

# Tesouras em ação: acionamentos do objeto nas produções de Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino e Sanja Ivekovic<sup>1</sup>

*Scissors in Action: Activations of the Object in the Productions of Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino and Sanja Ivekovic*

*Ciseaux en action : activations de l'objet dans les productions de Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino et Sanja Ivekovic*

Larissa Camnev

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

E-mail: larissa.camnev@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9488-2010>

## RESUMO

Ao eleger a tesoura e o corte como processos artísticos operatórios, o artigo aproxima e tensiona o fazer das artistas Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino e Sanja Ivekovic em suas produções. São elencadas produções em vídeo para se debruçar, *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once* (1974-1975), *X* (1974) e *Personal Cuts* (1982). O corte como gesto artístico acarreta reflexões acerca de questões que permeiam o objeto, a ação e o suporte de reprodução. No texto, tais trabalhos são tomados como referencial para tecer diálogos e óticas que se relacionam ao contexto histórico do início do vídeo como linguagem que acolhe o gênero feminino.

Palavras-chave: *corpo; tesoura; ação; cortar; vídeo.*

---

Camnev, Larissa. **Tesouras em ação: acionamentos do objeto nas produções de Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino e Sanja Ivekovic.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025  
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54072> >

## ABSTRACT

By choosing scissors and cutting as operative artistic processes, the paper brings together and tensions the work of artists Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino, and Sanja Ivekovic in their productions. The video productions to be examined are *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once* (1974-75), *X* (1974), and *Personal Cuts* (1982). Cutting as an artistic gesture leads to reflections on issues that permeate the object, the action and the reproduction medium. In the text, these works are taken as a reference to weave dialogues and optics that relate to the historical context of the beginning of video as a language that embraces the female gender.

Keywords: *body; scissors; action; cutting; video.*

## RÉSUMÉ

En choisissant les ciseaux et la coupe comme processus artistiques opératoires, l'article rassemble et met en valeur le travail des artistes Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino et Sanja Ivekovic dans leurs productions. Les productions vidéo analysées sont *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once* (1974-75), *X* (1974) et *Personal Cuts* (1982). La coupe en tant que geste artistique conduit à des réflexions sur des questions qui touchent à la fois l'objet, l'action et le support de reproduction. Dans le texte, ces œuvres sont prises comme référence pour tisser des dialogues et des optiques qui se rapportent au contexte historique du début de la vidéo en tant que langage qui embrasse le genre féminin.

Mots-clés: *corps ; ciseaux ; action ; découpage ; vidéo.*

Data de submissão: 20/08/2024  
Data de aprovação: 22/04/2025

## Introdução

A tesoura, enquanto instrumento que é operado via acionamento manual, pressupõe a interação do usuário e objeto. A ação do corte, por meio da tesoura, se faz na intersecção da usabilidade dessa tecnologia. Duas lâminas unidas por um eixo são apenas movidas quando os dedos são inseridos nas aberturas da terminação da peça, para enfim iniciar o corte.

O objeto da tesoura, na condição de aparato, faz parte dos engenhos amplamente buscados através dos tempos, pois desde a pré-história já existia a necessidade de cortar, demanda respondida por cortes praticados via utensílios improvisados. A instância foi sendo trabalhada e elaborada, sendo apresentada como instrumento pela primeira vez em Veneza,<sup>2</sup> esta com o design mais próximo do conhecido. No transcorrer dos tempos, outras formas e designs foram sendo propostos, com variações nos tamanhos dos anéis de abertura, comprimento das lâminas, bem como na própria materialidade de fabrico com aço forjado ou ferro fundido. A tesoura compreende três partes: anéis, lâminas e rebite ou parafuso, sendo seu acionamento pelos dedos, no qual:

As duas partes (hastes) que constituem a tesoura juntam-se no centro que constitui o fulcro do sistema de alavancas. Isto permite às lâminas, dispostas em forma de "X", se aproximarem ou se afastarem em toda a extensão de seu fio de corte, cortando destarte o material que lhes oferece resistência, como tecidos, fios, couros, etc. A tesoura sendo uma alavanca inter-fixa com o braço da potência maior que o braço da resistência, multiplica a força. Conclui-se, pois que para as tesouras satisfazerem a sua finalidade é indispensável que entrem em ação duas forças: resistência e potência (Freitas, 1948, p. 222-223).

Entre as duas forças que realizam o corte, está o usuário, este que ao entrar em contato com o instrumento deve percepcionar suas potencialidades. Gibson (2014), propõe o conceito de *affordances*, que se refere a conferir aos objetos elementos que possibilitam ao usuário interações. Repositionado por Norman (1988), o termo *affordances* ganha outra camada, conferindo às propriedades físicas e percepcionadas do objeto gatilhos de como fazer uso. Pela forma e por outros atributos do objeto, sua função pode ser evocada. Desse modo, os dedos entrelaçados nas aberturas da tesoura são convertidos em prolongamentos corpóreos quando em uso. Tesouras com variações de tamanhos nas aberturas, ou mesmo com aberturas idênticas, encaminham seu contato dos dedos para o corte.

Nas ações, o objeto tesoura é ativado pelo gesto humano, que vem atrelado ao corpo suporte e a outras esferas sociais e culturais. É relevante pontuar que os objetos são acompanhados de contextos antropológicos e experimentações técnicas, fazendo do gesto a ação que concede meios de manipular a matéria. Ao mencionar a técnica, olha-se para sua potência enquanto possibilidade de modificação, na qual: "A natureza sempre tem e oferece a matéria-prima da técnica, ao passo que a técnica altera e transforma e converte os recursos naturais para seus próprios fins (Nancy, 2020, p. 30).

Na relação gesto e operação técnica, as matérias são submetidas a diferentes ações até serem conformadas à vontade, atestando que “a dureza e a moleza das coisas nos conduzem – à força – a tipos de dinâmicas diferentes” (Bachelard, 2008, p. 16). Alguns objetos possuem inscritos em si gestos que perpassam distintas culturas com usos semelhantes. Ao retomar a tesoura novamente como objeto que exige o gesto para ser operado, é assegurada sua utilização e manejo em várias matérias, mas que atravessam espaços e culturas.

Na aproximação da tesoura como um objeto ativado em uma condição performática nas artes, é empregado esse deslocamento do objeto de uso comum para outro repertório, agregando camadas que se alinham com as experiências, percepções e potencialidades. Ao rever o contexto do objeto na arte, é relevante pontuar a história deste como parte de um significativo processo de reposicionamento. As apropriações e atravessamentos vieram se desenvolvendo para tecer outras relações com a realidade que se apresenta. Desde a *Fonte* de Marcel Duchamp (1917), a provocação reverberou e provocou reflexões e questionamentos que se exibem na atual produção dos artistas visuais. Os chamados *ready-mades* (termo cunha por Duchamp em 1913) já eram difundidos olhando para objetos reais e utilitários como obra, escancarando sua sagacidade em face da arte burguesa.

A representação por meio das coisas faz da tesoura esse objeto que se sobrepõe a domínios de rupturas e compõe a postura frente às produções das artistas discutidas neste artigo. Aborda-se as atitudes em relação ao objeto como elemento que possui aspectos estéticos e visuais. As artistas mulheres elencadas no texto nasceram quase no mesmo período e utilizam a ação de cortar como meio para alimentar o modo de operar e agir em suas produções. Cortam diferentes materialidades, mas fazem um apelo estético ao elegerem um mesmo objeto e sua função. A tesoura transpassa para um além ao ser reposicionada como instrumento ativo em ações performáticas, distanciando-se de seu uso habitual como utensílio doméstico e, quando ativada por mulheres artistas, passa a convergir para outras instâncias. Ao fazer da tesoura esse instrumento para efetivar o corte, este texto faz um recorte na produção de Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino e Sanja Ivekovic, apropriando-se do verbo cortar para alimentar o fazer artístico. O destaque se dá pela relevância dos contornos incitados, bem como pela costura proposta enquanto texto que lança o olhar para o

objeto de uso corriqueiro da tesoura operado em ações. Baseia-se na premissa de ser um material escasso, desde o recorte das artistas até o instrumento tesoura, sendo abordado sob uma ótica que amplia a compreensão das ações entre corpo e objeto.

## Território como corte, ideias alinhavadas

Cortar: verbo que ativa o ato de separar e dividir em partes iguais ou não, podendo até ir para outras instâncias, como a de eliminar e suprimir. Enquanto ordem, articula o imperativo como modo de se realizar. Celant (1999) atesta que cortar é pensar e ver, sendo uma atividade extensiva entre a mão e o olho. O partir se torna um procedimento drástico, afinal, construir e reconstruir transforma os modos de percepcionar contextos:

Cortar e organizar, sobre a superfície e no espaço, as formas e figuras, as imagens e materiais foi um processo radical, pois modificou o processo de perceber a realidade, assim como o de construir em sua nova existência (Celant, 1999, p. 169).

Alicerçado na formulação de realidades, as artistas elencadas no texto radicalizam ao se posicionarem com tesouras ativas. Apesar de os países de origem das artistas diferirem,<sup>3</sup> Rebecca Horn, Anna Maiolino e Sanja Ivekovic fazem uso de um mesmo objeto, a tesoura, partindo de diferentes contextos políticos e sociais para se debruçarem no corte como procedimento artístico operatório.

Os cortes efetuados pelas artistas passeiam por direções que afrontam os comportamentos sociais dentro de seus contextos históricos, visto que trata-se de mulheres agindo para a câmera em vídeo entre as décadas de 1970 e 1980. A efervescência na produção de mulheres artistas nessa mesma época coloca em evidência as experimentações suscitadas usando seus corpos como suporte. Em virtude da videoarte ser uma expressão artística recém-manifestada nos anos 1960, esta se torna acolhedora, em razão de que, diferentemente das outras linguagens, propiciou às mulheres estarem livres de óticas estereotipadas, já que “possibilitou rapidamente a passagem das mulheres do seu status passivo enquanto imagens, objectos do olhar masculino, a criadoras activas de imagens” (Furtado, 2009, p. 67). Para se debruçar sobre os vídeos das artistas, é fundamental se acercar que a maioria de suas obras se valem do próprio corpo para abranger suas ações e passeiam por diferentes linguagens para dar conta de suas investigações, desde a produção de objetos vestí-

veis, colagens, fotoperformances e vídeos. Para este texto, foi selecionada uma produção em vídeo de cada artista para se dedicar à análise: *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once* (Rebecca Horn, 1974-1975), *X* (Anna Maria Maiolino, 1974) e *Personal Cuts* (Sanja Ivekovic, 1982).

## O corte em *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once*

O vídeo *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once* (1974-1975) faz parte de várias ações que foram gravadas pela artista Rebecca Horn no cômodo de um apartamento em Berlim. Durante uma semana, a artista se dispôs a propor tarefas em frente à câmera, incorporando gestos, maquinismos e extensões animalescas. A videoação inicia com Otto Sander, um ator que narra as danças de acasalamento e combate de cobras:

Línguas piscando, suas cabeças se movem para frente e para trás até que a pele escamosa abaixo da garganta se toque. No momento em que o contato físico é estabelecido, eles começam a se entrelaçar. A dança de luta agressiva dos dois parceiros é caracterizada por uma perda gradual e mútua de impulso e pela batida de seus antepassados um contra o outro. Os corpos ondulantes espasmódicos se enrolam tão firmemente um ao redor do outro que os dois homens-cobra se fundem em um único corpo cujas duas cabeças se movem para frente e para trás em paralelo. A luta é decidida quando o animal mais forte pressiona seu oponente contra o chão.<sup>4</sup>

Em variações de telas, ora surge o ator narrando, ora surge Rebecca segurando uma tesoura em cada mão. No decorrer do vídeo, a artista vai cortando seus cabelos sem critério estético e que consequentemente vão ficando cada vez mais curtos, bem como mais abeirados com a cabeça. A cada golpe da tesoura, os cortes promovem um desconforto constante, visto a proximidade da cabeça, expondo a vulnerabilidade da pele e dos olhos, sensíveis a quaisquer ações por parte dos objetos cortantes. A tensão se intensifica à medida que os comprimentos dos cabelos diminuem, enquanto a incerteza sobre um possível gesto atingir a pele provoca aflição, especialmente por o objeto pontiagudo da tesoura estar tão próximo aos olhos.

O efeito máquina se dá na simultaneidade das tesouras agindo, movimentos espelhados e repetitivos, mas sem critério pré-estabelecido. O toque dos dedos é eliminado e o esforço da artista é o de continuar os cortes ainda que precise ampará-los com outro instrumento. Aparentemente, os gestos se instauram de modos limitados, porém, depois de algum tempo transcorrido, se tornam descoordenados, apresentando a dualidade entre os movimentos repetitivos, e instáveis,

---

Camnev, Larissa. *Tesouras em ação: acionamentos do objeto nas produções de Rebecca Horn, Anna Maria Maiolino e Sanja Ivekovic.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025  
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54072> >

bem como um esforço para controle que transbordam para a espontaneidade. O impacto das lâminas da tesoura nos cabelos é próximo ao ato de mastigar, expressa dificuldade, revelando escadas e comprimentos diferentes (Fig. 1).



Figura 1. Rebecca Horn, *Cutting One's Hair with Two Scissors at Once*, 1974-1975. Fonte: frame do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=Kcy45wBZSoo>. Acesso em: 15 ago. 2024.

A falha do corte em se concluir é exposta pelo fracasso da ação incompleta de incidência sobre os fios de cabelo. Essa ação não afeta a função da tesoura de cortar, mas causa estranhamento as tesouras serem utilizadas nas duas mãos da artista e esta não ter o auxílio de uma mão livre. São concebidos outros conjuntos, gerando esse corpo estranho, como reflete o curador Agnaldo Farias:

[...] Prendemo-nos à noção de que o objeto é apático, mas basta um nada – que ele não funcione ou que se o veja com vagar – para que ele se revele estranho, demônaco. Colocado em outro contexto que não o da funcionalidade, à revelia da sintaxe habitual, o objeto já é outro: é um obstáculo, é um corpo estranho. E como tal, ele repõe o mundo como território de surpresas (*apud* Tabalipa, 1999, p. 6).

O espanto causado pelo corte pouco afiado aciona cortes aleatórios, subvertendo toda feminilidade expressa pelos longos fios dos cabelos vinculados à imagem feminina. A atividade habitual de cortar o cabelo é extrapolada para a relação entre o objeto e a projeção do que este pode afetar enquanto fantasia, sendo uma afirmação para a autoexpressão do que o corpo feminino comunicaria.

Ao instaurar práticas que adequam e regulam particularidades que se enraizam nos cortes de cabelo, observa-se que são conjecturadas orientações que são consideradas aceitáveis. Colocando o funcionamento dos corpos sob análise, é esperado de cada indivíduo que faz parte da sociedade estar submisso a princípios que norteiam modos de instituir o que é permitido e o que não é permitido:

A verdade é que cada sociedade tem o seu conjunto de instruções que regulam os seus comportamentos, os seus discursos e as suas aparências. Estas instruções podem ser, dependendo do caso, mais ou menos imperativas, incluindo leis, regulamentos, códigos, mandamentos religiosos, usos e costumes. A ideia de um programa pré-existente, de uma fonte externa que determina as ações a seguir, sempre suscitou preocupações em referência ao livre arbítrio do ser humano. Encontramo-nos condicionados por todo o tipo de regras, estando mesmo os nossos comportamentos mais triviais e os mais pequenos aspectos relacionados com o nosso corpo (higiene, vestuário, movimento) sujeitos a uma rígida disciplina social (Gache, 2014, p. 18).

As regras aqui referenciadas estão nos hábitos que se expandem e se retraiem, da mais banal até a mais relevante das posturas adotadas. Horn, frente a esse conjunto de normas, se lança e esmiuça continuadamente, elaborando outras estratégias, fazendo do artista esse formador:

A regra individual da obra é a única lei da arte... e não se pode proceder de outro jeito senão tentando, inventando múltiplas possibilidades e pondo-as à prova, e só depois de ter inventado a possibilidade boa, é que se pode levar a cabo a operação. A forma se formando e inventando ao mesmo tempo as regras do formar (Pareyson, 1993, p. 67).

Ao formar a irregularidade do corte de cabelo e considerando o avançado da ação, questiona-se quando a artista irá concluir seus cortes ou se em algum momento irá parar diante dos poucos cabelos que restam. Ações de corte mais curtas e localizadas em áreas que cobrem os olhos vão

sendo efetuadas mais para o fim da videoação. Embora remanesçam cabelos a serem cortados, Horn apresenta saciedade com o ato, passeando as lâminas das tesouras na pele de seu rosto, aumentando a angústia por um corte inesperado.

## O corte em *X*

O inesperado vem de encontro com a tesoura em ação na obra *X* (1974), de Anna Maria Maiolino. Através dos trechos dos vídeos, cria-se uma narrativa de fatos que conduzem a pressupor os acontecimentos que se sucedem. São indícios e pistas que a artista fornece sem ser explícita.

A filmagem em Super8, com três minutos e seis segundos, apresenta um olho, uma tesoura e pingos de sangue, estes em alternância contínua, reforçando a angústia e a opressão em progressão. A capacidade de se mover permeia toda a duração do vídeo, com elementos continuamente em agitação. É relevante pontuar a escolha pela filmagem em Super8, pois se alinha com a época em que a Maiolino produzia várias dessas videoações. A câmera analógica em Super8 era utilizada para filmes em 8mm, fortemente popular nas décadas de 1960 e 1970, suporte explorado pela artista devido a ser acessível economicamente e, também, no aspecto manuseio. Residia na elaboração dos vídeos o caráter de experimentação, com facilidade para revelar e montar o filme manualmente.

Em *X*, o olho preenche toda a tela, no primeiro momento sob um véu rendado preto. O olho transpassa as impressões da artista, fechando, abrindo e lacrimejando, mas também projetando e buscando algo fora do campo visual do vídeo, deslocando a íris para diversos lados. O pavor expresso pelo olho indica algo acontecendo à revelia da vontade deste, que percepiona e que vai se agravando à medida que a tesoura age. A tesoura cortante se movimenta fechando e abrindo rapidamente, assim como o olho em questão exibido alternadamente. Mediante a ação dos outros elementos, pingos vermelhos que remetem a sangue vão sendo depositados sobre a superfície branca, que vai sendo totalmente preenchida através do avançado do vídeo. A linearidade da narrativa produzida vai gerando consequências que são formuladas pelo líquido vermelho, supondo que o corpo foi ferido (Fig. 2).



Figura 2. Anna Maria Maiolino, X, 1974. Fonte: frame do vídeo <https://vimeo.com/438308030>. Acesso em: 15 ago. 2024.

A tesoura enquanto objeto afiado ganha outras camadas de interpretação quando apresentada em movimento sucessivo e que possui forma e função que nomeiam o trabalho de Maiolino: *X*, referenciando a aparência da peça aberta com semelhança à letra alfabética. Como artista atenta e imbebida do contexto político da ditadura militar no Brasil, a produção foi parte de um conjunto de trabalhos que articularam e fizeram uso da tesoura ativa em face do corpo:

O medo tomara o país. Nossos olhos estavam vendados e tínhamos perdido a liberdade. Os poucos que ousavam descobrir os seus olhos, ver e se opor sofriam consequências duríssimas. O poder central também cobria seus olhos, escolhendo não ver, de modo a poder prosseguir com seus atos arbitrários (Maiolino *apud* Zegher, 2002, p. vii).

O vídeo adquire outras óticas quando mencionados os acontecimentos históricos, sendo a produção um dispositivo para acessar as angústias do momento. A atividade de exercer narrativas autorreferenciais e que utilizam o próprio corpo expressa a ampliação da individualização para o coletivo como esse vínculo que enlaça um processo de luta, perspectiva trazida por Rolnik:

A singularidade e a heterogeneidade das propostas artísticas dos anos 1960/70 na América Latina, sob regimes ditoriais, não tem a ver com o fato de que, nesse contexto, artistas teriam decidido tornar-se militantes e/ou solidários com os oprimidos. O que os faz agregar a camada política da realidade à sua investigação poética é o fato da ditadura incidir no corpo do artista, como no de todos mais, sob a forma de uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana, constituindo assim uma dimensão nodal das tensões sensíveis que o forçam a criar. E, mais especificamente, o fato de que a ditadura incide no próprio território da arte, levando seus diferentes protagonistas a viverem a experiência da opressão na medula de sua atividade criadora (Rolnik, 2009, p. 156).

A incidência, no caso de *X*, recai no olho de Maiolino, emergindo emoções que extrapolam para o coletivo, visto tantos protagonizarem a opressão e o terror.

## O corte em *Personal Cuts*

As videoações de Horn e Maiolino foram produzidas para serem exibidas nas condições de produção artística. Já em *Personal Cuts* (1982), Sanja Ivekovic exibiu sua produção em vídeo no horário nobre da televisão nacional da Iugoslávia.

Em *close-up*, usando uma meia-calça preta puxada sob seu rosto, a artista se lança na prática utilizada por terroristas e ladrões, a fim de ocultar ou confundir sua identidade. Ao manipular a tesoura, Ivekovic vai cortando a meia, produzindo buracos e gradualmente revelando seu rosto. A primeira abertura foi nos olhos, numa tentativa de retirar o que torna a visão turva ou furtiva pela meia (Fig. 3).



Figura 3. Sanja Ivekovic, *Personal Cuts*, 1982. Fonte: frame do vídeo  
<https://www.nytimes.com/video/arts/design/10000001234811/sanja-ivekovics-personal-cuts-1982.html>.  
Acesso em: 15 ago. 2024.

No vídeo, variações de outras sequências são retomadas a cada corte da tesoura, trazendo imagens da história política da ex-Iugoslávia, com ênfase nos 20 anos do socialismo no país. A ação do corte está intricada com os cortes da tesoura na meia-calça e os cortes históricos, já que são apresentados de modo não linear, propondo outras narrativas e atestando que eventos dessa natureza não têm um único ponto de vista (Fig. 4).

Durante a década de 1980, Ivezkovic produziu críticas ao poder estatal e, por meio de *Personal Cuts*, reorganiza os recortes históricos, gravando essas cenas através da câmera diretamente sob a televisão.



Figura 4. Sanja Ivezkovic, *Personal Cuts*, 1982. Fonte: frame do vídeo  
<https://www.nytimes.com/video/arts/design/100000001234811/sanja-ivezkovic-s-personal-cuts-1982.html>.  
Acesso em: 15 ago. 2024.

A justaposição das imagens relacionadas à história política da ex-Iugoslávia, alternadas pela artista agindo através do corte da meia-calça vestida, promove uma narrativa fragmentada, que se afasta do que o regime socialista apoiava. As imagens suscitam cenas do ideal do regime, que se contrapõem com Sanja em uma ação silenciosa, íntima e repetitiva cortando a meia-calça que cobre seu rosto, fazendo uma alusão à interrupção simbólica da história em diálogo com o corpo.

Ao final do vídeo a artista surge com o rosto descoberto, encarando a câmera, lançando mão de evidenciar elementos do passado repressivo e seu desmanche político. A curadora Silvia Eiblmayr (2001, p. 64) afirma que as “imagens do passado produzidas pelo Estado para criar uma identidade política – essa mistura de nostalgia e ideologia – da obra acabam por fazer parte da própria história da artista”. A elaboração e o título do vídeo sugerem a estrutura de um vídeo-diário, cruzando o pessoal e o político, bem como os próprios cortes na meia vestida pela artista, referenciando buracos-ferida. O duplo sentido para discorrer sobre o corte na produção funciona como estratégia visual para a meia vestida no rosto, mas também na edição e montagem, fornecendo essa dualidade em que “o golpe de tesoura é semelhante a um golpe de máquina fotográfica e cinematográfica a um golpe de lápis de pincel, marca uma superfície que gera uma realidade” (Celant, 1999, p.169).

A escolha de exibir o vídeo em um espaço midiático para ter alcance foi um artifício que lança a produção artística para esferas que mesclam e borram os tênuos parâmetros do lugar em que a obra de arte ganha esse significado. Para a artista, o meio de exibição faz parte do como ter acesso ao vídeo, assim como qualquer conteúdo exibido via televisão de seu país, porém com seu ponto de vista na relação dos fatos históricos.

## Corte, corte, corte!

Reside no objeto de uso comum, a tesoura, potência de se desdobrar na qualidade de articuladora pela estética e pela possibilidade de corte. Para dialogar com a tesoura e o corte como operação artística, foram selecionadas mulheres artistas com proximidade que:

Meteram a tesoura em superfícies e imagens para dar a idéia e a consciência diretas da arte que, depois de ter esvaziado, exaurido e destruído a representação do real, cria um seu real autônomo: um novo objeto que não interpreta a coisa, mas a controla e produz (Celant, 1999, p. 169).

Todas reorganizaram o corte, construindo outras relações nos anexos ao corpo, no próprio corpo ou nas suposições acerca do que aconteceria no corpo. As artistas se diferem pelas questões que movem suas produções, pelos locais de nascimento/atuação, pelos açãoamentos do objeto da tesoura, ora se valendo do próprio corpo via mãos, ora lidando com a insinuação do objeto ativo, bem como têm abordagens que divergem ao criar narrativas, o que provoca outras leituras. Horn atua em um vídeo sem interrupções ou cortes, sendo ininterrupta as ações nos cabelos. Já Maiolino e Ivezkovic utilizam o recurso de outros vídeos associados a suas ações, ocasionando outras costuras. Uma diferença também acentuada são os objetos anexados ao corpo, empregando tecidos, véus ou meias-calças para recobrir a face, que por exceção Horn encara a câmera sem fazer uso de quaisquer desses recursos. Ao se lançar no exercício de propor aproximações nas produções das artistas, é contemplada a característica própria das décadas em que os trabalhos aconteceram, a manifestação das práticas artísticas performáticas protagonizadas por mulheres, reposicionadas em um corpo inscrito como território político e estético. No bojo desse contexto, as artistas em questão dialogam com inquietações que tocam em identidade, repressão, aflição e resistência, visto seus cenários geográficos e políticos. As três trabalham e colocam foco na cabeça ou nos elementos que perfazem esta parte, como os olhos, no caso de Maiolino, assim como agem para câmera em um ato solitário, sendo notável a ausência de público. As ações em que todas se lançam são para serem capturadas pelas lentes da câmera e posteriormente exibidas em vídeo, o que realoca suas posturas.

As artistas conceberam suas produções no suporte do vídeo, explorando o poder ativo da tesoura e os desdobramentos que reverberam a partir de sua ativação, fazendo escolhas visuais que direcionam quem assiste para os recortes que interessam. Os trabalhos discutidos têm proximidade na datação de suas criações, sendo as obras reflexos de três artistas que exploram a angústia por diferentes pontos de vista. É especulado que o corte não opera somente fisicamente, mas também flertando com questões do imaginário, atrelando ao ato físico acarretar instâncias que permanecem em aberto para quem acessa os trabalhos. A aflição permeia e transcende, seja na tesoura afligindo o corpo da artista, no objeto vestido ou na conjectura da ação.

A difusão dos trabalhos de Horn, Maiolino e Ivezkovic se dá no estado contínuo de eco nas produções dos artistas atuais e na relevância de frequentemente retomarem as questões que as afetam. Tais trabalhos apresentam profusão de qualidade em debates que concedem margem para acessar várias camadas, na própria linguagem da videoação como mulher artista, na ativação do objeto da tesoura, bem como nas análises sobre os contextos em que as obras foram elaboradas, contribuindo para compreender relações entre passado, presente e futuro. O texto concedeu vozes para conversar com as produções e ajudar a fomentar questões, o que também contribui para outras compreensões sobre arte, corpo e objeto.

## REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gastón. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. **Sala Preta**, v. 1, n. 1, p. 91-103, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de semiótica da cultura**. São Paulo: Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura; Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1995. Pré-print.
- CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- CAUQUELIN, Anne; DUGUET, Anne-Marie (org.). **Paysages virtuels**. Paris: Édition Dis/Voir, 1988.
- CELANT, Germano. Cortar é pensar: arte e moda. In: CÉRON, Iliana Pradilla; REIS, Paulo (org.). **Kant**: crítica e estética na modernidade. São Paulo: Senac, 1999. p. 169-176.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. v. 1.
- ECO, Umberto. **A definição da arte**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- EIBLMAYR, Silvia (ed.). **Sanja Iveković**: Personal Cuts. Vienna: Triton, 2001. Exhibition Catalogue.
- FARIAS, Agnaldo; ROELS JR., Reynaldo. **Cotidiano/arte**: objeto anos 60/90. Apresentação de Ricardo Ribenboim. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. Catálogo.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpos e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.
- FOCILLON, Henri. **A vida das formas**: seguido de elogio da mão. Lisboa: Edições 70, 2001.
- FREITAS, Maria Vitorina. **Artes e ofícios femininos**. São Paulo: Linográfica, 1948.
- FURTADO, Teresa. Personae “masculinas” na videoarte de mulheres. **ex aequo**, n. 20, p. 65-79, 2009.
- GACHE, Belén. **Instruções de uso: partituras, receitas e algoritmos na poesia e na arte contemporâneas (a forma “partitura” e as novas formas literárias)**. Florianópolis: Par(ent)esis, 2014.
- GIBSON, James J. **The Ecological Approach to Visual Perception**. London: Routledge, 2014.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HASEMAN, Brad. A Manifesto for Performative Research. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, n. 118, p. 98-106, 2006.

- hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.
- KAMPER, Dietmar. **O trabalho como vida**. São Paulo: Annablume, 1998.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papirus, 1997.
- MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. São Paulo: Zahar, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1999.
- MOLES, Abraham. **Rumos de uma cultura tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- MOLES, Abraham. **Arte e computador**. Lisboa: Afrontamento, 1990.
- MOTTA, Leda Tenório da. **Francis Ponge**: o objeto em jogo. São Paulo: Fapesp: Iluminuras, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. **Corpo, fora**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. **Arquivida**: do senciente e do sentido. Tradução de Marcela Vieira e Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2020.
- NORMAN, Donald. **The Psychology of Everyday Things**. New York: Basic Books, 1988.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PARENTE, André. A imagem virtual auto-referente. **Imagens**, n. 3, p. 15-19, 1994.
- PECCININI, Daisy V. M. (coord.). **O objeto na arte**: Brasil anos 60. São Paulo: FAAP, 1980.
- PIPER, Adian. Some Political Self-Reflections. In: LIPPARD, Lucy R. **Issue**: Social Strategies by Women Artists. London: Institute of Contemporary Art, 1980. p. 38-39. Exhibition Catalogue.
- PLAZA, Julio. **Videografia em videotexto**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- REY, Sandra. A instauração da imagem como dispositivo de ver através. **Porto Arte**, v. 13, n. 21, p. 33-51, 2004.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- ROLNIK, Sueli. Desentranhando futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume, 2009. p. 156.
- SALLES, Cecília Almeida. **Gesto incompleto**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- SANTAELLA, Lúcia. **A assinatura das coisas**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SALZSTEIN, Sônia. Com os olhos na mão [With Eyes in Her Hands]. In: ZEGHER, Catherine De (org.). **Vida afora [A Life Line]**: Anna Maria Maiolino. New York: The Drawing Center, 2002. p. 37-39.

SARAMAGO, José. **Objecto quase**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória e dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

TABALIPA, Adriana. **Cotidiano/Arte**: objeto anos 60-90. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. Catálogo.

TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac Naif, 2012. Catálogo.

ZEGHER, Catherine De. **Vida afora [A Life Line]**: Anna Maria Maiolino. New York: The Drawing Center, 2002.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## NOTAS

- 
- 1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES). Código de Financiamento 001.
  - 2 Ver FREITAS, Maria Vitorina. **Artes e ofícios femininos**. São Paulo: Linográfica, 1948. p. 222-223.
  - 3 Rebecca Horn é alemã, Anna Maria Maiolino é ítalo-brasileira e Sanja Ivezkovic é croata.
  - 4 Transcrição do áudio do vídeo disponível em <http://www.medienkunstnetz.de/works/berlin-uebungen-scheren/video/1/>. Acesso em: 15 ago. 2024. Tradução nossa.