e outros acessórios, a exemplo das apropriações de Botero, da Vênus de Willendorf e do Nascimento da Vênus de Botticelli. Na apropriação da obra de Botticelli (silhueta 2, figura 1), além do aspecto de apreciação estética referente ao realismo da imagem, o público se manifesta politicamente ao trazer como tema o assédio sexual que as mulheres padecem em seus ambientes de trabalho, expresso nas frases: “Lugar de mulher é no tanque de guerra”, “42% das mulheres brasileiras já sofreram assédio sexual. # Basta”, “Assédio moral, Assédio por parte de colegas docentes (H a M), Linguagem Vidental!”.



Figura 4: Silhueta 3, apropriação a Vênus de Willendorf. Registro em 16/03/2018.

Na silhueta da Vênus de Willendorf (figura 4), ou vênus impudica como argumenta Carlos Velázquez, o público questiona o estereótipo da beleza feminina: “Sou gorda, mas isso não me faz menos sexy!”, em diálogo com outra pessoa: “Concordo deve ser linda”. Para Velázquez, a Vênus Willendorf tem duas versões: a primeira, trata da escultura encontrada em 1908 pelo paleontólogo Hugo Obermaier cuja descoberta alterou sua denominação original que era vênus impudica; a segunda, fundamenta-se na descoberta feita em 1864 pelo arqueólogo Paul Hurault, VIII Marquês de Vibraye, na França, que batizou essa escultura de vênus impudica em contraste com a vênus pudica, a Afrodite de Praxíteles. O autor estuda essa obra para mostrar a fragilidade epistemológica da história da arte, não devido a ambiguidade do objeto-arte, porém por configurar-se como um campo que desloca o olhar do social e das condições humanas na produção da vida.

O posicionamento de Velázquez coincide com o que o público registra na instalação, ao tematizar sobre outros estereótipos sobre o corpo feminino, isto é, o corpo feminino como sinônimo de corpo biológico e frágil. Em oposição, o público exhibe a força da mulher exibindo um corpo que resulta do construto cultural e social, seguindo o trecho da música “Um corpo no Mundo”, de Luedji Luna, na figura 4, lê-se: “Eu sou a minha própria embarcação, a minha própria sorte e a história do meu lugar”.

Direto na parede, interligando a Vênus de Milo com a de Botticelli temos as seguintes expressões: “Respeita les trans da FaE e de todos os lugares”, “#Marielle presente”. Do mesmo modo, ao fundo e não na silhueta, conectando a obra de Botticeli com a vênus de Willendorf estão os registros: “Todo poder ao povo negro, #Chega de racismo”.



Figura 5: Silhueta 8, apropriação da obra A Rainha. Registro em 19/03/2018.

Além das questões sobre racismo igualmente impresso na silhueta da obra A Rainha, de Rosana Paulino, sintetizada pela frase: “a FaE apaga pixo mas não apaga Racismo”, (...), conforme figura 5, acima. A inscrição marcando a presença de Marielle compõem várias partes da instalação nos limites das duas paredes, explanados nos contornos externos da silhueta da obra de Paulino e do cartaz produzido pelo Grupo Guerrilla Girls.

Diante desse contexto, com o intuito de tornar público a pouca representatividade de artistas mulheres no campo da arte, o grupo produziu seus primeiros cartazes tematizando a questão. Na imagem escolhida, assim como em outros cartazes produzidos pelo grupo, o rosto da mulher está oculto pelo uso de máscara, um gorila similar ao King Kong. O uso de meia arrastão e mini saia é outra marca que simboliza as mulheres retratadas nos cartazes, na contradição entre o estereótipo de sensualidade feminina e a virilidade grotesca do gorila. As artistas também utilizam codinomes de outras artistas e escritoras já falecidas, com a finalidade de recordar a presença feminina na arte.

No cartaz “*Guerrilla Girls Review The Whitney*”, de 1987, a silhueta selecionada encontra-se no centro da imagem em tonalidades de cinza e exibe uma mulher de perfil encostada em uma banqueta alta. Ao observarmos a imagem vemos uma perna esticada e outra perna dobrada com os pés apoiados na base da banqueta, o rosto está encarando o observador, uma mão aponta para outra, sendo que na mão direita a mulher segura uma banana descascada pela metade. A cor de fundo do cartaz é em amarelo com letras em preto, o texto refere-se à exposição realizada no *The Clocktower* (108 Leonard St, NY), no período de 16 de abril até 17 de maio de 1987. Nessa silhueta o público desenha a mini saia, o rosto, a banana, e escreve: “Bananas para o Machismo”, “Ser mulher é não se subordinar a ideias prontas”. Nas interferências da terceira semana aparece o desenho de sapatos e outras expressões de ordem política: “Fora Temer”, e de ordem social: “Contra o patriarcado”, “Campos, e abaixo o feminicídio”.

Considerações finais

O conhecimento artístico como parte da cultura visual adquire sentido a partir do olhar de cada pessoa atrelado a uma estética relacional, tanto no momento de produzir arte quanto como apreciador da arte, desse modo, a obra de arte para além dos seus aspectos formais permeia questões de ordem cultural, social e política conectando-se com o que cada pessoa constrói para si e valoriza em sua trajetória de vida, conectada a uma temporalidade histórica e social; logo, é por meio da relação arte e vida ou arte e cultura usual que o conhecimento artístico agrega valor estético a prática cotidiana de cada pessoa, seja no ambiente escolar ou em outros espaços de mediação cultural.

Pelas ações do público durante o período expositivo da mostra no Espaço ArtEducação da FAE, nota-se que, graficamente, houve uma preocupação por parte do público com o aspecto mimético da imagem, e textualmente, os assuntos recorrentes tratam do combate ao racismo e a violência contra a mulher, pedem respeito a liberdade sexual e manifestam sobre temas políticos e sociais. Em conexão com as colocações de Housen, os estágios narrativos e construtivos se comprovam pela interlocução do público durante o percurso da mostra; o mesmo ocorre com os dois estágios iniciais de Parsons: Favoritismo, e Beleza e realidade. O conteúdo da arte associado a cultura visual por meio da apropriação de Danto, possibilita propor temas como a representação do corpo cuja abordagem artística não adota a história da arte no sentido linear, visto que pela participação do público os valores agregados a instalação conectaram-se com o repertório cultural que cada pessoa valoriza para si em seu cotidiano.

Referências

BATISTA, Valdoni Ribeiro. A **desnaturalização do androcentrismo por meio de uma prática de pesquisa-ação no estágio de licenciatura em arte-educação da Unicentro**. Dissertação. (Pós-graduação em Educação), Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2017.

BOTERO, F. **El Estudio**. Disponível em: <<http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/el-estudio>>. Acesso em: 21 junho de 2018.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. (Coleção Todas as Artes). São Paulo: Martins, 2009.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006.

FONSECA, Rui Pedro. Condições de produção dos feminismos artísticos em Portugal. **Estudos Feministas**, v. 21, n. 3, 2013a, p. 1015-1038.

FONSECA, Rui Pedro. Carreira, arte feminista e mecenato: uma abordagem à dimensão econômica do circuito artístico principal sob uma perspectiva de gênero. **Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, v. XXVI, 2013b, p. 113-137.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

HOUSEN, Abigail. O Olhar do observador: Investigação, teoria e prática. In: FRÓIS, João Pedro et. al. **Educação estética e artística: abordagens transdisciplinares**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p.149-170.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Estudos feministas**, 2002.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

VELÁZQUEZ, Carlos. Confissões da Madonna: A história da vênus feita arte em Willendorf. In: **XXIX Simpósio Nacional de História – Contra os preconceitos: história e democracia**, UNB, Brasília, 2017. p.1-15.

Minicurrículos

Adriana Vaz

Realizou Pós-doutorado em Educação na UFMG, é doutora e mestre em Sociologia pela UFPR, licenciada em Educação Artística: Desenho pela UFPR. Professora do Departamento de Expressão Gráfica e do Programa de Pós-graduação em Educação: TPen da UFPR.

Rossano Silva

Doutor e mestre em Educação pela UFPR, licenciado em Desenho pela EMBAP. Professor do Departamento de Expressão Gráfica, do Programa de Pós-graduação em Educação: TPen e do Programa de Pós-graduação em Educação da UFPR.