

Ministério da Cidadania,
Secretaria de Estado da Cultura,
Santander e Correios apresentam
a 12ª Bienal do Mercosul.

FEMI NINO (S)

VISUALIDADES,
AÇÕES E AFETOS

(S) (S) (S)

UMA EXPOSIÇÃO É UM FURACÃO.

(S) (S) (S)

NÃO É SOMENTE AQUILO QUE VEMOS.

(S) (S) (S)

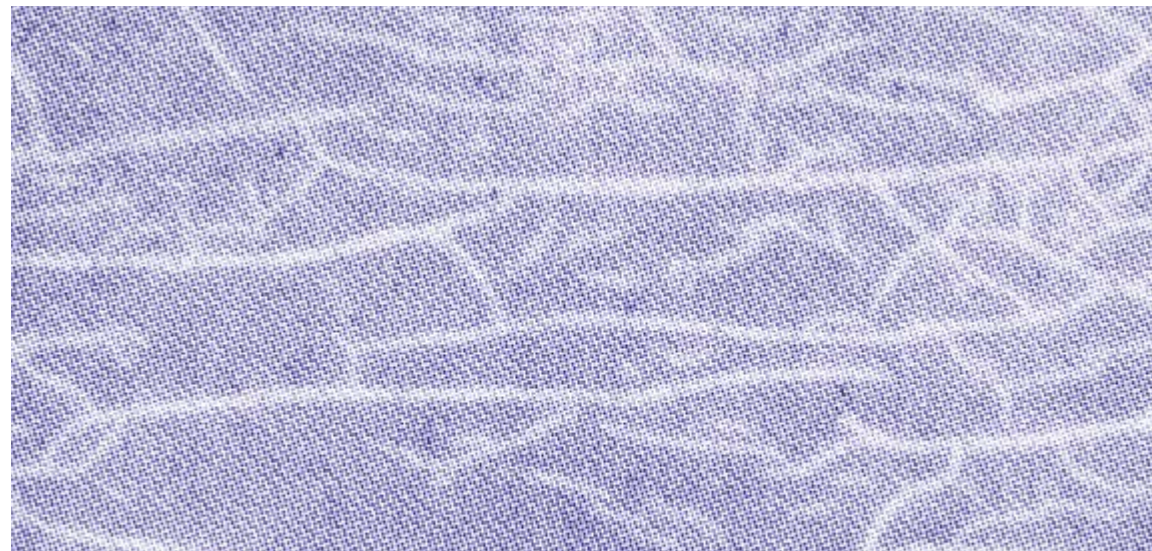
PULSÕES CENTRÍPETAS

(S) (S) (S)

E CENTRÍFUGAS QUE ECOAM.

(S) (S) (S)

BIENAL12



FEMININO(S)

Uma exposição é um furacão.

Nela encontramos obras que pela primeira vez entram em fricção, compartilham um espaço, ativam-se de forma simultânea. Uma exposição não é somente aquilo que vemos. Ali sistemas de pensamento se encontram. E as palavras de cada artista são elementos poderosos para nos introduzirem nessa configuração inédita, de pulsões centrípetas e centrífugas que ecoam no espaço de exibição.

A voz dxs artistas em três linguas.

Neste Jornal priorizamos a palavra de artistas presentes na Bienal 12 de Porto Alegre. Trata-se, em muitos casos, de textos seminais que fizeram parte da apresentação inaugural de algumas das séries que selecionamos. Outros textos emancipam-se das obras para expressar aspectos vinculados ao pensamento de cada artista. São documentos, compromissos, manifestos. A seleção é apresentada no idioma em que cada reflexão foi publicada (português, espanhol, inglês). O propósito é expandir as obras numa constelação de textos concebidos a partir das línguas nas quais o conhecimento sobre

a arte moderna e contemporânea de América latina é produzido. Um conhecimento que buscamos aproximar dos públicos da bienal como uma abertura ao pensamento complexo envolvido em cada uma das obras expostas. Uma obra não é apenas aquilo que vemos, mas uma trama de sentidos.

**“UMA OBRA NÃO É APENAS
AQUILO QUE VEMOS, MAS UMA
TRAMA DE SENTIDOS.”**

**Curadoria da 12ª. Bienal do
Mercosul.**

FEMENINO(S)

Una exposición es un tornado.

En ella se reúnen obras que por primera vez entran en fricción, comparten un espacio, se activan en forma simultánea. Una exposición no es solo lo que vemos. Allí se cruzan sistemas de pensamiento. Y las palabras de les artistas son elementos poderosos para introducirnos en esa configuración inédita, de pulsiones centrípetas y centrífugas que se suceden en el espacio de exhibición.

La voz de lxs artistas en tres lenguas

En este Jornal priorizamos la palabra de artistas includes en la Bienal 12 de Porto Alegre. Se trata, en muchos casos, de textos seminales que formaron parte de la presentación inaugural de algunas de las series que hemos seleccionado. Otros textos se independizan de las obras para expresar aspectos vinculados al pensamiento de les artistas. Se trata de documentos, compromisos, manifiestos. La selección se presenta en el idioma en que cada reflexión fue

publicada (portugués, español, inglés). El propósito es expandir las obras en una constelación de textos concebidos desde las lenguas en las que se produce el conocimiento sobre el arte moderno y contemporáneo de América latina.

“UNA OBRA NO ES SOLO LO QUE VEMOS, ES UNA TRAMA DE SENTIDOS.”

Un conocimiento que buscamos acercar a los públicos de la bienal como apertura al pensamiento complejo que cada una de las obras expuestas involucra. Una obra no es solo lo que vemos, es una trama de sentidos

Curadoria de la 12ª. Bienal del Mercosur

FEMININE(S)

An exhibition is like a hurricane.

In it, we can find artworks that are, for the first time, entering into friction, sharing a space, and activating each other simultaneously. This exhibition is not only what we see. We can find thought systems in it. And each artist's words are powerful elements to introduce us to this unprecedented configuration, with centripetal and centrifugal drives that echo through the exhibition space.



The Voice of the Artists in Three Languages.

In this Journal, we prioritize the word of the artists of the 12th Biennial in Porto Alegre. In several cases, they are seminal texts, pertaining the opening presentation of some of the selected series. Other texts emancipate themselves from the artworks, in order to express aspects linked to each artist's thought. These are documents, commitments, manifests.

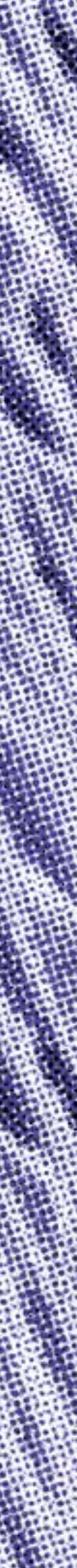
The selection is presented in the original language each reflection was published (Portuguese, Spanish, English). Our purpose is to expand these artworks into

**“AN ARTWORK IS NOT ONLY
WHAT WE SEE; IT IS A TANGLE OF
SENSES.”**

a constellation of texts, conceived from the languages in which the Latin American modern

and contemporary art knowledge is produced. We intend to bring this knowledge closer to the public of Biennial, as a way to open them for the complex thought involved in each one of the exposed artworks. An artwork is not only what we see; it is a tangle of senses.

12th Mercosur Biennial Curatorship

- 
- | | | | |
|----|---|-----|--------------------------------|
| 08 | Rosana Paulino | 74 | Alejandra Dorado |
| 11 | Priscila Rezende | 80 | Nury González |
| 14 | Denise Ferreira da Silva | 82 | Janet Toro |
| 26 | Jota Mombaça | 88 | Mónica Mayer |
| 35 | Diamela Eltit | 91 | Ana Gallardo |
| 47 | Geta Bratescu | 94 | Brígida Baltar |
| 50 | Assembleia Permanente de Trabalhadoras da Arte | 96 | Chiachio & Giannone |
| 66 | Pedro Lemebel | 99 | Pau Delgado Iglesias |
| 71 | Marcela Astorga | 103 | Janaina Barros |
| 73 | Eugenia Vargas-Pereira | | |

108	Grete Stern	135	Lorraine O'grady
111	Julieta Hanono	137	Gladys Kalichini
118	Sebastián Calfuqueo	138	Eneida Sanches
120	Liuska Astete Salazar	140	Ana Lira
122	Carmela Gross	142	Rahima Gambo
125	Cristina Schiavi	145	Mirella Maria
126	Esther Ferrer	148	Renata Felinto
128	Cecilia Vicuña	150	Aline Motta
133	Juliana dos Santos	155	Exercícios Educativos
134	Helô Sanvoy		

Rosana Paulino

(São Paulo, Brasil, 1967)

REPRESENTACIÓN SIN PARTICIPACIÓN*

Pensar en la posibilidad

de una agenda postcolonial en el arte contemporáneo brasileño no es un trabajo fácil. Considerando que 51 por ciento de los brasileños no se define como blanco, ¿quién es el “otro” en esa configuración? Estas identidades, ¿cómo resuenan en el arte brasileño? Algunas exposiciones recientes en São Paulo abordaron este problema usando estrategias de curaduría que intentaban crear un ambiente más incluyente. Me enfocaré en dos de estas: *34 Panorama da Arte Brasileira* (2015) e *Histórias Mestiças* (2014), que siguieron los pasos de *Mostra do Redescobrimento* (2000), probablemente la exposición que ha abordado la identidad brasileña con más amplitud en este país, y la primera en usar algunas de las estrategias mencionadas en la propuesta de Sabrina Moura para este debate.

En *34 Panorama de Arte Brasileira*, los curadores Aracy Amaral y Paulo Miyada tomaron como punto de partida las obras de arte más antiguas del país: esculturas en piedra tallada. Más tarde invitaron a seis artistas a crear obras que propusieran un “vínculo” entre pasado y presente. La audiencia de la exhibición podía esperar encontrar una línea conectando estas expresiones primordiales del arte contemporáneo. El experimento, sin embargo, suscitó algunas preguntas quizás no deseadas: ¿es posible trazar una conexión entre este arte primitivo el arte contemporáneo? Si consideramos que los pueblos indígenas brasileiros son los herederos de estas llamadas culturas nativas, y que lo que ellos hacen es arte, ¿por qué no vemos nada de su producción actual en la escena del arte contemporáneo de Brasil? Y, quizás más importante, ¿sus obras siquiera se consideran arte?

Tal vez una exposición

más ambiciosa como *Histórias Mestiças* pueda responder a las preguntas relacionadas a este debate. Un amplio proyecto que incluía 400 obras de 90 artistas del pasado y el presente de Brasil, *Histórias Mestiças* resultó

ser una reunión curiosa de muy buenas obras de arte en una exposición problemática. Una sección dedicada a los pueblos indígenas de Brasil presentó artefactos históricos como pequeñas esculturas, terracotta y "tangas", reforzando la idea de una cultura atrapada en el pasado.

La inclusión de algunos dibujos contemporáneos perpetuó este concepto de una producción tradicional nativa, ignorando el uso ya muy común entre artistas nativos brasileños, de tecnología para documentar sus culturas.

La sala que mostraba la obra de la fotógrafa Claudia Andujar junto a representaciones coloniales de indígenas, presentó un ambiente en el que a pesar de la importancia de las fotografías de Andujar, los indígenas eran representados como gente sin voz a la hora de recontar su propia historia, dependiendo más bien de otros para narrarla.

“¿POR QUÉ LOS CURADORES BRASILEÑOS FRECUENTEMENTE EVITAN A ESTOS ARTISTAS?”

En función del arte producido por afrobrasileños, la exposición empleó la estrategia –común en la sociedad brasileña– de evadir temas raciales. Al evitar mostrar trabajos conectados con problemas contemporáneos como violencia políaca, justicia social y género, solo por mencionar algunos, la exposición perdió la oportunidad de discutir qué significa el mestizaje en Brasil, así como de reflejar los debates actuales en la sociedad. El espacio reservado para artistas que abiertamente abordaban estos temas fue mínimo. Las relaciones laborales –un problema delicado en este país con una historia de más de 300 años de esclavitud– fueron abordadas por un artista que, en el complejo sistema brasileño de identificación de color, es considerado blanco.

Estas decisiones indican una tendencia a ignorar la existencia de artistas negros trabajando con los temas ya mencionados.



También provocan que nos preguntemos por qué los curadores brasileños frecuentemente evitan a estos artistas y su producción tan fuertemente cargada de política.

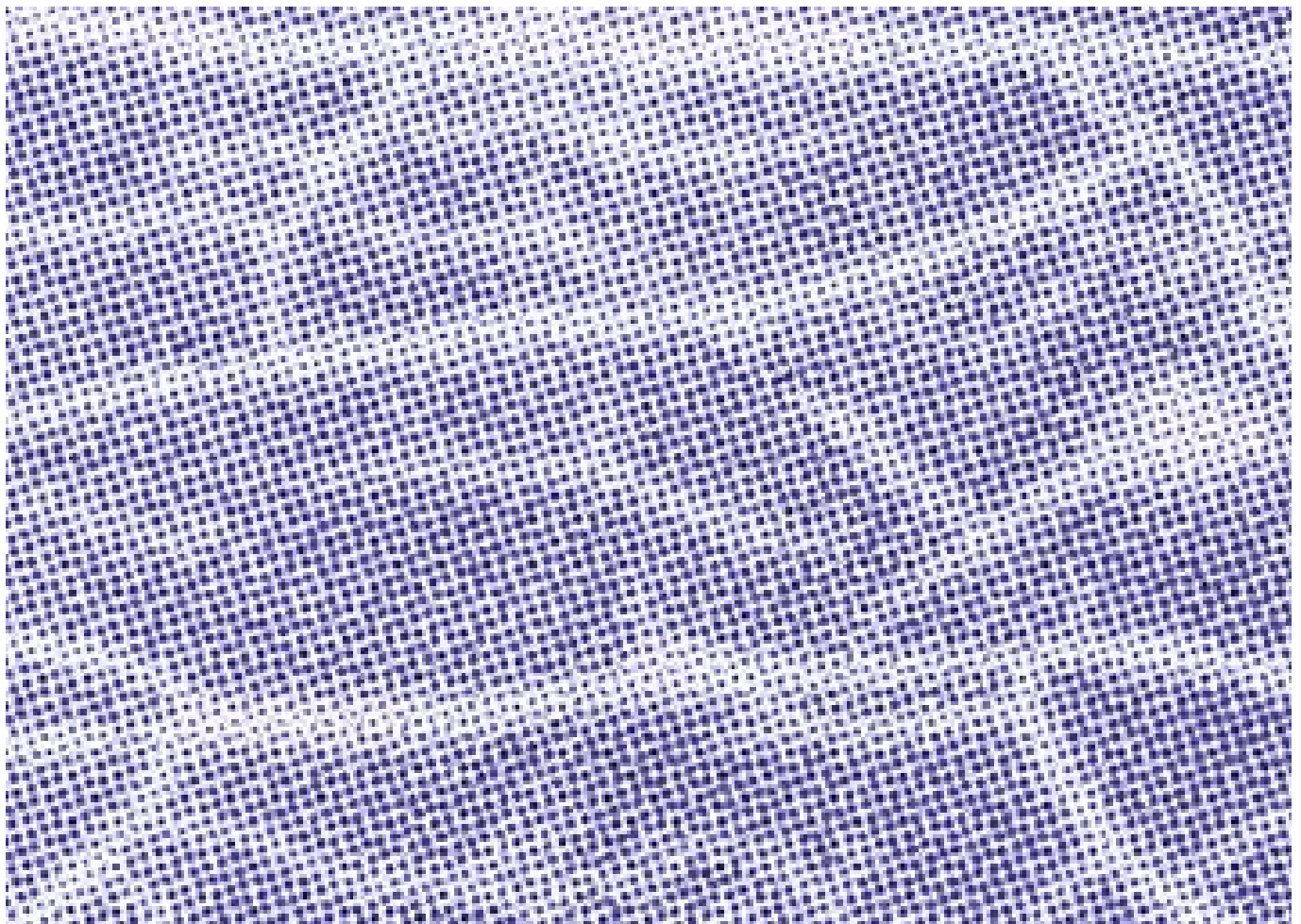
Aun considerando el impacto logrado por *Histórias Mestiças*, da la impresión de

que las supuestas minorías fueron incluidas en el juego solo para recordar la necesidad de llevar al país hasta la arena del debate internacional. Hasta que no estemos comprometidos seriamente con el cambio, los indígenas, negros, las mujeres y otras minorías seguirán ocupando el sitio que siempre han ocupado: los márgenes.

* Texto publicado originalmente no site da Coleção Cisneros:

<https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribution/representaci%C3%B3n-sin-participaci%C3%B3n>

[12/08/2016]



Priscila Rezende

(Belo Horizonte, Brasil, 1985)

BOMBRIL (2010-ONGOING)

Na performance “Bombril” (2010-ongoing), por um período de aproximadamente 1 hora, esfrego uma determinada quantidade de objetos de material metálico, e usualmente de origem doméstica, com meus próprios cabelos. “Bombril”, além de uma conhecida marca de produtos para limpeza e de uso doméstico, faz parte de uma extensa lista de apelidos pejorativos, utilizados na sociedade brasileira para se referir a uma característica do indivíduo negro, o cabelo.

Como frequentemente acontece com pessoas negras, meu cabelo foi foco de constantes deboches durante diversos períodos da minha vida. Ao contrário do que afirmam os opressores que proferem essas palavras, esses comentários não são “só uma brincadeirinha”. Esses comentários deixam seus rastros na personalidade, no comportamento e no âmago de quem os recebe. A consciência destas marcas, paradoxalmente, se tornou um ponto forte em minha identificação e valorização como mulher negra.

“CRUEL REDUÇÃO DO CORPO DO INDIVÍDUO NEGRO A UM OBJETO”

Acredito que, em um primeiro momento, a imagem concretizada na performance “Bombril” remete ao espectador diretamente a essa cruel redução do corpo do indivíduo negro a um objeto, mas afirmo que a performance não se refere somente a uma opressão estética.



Minha opção por usar uma vestimenta que alude a uma escravizada foi por observar, ao longo dos anos, o lugar reservado na sociedade para nós, mulheres negras. **Por nossos traços — textura de cabelo e cor da pele — somos impelidas às posições subalternas.**

E ainda hoje, na sociedade contemporânea, nos vemos aprisionadas pelo racismo e empurradas para as invisíveis senzalas modernas.

Durante a performance, ao esfregar estes objetos, eu estou ao chão e coloco-me em posição desconfortável, tanto física quanto moralmente, me transformando, mesmo que momentaneamente, naquele objeto: o cabelo que lava e esfrega utensílios domésticos, o corpo que serve aos demais objetos, ao espectador.

Em “Bombril” meu corpo se apropria da posição pejorativa a ele atribuída, transformando-o em uma imagem de confronto. **Nesse contexto, o espectador se defronta com sua própria fala discriminatória e é obrigado a encará-la, sem que haja opções para evasivas, subterfúgios ou digressões.** A imagem presenciada durante a ação “Bombril” é propositadamente desconfortável, não existe comodismo em sua visão.

“Bombril” foi realizada originalmente no ano de 2010. Ao longo desses dez anos de existência desse trabalho recebi e continuo recebendo diversas reações diante dessa imagem, de risos e escárnios de sujeitos não empáticos, demonstrações de remorsos e pedidos de desculpas por parte de opressores, a afirmações de identificação e lágrimas.

Eu compreendo que a imagem criada e concretizada na performance “Bombril” é cruel e pode também vir a ser dolorosa, pois remexe com lembranças profundas de quem já foi ou ainda é alvo do racismo ainda enraizado em nossa sociedade. Mas tenho certeza de que responsabilidade pela existência dessa crueldade não está nesta performance. Ela existe na perversidade perpetuada pelas práticas racistas.

O racismo atua na sociedade brasileira como um crime que muitas vezes pode ser sutil, silencioso, e que transfere a culpa para aquele que é oprimido com afirmações de que “vemos racismo onde ele não existe” ou de que somos radicais em nossas reações de indignação diante das opressões as quais experienciamos. Durante muitos anos de minha vida, eu sequer fui capaz de identificar as situações de racismo às quais era submetida. O processo de consciência do que significa ser uma mulher negra nesta sociedade é muitas vezes por si só muito doloroso, mas acredito ser também libertador.

Em minha experiência, e acredito que como é de costume a toda a população negra, somos compelidos a não falar sobre o assunto, a internalizá-lo e a responder de forma passiva. Mas o racismo mata, quando não o faz fisicamente, o faz emocionalmente, mentalmente, psicologicamente. Eu decidi não ser obediente a essa determinação que deseja corpos negros inertes, controlados, subordinados.

“Bombril” é o corpo que se recusa a ser escravizado nesse silêncio.

É, primeiramente e acima de tudo, um grito.

Denise Ferreira da Silva

(Rio de Janeiro, Brasil, 1963).
Professora, Institute for Gender,
Race, Sexuality and Social
Justice

The University of British
Columbia, Canadá.

SOBRE DIFERENÇA SEM SEPARABILIDADE

Acompanhando as reações dos países europeus à “crise dos refugiados” resultante das últimas guerras do Capital Global – isto é, conflitos locais e regionais pelo controle de recursos naturais –, é evidente como a gramática e o léxico raciais efetivamente funcionam como descritores éticos. Sem as declarações dos cidadãos europeus amedrontados diante da onda de “estrangeiros”, seria mais difícil para eles justificar a construção de muros e programas de deportação para conter centenas de milhares de pessoas fugindo de conflitos armados no Oriente Médio e em todo o continente africano¹. Afinal, segundo a falsa narrativa sobre o “Outro” perigoso e indigno – o “terrorista muçulmano” disfarçado de refugiado (sírio) e o “africano faminto”, de candidato a asilo –,

as diferenças culturais sustentam declarações de incerteza que realmente dificultam reivindicações de proteção dentro da esfera dos direitos humanos, apoiando assim o emprego do aparato de segurança da União Europeia².

Medo e incerteza, sem dúvida, têm sido os pilares da gramática racial da modernidade. Desde o início do século 20, articulações da diferença cultural no texto moderno agregaram um significado científico social projetado para delimitar o alcance da noção ética de humanidade. As ferramentas críticas disponíveis, precisamente por também serem construções do pensamento moderno, não suportam a ideia de uma intervenção ético-política que reduza a capacidade da diferença cultural de produzir uma separação ética intransponível. **Isto é, elas não são capazes de efetivamente interromper o emprego de uma violência total que em outro contexto seria inaceitável contra aqueles que estão do “Outro” lado (cultural) da humanidade.** Por quê? Porque elas também participam da construção da imagem do texto moderno d’O Mundo como um todo composto de partes separadas, relacionadas através da mediação de unidades de medida constantes e/ ou de

uma força violenta limitadora. Quando empregada para pensar o social, essa imagem faz da socialização uma contingência do habitar as mesmas partes (jurídicas, espaciais ou temporais) do mundo. Um programa ético-político que não reproduza a violência do pensamento moderno exige repensar a socialização por fora do texto moderno. Porque apenas o fim do mundo tal como o conhecemos, estou convencida, será capaz de dissolver a ideia de coletividades humanas como “estrangeiras” com os atributos morais fixos e irreconciliáveis que as diferenças culturais engendram. Isso exige que libertemos o pensamento das amarras da certeza e abracemos o poder da imaginação para criar a partir de impressões vagas e confusas, ou incertas, que Kant (1724-1804) postulou serem inferiores às produzidas pelas ferramentas formais do Entendimento. Uma configuração d’O Mundo alimentada pela imaginação nos inspiraria a repensar a socialização sem as imutabilidades abstratas produzidas pelo Entendimento e a violência parcial e total que elas autorizam – contra os “Outros” culturais (não brancos/ não

europeus) e físicos (mais-que-humanos).

PENSAR O MUNDO

Depois de romper os muros vítreos, formais e fixos do Entendimento, liberada do jugo da certeza, a imaginação pode conceber um rearranjo dos componentes fundamentais de tudo para refigurar O Mundo como um todo complexo



ruptura com as visões etnocêntricas de diferença humana

sem ordem. Consideremos uma possibilidade: e se, em vez de O Mundo Ordenado, pudéssemos imaginar O Mundo como uma Plenitude, uma composição infinita³ em que cada singularidade existente está sujeita a se tornar uma expressão possível de todos os outros existentes, com os quais ela está emaranhada para além do espaço e do tempo. Há décadas os experimentos da física quântica

surpreendem os cientistas do espaço-tempo e os leigos com descobertas sugerindo que os componentes fundamentais de todas as coisas, de tudo, poderiam ser, simplesmente, o virtual (as partículas subatômicas) tornando-se real (no espaço-tempo), o que é também uma recomposição de todas as outras coisas⁴. Há décadas os resultados contraintuitivos dos experimentos da física quântica vêm superando as descrições d'O Mundo com aspectos – *incerteza*⁵ e não *localidade*⁶ – que violam os parâmetros da certeza. Experimentos que, proponho, nos convidam a imaginar o social sem as distinções mortíferas do Entendimento e seus letais dispositivos de (re)ordenamento.

O que está em jogo aqui?

Do que precisaremos abrir mão para liberar a radical capacidade criativa da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar O Mundo de outra maneira? Nada menos que uma mudança radical no modo como abordamos matéria e forma. Dos primórdios da filosofia natural (Galileu, 1564-1642 e Descartes, 1596-1650) e da física clássica (Newton, 1643-1727) herdamos uma visão da matéria da Antiguidade – com a noção que compreende o corpo a partir de conceitos abstratos que estariam presentes no

pensamento, como solidez, extensão, peso, gravidade, e movimento no espaço e no tempo.

De todo modo, a alegação de que a mente humana seria capaz de conhecer as propriedades dos corpos com certeza, sem a mediação do regente divino e autor do Livro da Natureza, se basearia em duas rupturas com a filosofia escolástica.

Em primeiro lugar, os filósofos do século XVII que se autodenominavam “modernos” criaram um programa do conhecimento preocupado como o que chamavam de “causas secundárias (eficientes)” do movimento – que geram transformações na aparência das coisas na natureza – e não com as “causas primordiais (finais)” das coisas, ou com o propósito (finalidade) de sua existência. Em segundo, em vez de se basearem na necessidade lógica de Aristóteles (384-322 a.C.) para garantir a correção de suas descobertas, filósofos como Galileu se apoiaram na necessidade característica da matemática, mais precisamente nas demonstrações geométricas como base para a certeza. Indiscutivelmente, esses filósofos são herdeiros dos primeiros escritos sobre a excepcionalidade do Homem – sua alma, seu livre arbítrio, sua capacidade de raciocínio etc. O que Descartes introduziu no século 17 foi uma separação entre a mente e o corpo segundo a qual a mente humana, devido à sua natureza formal, também adquire a capacidade de determinar tanto a verdade sobre o corpo do homem quanto sobre tudo aquilo que compartilha de seus atributos formais, como solidez, extensão e peso.

Essa separação é justamente o que será consolidado no modelo do sistema filosófico de Kant, feito a partir do programa de Newton, especialmente a ideia de que o conhecimento consiste na identificação das forças limitantes, ou leis que determinam o que ocorre às coisas observadas e aos acontecimentos (fenômenos)⁷. A realização de Kant, o desenho de um sistema que se baseava fundamentalmente na capacidade determinante da razão e não em um criador divino, perturbou seus contemporâneos, que viram aí a possibilidade de uma determinação formal também se tornar um descritor das condições humanas, constituindo uma ameaça mortal ao ideal da liberdade humana. No entanto, dois elementos inter-relacionados do programa kantiano continuam a influenciar projetos epistemológicos e éticos contemporâneos: (a) *separabilidade*, isto é, a ideia de que tudo o que pode ser conhecido sobre as coisas do mundo está compreendido pelas formas (espaço e tempo) da intuição e as categorias do Entendimento (quantidade, qualidade, relação, modalidade) – tudo o mais a respeito delas permanece inacessível e é irrelevante para o conhecimento; e conseqüentemente

(b) *determinabilidade*, a ideia de que o conhecimento resulta da capacidade do Entendimento de produzir constructos formais, que ele pode usar para determinar (isto é, decidir) a verdadeira natureza das impressões sensíveis compreendidas pelas formas da intuição.

Algumas décadas depois da publicação das principais obras de Kant, Hegel (1777-1831) tratou dessa ameaça à liberdade em um sistema filosófico que inverte o programa kantiano com um método dialético. Esse método empreende dois feitos: (a) a noção de realização, na qual corpo e mente, espaço e tempo, Natureza e Razão, são duas manifestações de uma mesma entidade, o Espírito, ou a Razão como Liberdade, e (b) a noção de *sequencialidade*, que descreve o Espírito como movimento no tempo, um processo de autodesenvolvimento, e a História como a trajetória do Espírito. Com esses passos, ele introduz uma conformação temporal da

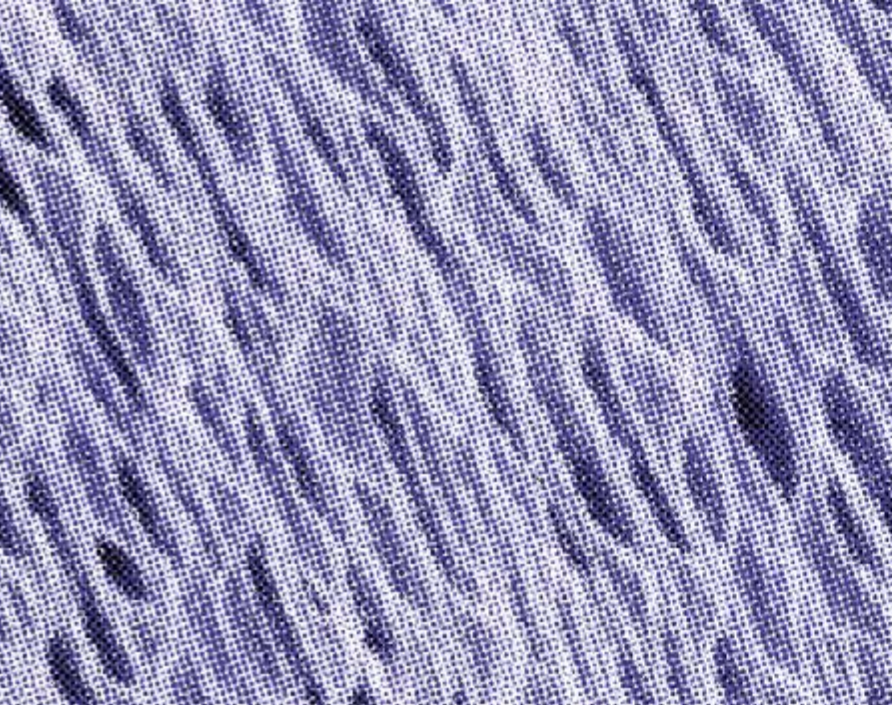
diferença cultural como realização de momentos distintos do desenvolvimento do Espírito, cujo ápice seria

representado pelas configurações sociais europeias pós-iluministas.

“REIVINDICAÇÃO DA CERTEZA, COMO SUA RECLAMAÇÃO DA VERDADE”

PENSAR A DIFERENÇA CULTURAL

Desde a consolidação do programa kantiano no contexto pós-iluminista, a física forneceu modelos para estudos científicos das condições humanas – uma tarefa facilitada pela ideia de Hegel do tempo como força produtiva e teatro do conhecimento e da moralidade. Infelizmente, esses modelos foram bem-sucedidos justamente porque esses escritos sobre o humano como ente social se baseiam nas mesmas rupturas em relação à filosofia medieval que fundamentaram a reivindicação dos filósofos modernos por um conhecimento com certeza, isto é, com causas eficientes e demonstrações matemáticas, que são a base do texto moderno. A gramática racial ativada nas reações ao fluxo de refugiados na Europa é apenas uma repetição do texto moderno. Ela não apenas persiste nessa reivindicação da certeza, como sua reclamação da verdade se assenta sobre os mesmos pilares – **separabilidade,** **determinabilidade e** **sequencialidade** – que os filósofos modernos reuniram para sustentar seu programa de conhecimento.



Quando se observa de perto a gramática racial,

é possível identificar dois momentos distintos. Primeiro, a ciência da vida, tal como definida inicialmente por George Cuvier (1769-1832), embora modelada a partir da filosofia natural de Newton, ainda se baseava no modo descritivo dos primórdios da história natural, e introduzia a Vida como causa eficiente e final das coisas vivas. Mais tarde, no século 19, depois que Darwin (1809-1882) divulgou suas descrições da Natureza viva – em que a diferenciação emerge como resultado do princípio racional, uma causa eficiente, que opera no tempo através da força, nomeadamente a seleção natural, ou como resultado de uma luta pela sobrevivência –, a ciência da vida conduziria um programa para o conhecimento da existência humana, a saber, a antropologia do século 19,

ou a ciência do homem. Além dos traços externos usados no mapeamento da história natural, os autodenominados cientistas do homem desenvolveram as próprias ferramentas formais, como o índice facial para medir corpos humanos, que se tornaria a base da descrição e da classificação dos atributos tanto mentais quanto morais e intelectuais dos homens, em uma escala que supostamente registraria o grau de desenvolvimento cultural.

Segundo, no século 20, como era de se esperar, o médico convertido em antropólogo Franz Boas (1858-1942) realiza uma mudança importante no conhecimento da condição humana ao alegar que aspectos sociais, não biológicos, explicam a variação de conteúdos mentais (morais e intelectuais). Com isso, ele formula uma **noção de diferença cultural que tem tanto um aspecto temporal quanto espacial.**

Segundo Boas, o estudo dos conteúdos mentais deveria tratar das “formas culturais”, ou “padrões de pensamento” que surgiram nos primeiros momentos da existência coletiva e foram expressos nas crenças e práticas de seus membros. Ao emergir e se consolidar no tempo, ele defende, as “formas culturais”, não físicas, explicam

diferenças mentais perceptíveis (morais e intelectuais). A escola inaugurada por ele, a antropologia cultural, marcou uma mudança metodológica, isto é, uma ruptura com as visões etnocêntricas de diferença humana, que repercutem uma mudança importante na física, a saber, o princípio da relatividade de Einstein. Para Alfred Louis Kroeber, aluno de Boas,

A partir daí eles começaram a vislumbrar aquilo como uma totalidade, como nenhum historiador de um único período ou de um único povo provavelmente conseguiria, tampouco nenhum analista dedicado apenas a seu próprio tipo de civilização. Eles tomaram consciência da cultura como um “universo”, ou um vasto campo no qual nós e a nossa civilização atualmente só ocupamos um lugar entre muitos. O resultado foi uma ampliação de um ponto de vista fundamental, uma ruptura com o etnocentrismo inconsciente em direção à relatividade⁹.

Na segunda metade do século 20, mais precisamente em meados da década de 1970, encontramos a física de partículas, no trabalho do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984), abrindo novas perspectivas para o pensamento crítico. Foucault estabelece, por exemplo, uma distinção entre um modo de operação do poder jurídico-político que se assemelha aos acontecimentos envolvendo corpos maiores – tal como expresso nas leis do movimento de Newton – e o que ele chama de microfísica do poder, que atua basicamente através da linguagem, do discurso e das instituições⁹. A segunda perspectiva descreve o poder/conhecimento como produtor dos próprios sujeitos e objetos, que, ao agir no nível do desejo – assim como os experimentos da mecânica quântica, que inspiraram o princípio da incerteza de Heisenberg –, mostram como o aparato determina os atributos das partículas em observação.

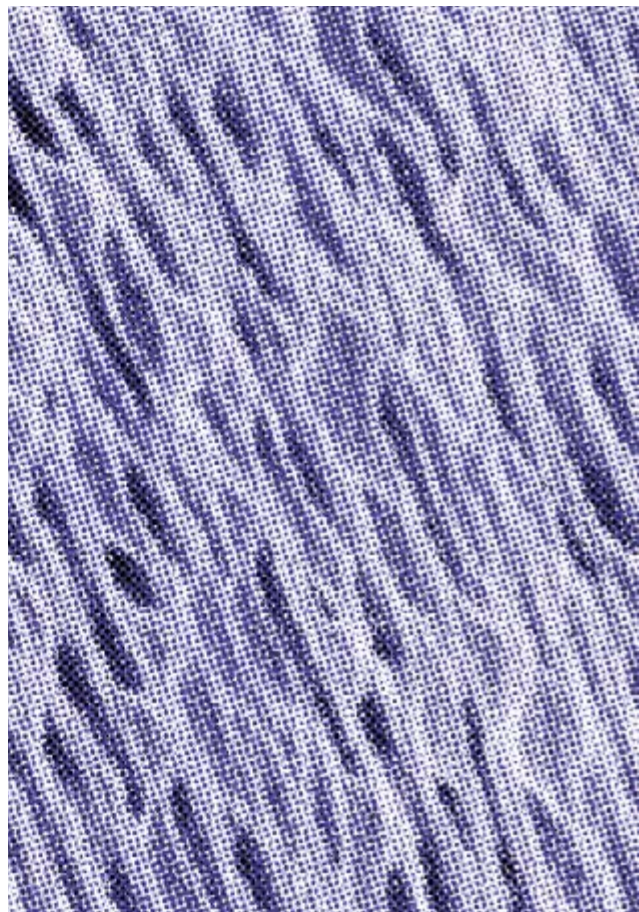
Durante séculos, como esses exemplos indicam, desenvolvimentos na física pós-clássica – na relatividade e na mecânica quântica – foram cruciais para criar abordagens teóricas e metodológicas no estudo das questões econômicas, jurídicas, éticas e políticas que tanto produziram como reafirmaram as diferenças humanas¹⁰. **Infelizmente, no entanto, não foram o suficiente para inspirar imagens da diferença sem separabilidade**, seja espaçotemporal, como nos coletivos culturais, ou formais, de Boas, seja no sujeito produzido discursivamente de Foucault. Como era de se esperar, eles reforçaram ainda mais a ideia de cultura e de conteúdos mentais como expressão de uma separação fundamental entre grupos humanos, em termos de nacionalidade, etnicidade e de identidade social (de gênero, sexual e racial).

O MUNDO EMARANHADO

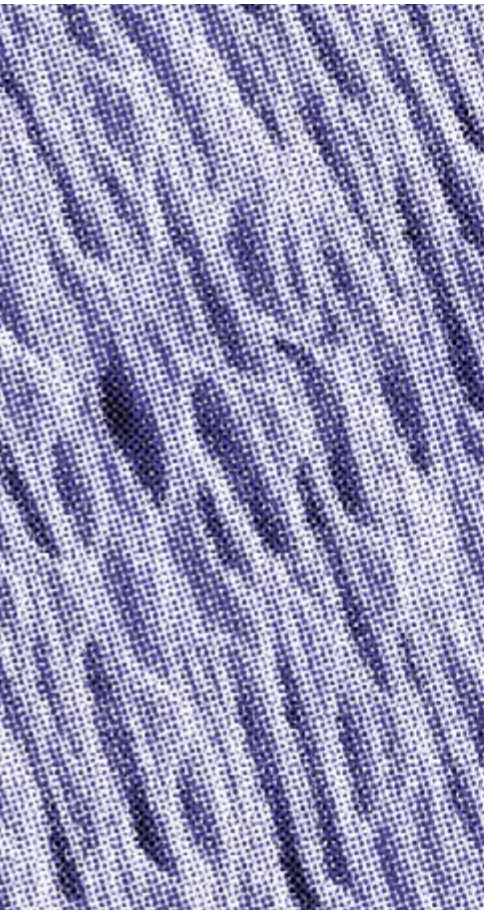
Ao acompanhar as reações europeias recentes à “crise dos refugiados”, vemos como as diferenças culturais descrevem um presente global atolado no medo e na incerteza: a identidade étnica faz isso por meio de declarações que definem um “Outro” ameaçador, isto é, aqueles que buscam na Europa um refúgio contra as guerras no Oriente Médio, a instabilidade política no Leste e no Norte da África, e os conflitos estimulados pela exploração dos recursos naturais no Oeste da África. No Brasil, isso se manifesta através daqueles que tentam o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff lançando ataques morais contra os que apenas recentemente tiveram seus direitos reconhecidos com base na identidade social (de gênero, sexual, racial e religiosa). Em ambos os casos, a diferença cultural sustenta um discurso moral baseado no princípio da *separabilidade*. Esse princípio considera o social como um todo composto de partes formalmente independentes. Cada uma dessas partes, por sua vez, constitui tanto uma forma social como unidades separadas geográfica e historicamente que, como tal, ocupam posições diferentes diante da noção ética de humanidade, identificadas com

as particularidades dos coletivos brancos europeus.

E se, em vez d'O Mundo Ordenado, imaginássemos cada existente (humano e mais-que-humano) constituído não de formas separadas, associadas pela mediação de forças, mas como expressão singular de cada um dos outros existentes, e também do todo emaranhado em que elas existem? E se, em vez de procurar na física de partículas os modelos para análises mais científicas e críticas do social, nós nos concentrássemos em suas descobertas mais perturbadoras – por exemplo, a não localidade (como princípio epistemológico) e a virtualidade (como descritor ontológico) – como descritores poéticos, isto é, indicadores da impossibilidade de se compreender a existência com as ferramentas do pensamento que só fazem reproduzir a separabilidade e suas assistentes, a saber, a determinabilidade e a sequencialidade? Encerro este ensaio com uma contemplação daquilo que pode vir a se tornar acessível à imaginação, um tipo de abertura ética a ser vislumbrada com a dissolução do jugo do Entendimento e a liberação d'O Mundo para a imaginação.



Para reimaginar a socialização, o princípio da não localidade defende um tipo de pensamento que não reproduz as bases metodológicas e ontológicas do sujeito moderno, a saber, a temporalidade linear e a separação espacial. Porque rompe esses limites de tempo e espaço, a não localidade nos permite imaginar a socialização de tal maneira que atentar para a diferença não pressupõe *separabilidade, determinabilidade e sequencialidade*, os três pilares ontológicos que sustentam o pensamento moderno. No universo não local, nem o deslocamento (movimento no espaço) nem a relação



(conexão entre coisas espacialmente separadas) descreve o que acontece, porque as partículas emaranhadas (isto é, todas as partículas que existem) existem umas com as outras, sem espaço-tempo. Embora os comentários de Kant sobre aquilo que na Coisa é irrelevante para o conhecimento dispensem preocupações metafísicas, também sugerem que a realidade descrita na física de Newton (e

mais tarde na de Einstein, 1879-1955) consiste em um retrato limitado d'O Mundo, porque se refere apenas aos fenômenos, em outras palavras, às coisas tal como são acessíveis aos sentidos no espaço-tempo. O que a não localidade expõe é uma realidade mais complexa na qual tudo possui existência efetiva (espaço-tempo) e virtual (não local). Sendo assim, por que então não conceber a existência humana da mesma maneira? Por que não considerar que, além de suas condições físicas (corporais e geográficas) de existência, em sua constituição fundamental, no nível subatômico, os humanos existam emaranhados com todas as coisas (animadas e

inanimadas) do universo? Por que não levar em conta as diferenças entre os homens – aquelas que os antropólogos e sociólogos dos séculos XIX e XX selecionaram como descritores humanos fundamentais – como efeitos das condições do espaço-tempo e de um programa de conhecimento modelado a partir da física newtoniana (a antropologia do século XIX) e einsteiniana (o conhecimento científico do século XX), no qual a separabilidade é um princípio ontológico privilegiado? **Sem a separabilidade, a diferença entre grupos humanos e entre entidades humanas e não humanas possui muito pouco poder de explicação e significado ético.** Pois, como a não localidade considera, além das superfícies sobre as quais a noção dominante de diferença está inscrita, tudo no universo coexiste tal como Leibniz (1646-1716) descreve, isto é, como expressão singular de todas as coisas no universo.

(S)

Sem a *separabilidade*, conhecer e pensar não podem mais ser reduzidos à determinação na distinção cartesiana mente/corpo (na qual o segundo tem o poder de determinar) e à redução formal kantiana do conhecimento a um tipo de causalidade eficiente. Sem a *separabilidade*, a *sequencialidade* (o pilar ontoepistemológico de Hegel) já não pode explicar as muitas maneiras como os humanos coexistem no mundo, porque a autodeterminação possui uma área muito limitada (espaçotempo) de operação. Quando a não localidade orienta nossa imaginação do universo, a diferença não é uma manifestação de um *estranhamento* irresolvível, mas a expressão de um emaranhamento elementar. Isto é, quando o social reflete O Mundo Emaranhado, a socialização não é mais nem causa nem efeito das relações envolvendo existentes separados, mas a condição incerta sob a qual tudo aquilo que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes efetivos ou virtuais do universo.

Texto publicado no Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo (2016). Gentilmente cedido para a presente publicação pela Fundação Bienal de São Paulo e pela autora.

¹ Ler, por exemplo, os comentários de Slavoj Žižek disponíveis em inthesetimes.com/article/18385/slavoj-zizekeuropean-refugee-crisisand-global-capitalism. Acesso em 2016.

² Ver o plano da Comissão Europeia para lidar com a crise divulgado em setembro de 2015. Disponível em europa.eu/rapid/press-release_IP-15-5700_enMe.htm. Acesso em 2016.

³ Isso é inspirado na noção de *plenum* de Leibniz. Ver, por exemplo, G. W. F. Leibniz, *Discourse on Metaphysics and Other Essays*. Indianapolis: Hackett, 1991 [ed. bras.: *Discurso de metafísica e outros textos*. Trad. Marilena Chaui et al. São Paulo: Martins Fontes, 2004].

⁴ O efetivo (nível atômico e supraatômico) e o virtual (subatômico) se referem a diferentes momentos – respectivamente, atômico e supra-atômico e subatômico – de tudo aquilo que existe.

⁵ O princípio da incerteza de Heisenberg se refere a experimentos que contrariam a opinião de que as medidas das propriedades correspondem a acontecimentos na realidade que não podem ser alterados pela intervenção humana. Ver Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy*. Amherst: Prometheus Books, 1999 [ed. bras.: *Física e filosofia*, 4ª ed. Trad. Jorge Leal Ferreira. Brasília: Editora UnB, 1999].

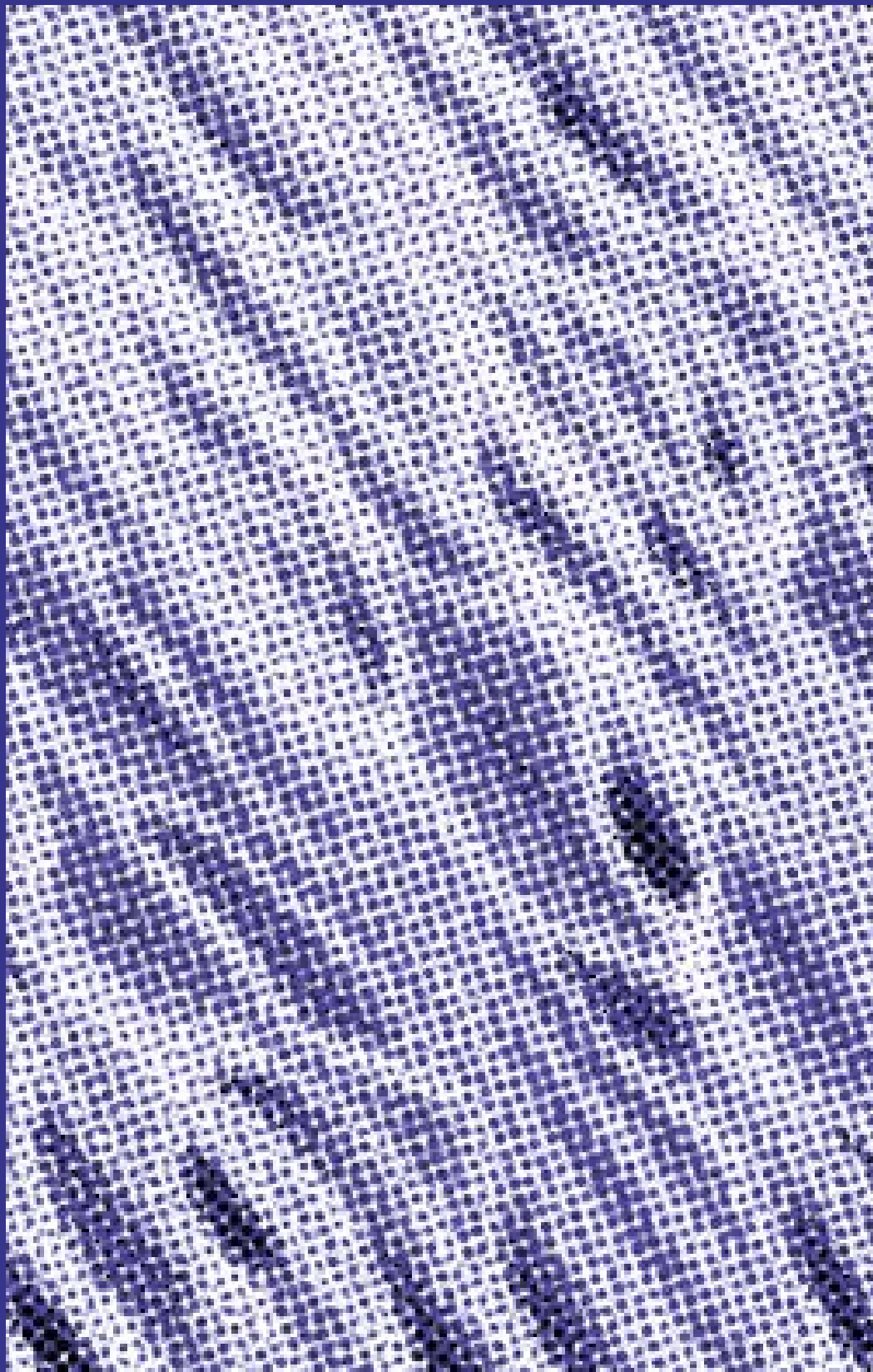
⁶ O princípio da não localidade se refere a medidas de uma propriedade de uma partícula (como a posição) que instantaneamente fornecem a medida de uma propriedade relacionada (como o momentum) de outra partícula, independentemente da distância entre as duas. Ver Robert Nadeau e Menas Kafatos, *The Non-Local Universe*. Oxford: Oxford University, 1999.

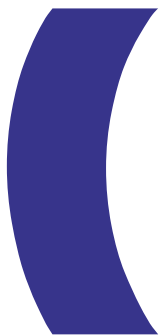
⁷ Ver Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998 [ed. port.: *Crítica da razão pura*, 7ª ed. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010].

⁸ Alfred Kroeber, *Anthropology*. Nova Iorque: Harcourt and Brace, 1948, p.1.

⁹ Ver, por exemplo, Michel Foucault, *Discipline and Punish*. Nova Iorque: Vintage Books, 1977 [ed. bras.: *Vigiar e punir – Nascimento da prisão*, 40ª ed. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2012].

¹⁰ Os novos materialistas de hoje também se valem de intuições da física de partículas. Ver Diana Coole e Samantha Frost, *New Materialisms: Ontology, Agency, Politics*. Durham: Duke University Press, 2010.





entrevista

Jota Mombaça

(Natal, Brasil, 1991). Artista
brasileña. Vive entre Brasil y
Europa.

BIO-LENCIA DESCOLONIAL, MATAR LA ACADEMIA.

En días pasados nuestro periodista Alí Majúl entrevistó desde Colombia a unx de lxs artistas más potentes de América Latina, Jota Mombaça, brasileña nómada. Hablaron sobre la colonialidad en la academia, la academia y los movimientos sociales, el panorama de América Latina, los privilegios, la pérdida de esperanza al arte y otros temas.

Autoproclamada como marica no binaria, nacida y criada en el Nordeste de Brasil, que escribe, hace performance y estudios académicos en torno de las relaciones entre monstruosidad y humanidad, estudios queer, giros descoloniales, interseccionalidad política, justicia anticolonial, redistribución de la violencia, ficción visionaria y tensiones entre ética, estética, arte y política en las producciones de conocimiento del sur-del-sur globalizado.

1. Quiero comenzar la entrevista hablando de la academia, en alguna ocasión se refirió a ella como un lugar de reiteraciones de construcciones normativas que reproduce silenciamientos históricos. Pocxs personas hablan de esto, ¿qué pasa con la academia?, ¿para dónde va la academia en

américa latina?, ¿cómo nos resistimos frente a esos silenciamientos?, ¿cómo violentan esas elites académicas a nuestros movimientos sociales?

No creo que sea verdad que pocas personas hablan de eso. Pienso, por otra parte, que hay cada vez más espacio para esa crítica

en medios académicos y no académicos. Esto no significa que esa crítica no encuentre resistencia conservadora, que no haya tensiones epistemológicas entre la politización del espacio académico y la afirmación de una supuesta exención científica frente a los hechos de las identidades políticas y sus modos de operacionalización en el mundo como lo conocemos. Sin embargo, se han multiplicado los espacios de articulación crítica del poder académico, espacios abiertos a giros epistémicos en el sentido descolonial, antirracista, queer, etc. Pienso que, sin embargo, esos espacios no tienen condiciones de neutralizar la contradicción fundamental entre la articulación de una cierta crítica y la reproducción del problema que está siendo criticado. Y esa es para mí una dimensión fundamental del problema que merece atención.



En un momento dado del libro *The Undercommons*, Fred Moten y Stephano Harney articulan la noción de que la política es radioactiva y la crítica, a su vez, es la radioactividad de la política. La siguiente es una breve nota ética en cuanto a la necesidad de regular los modos de exposición a esa radiactividad, contra la enfermedad de nuestras potencias ante la toxicidad de la política. Ante eso, me pregunto: ¿cómo comprometerse con el cambio de las cosas, con la ruptura con modos violentos de reproducción académica, sin dejarse intoxicar por esa radiactividad? Me gusta pensar que la crítica es radioactiva en la medida en que reproduce la materialidad del propio sistema criticado. En ese sentido es que pregunto: ¿de qué maneras las críticas políticas a la Academia han servido a la reproducción de la Academia como epicentro de la producción crítica? ¿Es posible pensar una Academia descolonial sin tener que reestructurar el papel de la Academia en lo que se refiere a la producción, archivo y legitimación de prácticas de saber? ¿Será la inclusión de otras formas de producir saber en el panorama del conocimiento académico suficiente para deshacer el mundo académico como geografía privilegiada para la producción de pensamiento? ¿Hasta qué punto las luchas

por espacios académicos para pensadorx y pensamientos históricamente subalternizados no inviabiliza la lucha contra los espacios académicos, es decir, contra la perpetuación de la Academia como aparato de poder y regulación de los saberes, voces, gestos y reflexiones en cuanto al mundo? Es decir, de la Academia como máquina de subalternizar conocimientos y cosmologías.

En el momento son esas las cuestiones que me vienen


a la mente cuando pienso en la Academia y en sus políticas de silenciamiento, porque por algún tiempo he estado -y puedo decir que todavía estoy - radicalmente implicada en la intensificación

“IMPORTANTE CONTINUAR ESE PROCESO DE INVASIÓN, CONTAMINACIÓN Y CREACIÓN DE BRECHAS”

de esa crítica y, por extensión, en la apertura de espacios para la ocupación subalterna de la Academia. Creo que, teniendo en cuenta la vigencia de ciertos modos conservadores y coloniales de organización académica, es -y por algún tiempo todavía será- importante continuar ese proceso de invasión, contaminación y creación de brechas en la Academia para pensadores y pensamientos racializados, desobedientes de género, disidentes sexuales, con diversidad funcional, migrantes, etc. Aun así insisto que parte de ese proceso debe consistir en “no caer de amores por el poder”, es decir: en tomar el espacio académico no para reproducirlo, sino para abolirlo, Como dispositivo re-colonial.

2. Nuestros últimos días han sido difíciles, son caóticos, nos están matando. No sabemos para dónde vamos y qué haremos como poblaciones históricamente discriminadas. Vemos a Trump sacando a miles de migrantes de los estados unidos. En Brasil el golpe de estado a Dilma Rousseff, en México los asesinatos no paran contra los maestrxs, los transfeminicidios y feminicidios aumentan. La situación actual de Venezuela es difícil y no contando, lo que pasa en Colombia y en el resto del continente. Se está acabando con lo disidente con miles de líderes sociales y comunitarios ¿Qué pasará con nuestrxs cuerpxs con todo lo que pasa en América y en todo el mundo?, ¿para dónde vamos?, ¿nos seguirán matando?, ¿Cómo hacemos resistencia?, ¿realmente que está pasando?, ¿cómo está situación se conecta con todo su discurso?

Lo que más me perturba y confunde cuando se trata de pensar las necropolíticas ineludibles del presente - con sus listas de asesinatos impunes, terrorismos de estado y todas las formas de fundamentalismo blanco, heterosexual, re-colonial y cissupremacista - es el lastre de esos procesos en la historia de nuestros cuerpos. Por eso al estar de acuerdo con usted en que, sí, los últimos días han sido particularmente duros, preciso al mismo tiempo dar paso a la pregunta: ¿y cuándo no fueron duros los días?



No digo eso para equiparar diferentes intensidades y modos de opresión,

sino para lanzar al mundo una mirada que desvela la radicalidad de la violencia como método de hechura y reproducción de ese mismo mundo. Digo esto pensando en Brasil, por ejemplo, y en cómo - desde el punto de vista de un joven negro que se ve ante el caño frío de un arma apuntada por la policía militar de cualquier ciudad del país, de un grupo originario siendo acosado por una milicia del agronegocio, de una persona trans rodeada por una banda de linchadores, etc. - no es de hoy que los días han sido duros, y esa intensificación del terror político en el presente no puede dejar de ser percibida como una continuidad nefasta de la sucesión de eventos necropolíticos que dan forma y consistencia al mundo como lo conocemos.

Esta constatación terrible, sin embargo, produce otra constatación: la de que, a pesar de y contra todo eso, hemos atravesado esa dureza desde tiempos inmemoriales. Después de todo, si somos asombradas por los fantasmas del colonialismo y de la esclavitud, es tiempo de abrirse también a la vibración de los fantasmas más que colonizados y abolicionistas en una alianza contra la perpetuación infinita de esta guerra de mundos en que nos encontramos.

En vez de intentar predecir lo que pasará con nuestros cuerpos, yo prefiero intentar imaginar cómo podremos rehacer nuestros cuerpos más allá y a pesar de la violencia que les interpela. **Nuestra concepción de "cuerpo" está profundamente arraigada por el modo colonial-moderno de percibir e identificar la corporalidad,** teniendo en vista un cierto paradigma arbitrariamente universalizado, el del humano como hombre. La contradicción fundamental de pensar nuestra experiencia corporal dentro de los límites de la corporalidad humana reside en el hecho de que la humanidad de nuestros cuerpos (como personas trans racializadas) jamás fue transparente a los ojos de la norma, y, a lo largo de la historia del cuerpo colonizado, Al

mismo tiempo deshumanizadas y confinadas a los límites del paradigma humano. Esta es, hoy, para mí, una cuestión fundamental, porque nos permite desafiar los límites de la comprensión moderno-colonial de cuerpo y, por extensión, los límites de lo que se nos ha dado conocer como vida, muerte, materia y existencia. Es tiempo de evocar todas las fuerzas que sean capaces de exceder la vida útil de nuestra carne, mientras hacemos frente a la máquina de moler cuerpos que es el heterocapitalismo racista cissupremacista re-colonial hiperacelerado globalizante; Evocar todas las fuerzas que se desdoblan de nuestra fragilidad radical ante este mundo y que se manifiestan contra su perpetuación indefinida.

“ES TIEMPO DE EVOCAR TODAS LAS FUERZAS QUE SEAN CAPACES DE EXCEDER LA VIDA ÚTIL DE NUESTRA CARNE”

3. Hablemos ahora del “privilegio”, usted lo define como una forma de ignorancia -que no tiene que ver sólo con la falta de acceso a conocimientos, o falta de oportunidades de aprendizaje, sino con una serie de convicciones y prácticas ocupadas en la reproducción constante de una escucha que pretende negar. ¿De qué manera logramos des-hacer esos privilegios?, ¿esos privilegios hacen partes de esos fantasmas de la colonialidad?, en nuestra cotidianidad y nuestros países, ¿cómo funcionan esos privilegios?

No es posible deshacer privilegios sin deshacer las posiciones desde las cuales se articulan.

Es decir, para deshacer el privilegio blanco es necesario deshacer la blanquitud como posición, porque se trata de una posición construida a partir del establecimiento de su privilegio. Y una de las manifestaciones del privilegio es justamente el carácter no cuestionable de las posiciones que lo sostienen. Así, el privilegio blanco es coextensivo a una ignorancia blanca que tiene que ver con la inhabilidad epistemológica del sujeto blanco

en pensar su propio acceso dominante a estructuras de poder como un problema. Privilegio, por lo tanto, puede ser pensado como la inhabilidad de pensar a sí (o un determinado movimiento de sí) como problema, y so es, sí, una forma de ignorancia activa - o sea, una ignorancia que reproduce las propias condiciones de su mantenimiento. Es importante hacer esta acotación para que no se piense que a la blanquitud (así como a cualquier otra posición de privilegio) basta con aclararse. En cierto sentido, la perspectiva del esclarecimiento es una de las muchas herramientas que activan esa forma de ignorancia que representa el privilegio, porque da la impresión de que aprender a sí mismo como

“NO SE PIENSE QUE A LA BLANQUITUD (ASÍ COMO A CUALQUIER OTRA POSICIÓN DE PRIVILEGIO) BASTA CON ACLARARSE.”

privilegiado es suficiente para deshacer el privilegio, cuando - y eso se ha vuelto cada vez más evidente, con la emergencia de esa categoría en el terreno político de las “izquierdas” -, más bien, **esa visión del privilegiado consciente del propio privilegio ha servido a la re-naturalización de esas posiciones y no a su destrucción.** Porque no basta que el sujeto blanco añada una nota al pie sobre el privilegio a los efectos de poder que encarna, es preciso que el momento mismo de reconocimiento del privilegio engendre un ejercicio de autodestrucción que termine por deshacer la propia posición de que ese reconocimiento depende.

4. ¿Por qué perdió la esperanza del discurso del arte como la salvación de algo?

Ya no sé qué pensar del arte, de tan atropellada que estoy por el tal mundo del arte, esa geografía enrarecida e insólita. Hiperprivilegiada y excluyente. Oportunista y pretenciosa. Este mundo que caricaturiza modos de forjar existencia colectiva; Y produce extractivismo sobre prácticas de contestación, conocimientos ancestrales y gestos radicales subalternos. No confío en quien mira una autoproclamada bienal de la resistencia ser financiada con billete del petróleo y tiene el coraje de afirmar que, después de todo, hay allí una vía de salvación. Estamos todas, casi por regla general, atascadas en la mierda de este mundo. No hay salvación. Y es por eso que propongo huir.

En vez de pensar en modos de salvarse, prefiero pensar en modos de huir, sin que ello implique la utopía de llegar a algún lugar. Me parece que, ante los conflictos y tensiones que hemos experimentado, el ser fugitivo se presenta como una condición ontológica de nuestro paso por el mundo. Cuando paramos de huir, los muros de nuestro cautiverio encuentran modos de rehacer, porque la patrulla nunca salió de nuestro pie y así lo que nos queda es la tensión permanente entre esas dos fuerzas irreconciliables: una que actualiza en nosotros el sentido de estar en cautiverio y la otra que nos empuja al movimiento incesante e indefinido de adivinar los medios y velocidades de la fuga. Quizá, quizás, el arte -quizá incluso el mundo del arte- sea cortado por movimientos fugitivos, sin que por eso el arte - o lo que sería peor: el artista - se convierta en un emblema de la fuga - o de heraldo.

5. ¿Por qué el postcolonial nunca debe existir?

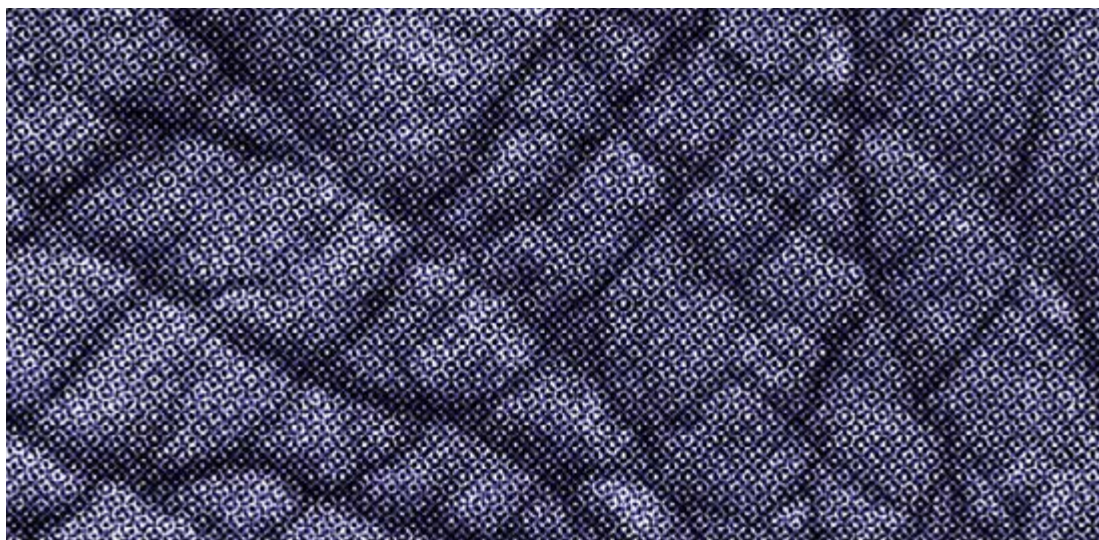
Nunca dije que no debería existir. Pero afirmo recurrentemente que eso no existe. Y es simplemente eso: el post-colonial no existe. Incluso como acontecimiento histórico, no creo que exista. Quiero decir: incluso el momento posterior a las luchas de independencia de las ex colonias no logra constituir un espacio propiamente poscolonial. Cualquier investigación que tenga en cuenta los modos de actualización del poder colonial en escenarios postcoloniales va a encontrar evidencias suficientes en cuanto al hecho de que, aun después del desmonte formal del colonialismo (es decir, de los regímenes políticos de dominación directa de una potencia geopolítica colonizadora sobre un territorio nacional

geopolíticamente subalternizado) en ciertos contextos, una serie de estructuras y efectos de poder de matriz colonial encontraron modos perversos de actualización y perpetuación. **Ciertamente no podemos equiparar modos de dominación distintos,** ni darnos el lujo de no considerar los procesos de sofisticación y rearticulación del poder colonial en la contemporaneidad, pero no creo que, para ese efecto, sea políticamente interesante sostener la existencia de una cosa tan ambigua y desmovilizadora en cuanto a la noción de poscolonial.

* Entrevista publicada originalmente em

<https://www.contranarrativas.org/entrevistas/2017/6/29/iuw9w95jbxq42wtfecjuqmql1ymlwldk>

[29/06/2017]



Diamela Eltit

(Santiago de Chile, Chile, 1949)

O INFARTO DA ALMA

(FRAGMENTO)*

DIÁRIO DE VIAGEM

(Sexta-feira, 7 de agosto de 1992)

Dias antes, vi as fotografias.

Agora viajamos com Paz Errázuriz rumo ao hospital psiquiátrico do vilarejo de Putaendo, um hospital construído nos anos quarenta para dar assistência aos enfermos de tuberculose que, após a massificação da vacina preventiva, foi convertido em manicômio, recebendo pacientes de diferentes centros psiquiátricos do país. Doentes residuais, em sua maioria indigentes, alguns sem identificação civil, catalogados como NN2. Durante a viagem, a paisagem vai se tornando claramente cordilherana, a luz atravessa tudo quando surge o imponente edifício recortado contra a cadeia de montanhas.

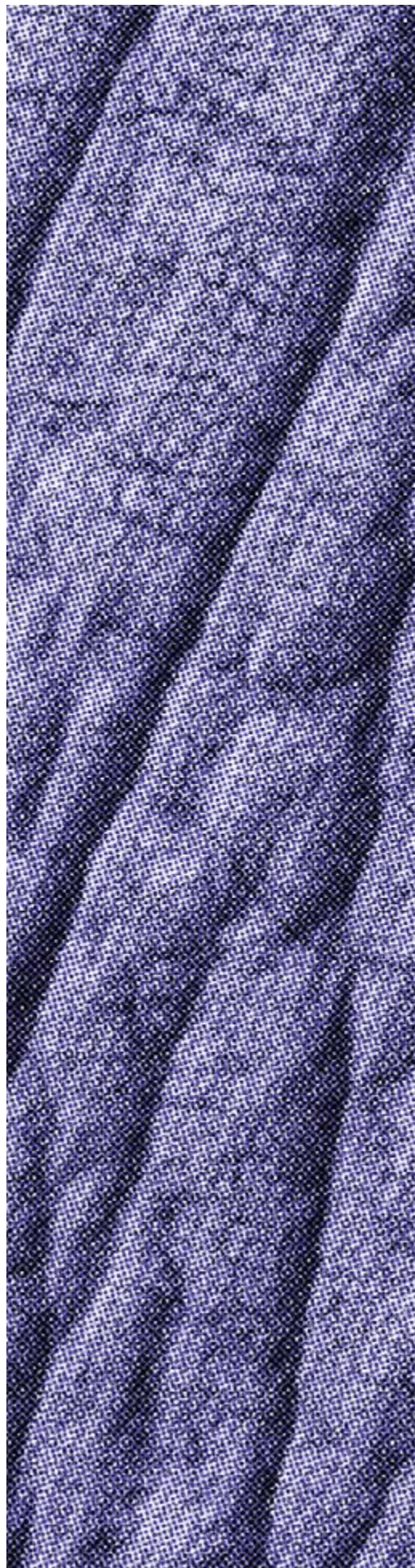
A duas horas de Santiago, a construção me parece urbana demais, como se um pedaço de cidade tivesse fugido – com um jeito de fuga psicótica – para formar de maneira solitária uma cena surpreendente.

A grade, a guarita depois dos jardins, na parte de trás do edifício. Ao atravessar a grade, vejo os asilados. Não acho seus corpos e nem seus rostos inesperados (não os acho inesperados, pois já disse que dias antes vi as fotos), apenas me desconcerta a alegria que os percorre quando gritam: “Tia Paz”, “a tia Paz chegou”. Como se eles mesmos não pudessem acreditar, beijam-na várias vezes e não param de abraçá-la, e a mim também beijam e abraçam, homens e mulheres diante dos quais tenho que dissimular a profunda comoção que me provoca a precariedade dos seus destinos. Não os seus rostos nem os seus corpos, me refiro ao nosso destino comum e protelado.

O que seria descrever com palavras a visualidade

muda dessas figuras deformadas pelos fármacos, suas difíceis manias corporais, o brilho ávido daqueles olhos que nos observam, nos atravessam e deixam entrever pupilas cujo horizonte está bifurcado? De que vale repetir que seus corpos transportam tantos sinais sociais que claudicam, se contorcem, que pendem perigosamente para um lado, enquanto deambulam deleitados ao lado de Paz Errázuriz, agora sua parente?

A tia que tira fotografias que provam, até para eles mesmos, que estão vivos, que apesar de tudo conservam um pedacinho de ser, ainda que residam como doentes crônicos no hospital mais lendário do Chile, o manicômio da cidade de Putaendo, agora chamado Philippe Pinel. Leio este nome escrito na fachada do edifício. Estamos rodeadas de loucos num desfile que poderia ser cômico, mas, claro, é irremediavelmente dramático, deveras dramático, para além do riso, dos abraços, dos beijos, mesmo que uma mulher me segure pela cintura, ponha sua boca em meu ouvido e me diga pela primeira vez: “Mãezinha”. Agora eu também faço parte da família; mãe de loucos.



Dessa maneira entramos no edifício, abertas à profundidade da nossa própria insânia, cercadas pelos corpos materiais que me parecem cada vez mais permanentes, incluindo todo o notório desvio de suas figuras. Quando cruzamos a porta, experimento um novo impacto: **escuto algo parecido com um canto que se estende e cruza todo o pavilhão,** uma música executada com o movimento febril e contínuo da língua que me faz evocar os sons dos berberes, os nômades do deserto, de um deserto que não conheço, de um som que retenho de maneira vaga desde que vi não sei que filme, desde não sei qual gravação esquecida. Recordo a música do deserto impressionada pela potência da garganta que me conduz até a primeira escada, que desemboca no primeiro corredor do hospital, a primeira janela, que me transporta diretamente ao primeiro sinal da clausura.

**“PAZ ERRÁZURIZ
JÁ ESTEVE ALI
TANTAS VEZES QUE
NÃO É NECESSÁRIO
RECORRER A MAIORES
FORMALIDADES”**

Paz Errázuriz conhece bem os pavilhões, quer dizer, o pavilhão cinza, o verde. Não, não sei, não guardo as cores que dão nome às seções. É necessário notificar as autoridades sobre a nossa presença. Vamos até os escritórios e entramos na administração. O psiquiatra nos recebe e fala sobre uns quinhentos pacientes (ele realmente disse quinhentos?). Paz Errázuriz já esteve ali tantas vezes que não é necessário

recorrer a maiores formalidades, temos livre acesso às diversas dependências. Porém, ao realizarmos o protocolo de autorização, o subdiretor nos dá uma notícia curiosa: neste mesmo dia o hospital cumpre mais um

ano de existência. Compreendo as bexigas coloridas nos corredores, entendo a compostura na indumentária do médico e, ao entender que estávamos à beira de uma comemoração, fico confusa. Os funcionários do hospital, as autoridades da região, alguns vizinhos convidados se reuniram ao meio-dia para dar início às festividades. O médico nos convida para a festa.

Mas o que nós temos para festejar? A meio caminho, Paz Errázuriz e eu nos encontramos no limite, enfrentamos a disjuntiva de ter que cruzar continuamente as fronteiras. Temos que assumir a encruzilhada de estar divididas entre os funcionários e os pacientes e, tocadas por uma súbita e semelhante resignação, nos apressamos em dizer que sim, sim, enquanto deixamos o escritório. Sei que em algumas ocasiões fica difícil entender cabalmente a diferença que existe entre a sorte e a predestinação.

Quando saio do escritório, o mundo parece partido em dois. Como se todo o mundo estivesse dividido em dois blocos: os funcionários e os pacientes. Um mundo quebrado que só permanecia conectado pela luz filtrada pelas janelas. Os asilados tomam sol. Começamos nossa peregrinação, que não é mais do que subir e descer escadas, subir e descer, cercadas pelos corredores, pelas camas já clássicas dos hospitais públicos, pelos pacientes que continuam nos beijando e beijando e, entre os repetidos beijos, aparece em mim o signo do amor. **No fim das contas, viajei para viver a minha própria história de amor.** Estou no manicômio por meu amor à palavra, pela paixão que a palavra ainda me provoca.

S) (S) (S)

E quando já não cabe indagar sobre o desprestígio desses corpos, quando sei que jamais conseguiria abarcar minimamente o curso de uma vida humana, quando estou certa de que tenho apenas algumas palavras insuficientes, aparece o primeiro casal de namorados. Paz Errázuriz nos apresenta. Caminhei o tempo todo com o peso de uma mulher que me abraça pela cintura, uma mulher que, quando paro, põe a cabeça em meu ombro ou esfrega a cabeça contra meu pescoço e diz em sua meia língua: “mãezinha”, “mãezinha”, para mim, como se eu tivesse criado uma filha mimada. Essa filha minha quase não fala. **Exige, através de uma linguagem mímica, que eu cumpra com as suas necessidades. Quer meus sapatos, meu relógio, minha bolsa, quer quase tudo o que tenho.** Olho para a minha filha, que idade ela tem, penso que cinquenta anos, não, sessenta anos, não, quarenta. Por que me preocupo com esse detalhe? Cumprimento o primeiro casal. Penso seriamente sobre o amor. A verdade é que não quero pensar nisso.

Mais adiante, de corredor em corredor, de degrau em degrau, em meio aos pátios, cumprimento o segundo, o terceiro, o décimo casal. São tantos apaixonados que até perco a conta. “Ele me dá chá e pão com manteiga”. “Eu cuido dela”. Se alimentam, se cuidam. Se alimentam um pouquinho e se cuidam como podem, e de maneira radiográfica vejo a grande metáfora que todos os casais confirmam; a vida inteira anexada ao outro por uma xícara de chá e um pão com manteiga. Eles estão vivendo uma extraordinária história de amor, enclausurados no hospital; crônicos, indigentes, cercados, mancos, mutilados, com o olhar fixo, caminhando pelas dependências, levando nas costas todos os seus pertences. Chilenos, esquecidos por Deus, entregues à caridade rígida do Estado.

Sentado num banco do corredor, um dos namorados abre a camisa, desabotoa a calça e nos mostra o curativo que protege uma operação recente. Está absorto em sua bandagem: “Úlceras”, diz. E continua olhando a bandagem, e logo aponta para o estômago com o orgulho de um ferido de guerra. Sua namorada ri como se estivesse contente porque o seu homem tem algo para mostrar. Mas ela mesma (invejosa?, ciumenta?, nostálgica?, acusadora?) mostra prontamente a sua própria cicatriz.

Na altura do umbigo, desce uma cicatriz. **Compreendo neste instante que estou olhando para a marca histórica e obrigatória que se oculta no corpo de algumas mulheres dementes, dessas mulheres que perderam todas as batalhas familiares.** Quando nos mostra sua cicatriz, o que na verdade expõe é o rastro da sua esterilidade, da operação antiga e sem consentimento que cerceou para sempre a sua capacidade reprodutiva. Por causa de sua loucura, agora seus filhos só transitam em sua mente quando, obstinada, contrariando a própria anatomia, afirma que recentemente esteve grávida: "Gorda", ela diz, "de dois, de



o que na verdade expõe é o rastro da sua esterilidade

oito meses". Diz isso com a calça aberta e o olhar absorto, enquanto seu namorado, com a calça também aberta, acaricia a bandagem suavemente. Perdidos em devaneios distintos, consumidos por um delírio diverso, permanecem sentados no banco, presos a uma proximidade inexplicável, conectados estreitamente por uma faca que lhes passaram no estômago, que os torna um para o outro, o único para o outro, porque os dois, seja pela operação ou pela clausura definitiva, enfrentam o fim de sua espécie genética. O que eu digo, ou deveria dizer, é dizer que essa operação me oprime, me fere. **Mas, claro, se trata de um amor total, único, um amor louco.** Breton inunda a minha memória e me esqueço dos meus próprios pensamentos.

Confundo os casais. Há uma grande quantidade de namorados.

Há apaixonados? Margarita com Antonio, Claudia com Bartolomé, Sonia com Pedro, Isabel e Ricardo, e assim vai, e assim por diante. Qual é a

linguagem deste

amor?, me pergunto

enquanto os

observo, pois nem

palavras completas

têm, só possuem

casualmente o

extravio de uma

sílaba terrivelmente

fraturada. Então,

qual é o acordo?,

a partir de qual

instante?, qual estética amorosa

os mobiliza? Vejo diante de mim a

matéria da desigualdade quando

eles rompem com os modelos

estabelecidos, presencio a beleza

aliada à feiura, a velhice anexada

à juventude, a relação paradoxal

do manco com a caolha, da

letrada com o analfabeto. E aí,

nessa descompostura, encontro

o cerne do amor. Compreendo

exemplarmente que o objeto

amado é sempre uma invenção,

a desprogramação máxima do

real e, nesse mesmo instante,

devo aceitar que os apaixonados

possuem outra visão, uma visão

misteriosa e subjetiva. No fim

das contas, os seres humanos se

apaixonam como loucos. Como

loucos.

**“VEJO DIANTE DE
MIM A MATÉRIA
DA DESIGUALDADE
QUANDO ELES
ROMPEM COM
OS MODELOS
ESTABELECIDOS”**

**“Anteontem e ontem à
noite e hoje de manhã...
Anteontem e ontem à
noite e hoje de manhã...”**

canta uma das asiladas pelos corredores do pátio de uma das seções. Canta uma toada, uma toada que me parece simétrica ao seu corpo que se dilata, que se contorce devido a uma paralisia lateral, um corpo parcialmente impedido, mas não por isso menos afetuoso. Canta com uma voz sentimental que me emociona. Emocionada pelo seu canto, cumprimento o último casal da manhã. Não se lembram há quanto tempo estão juntos: “Muito... muito”, dizem.

Não sabem ver a hora, não sabem ler, não sabem há quantos anos estão internados no hospital, não sabem nada de seus familiares. Mas ele lhe dá chá e pão com manteiga. Ela cuida dele.

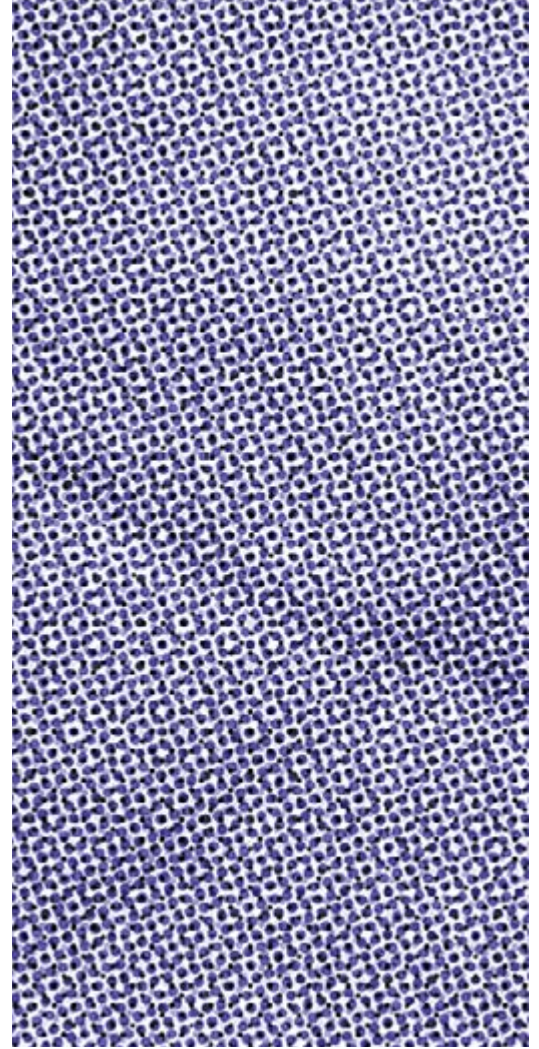
Entramos na sala onde se comemora o aniversário.

Observo as amplas mesas iluminadas com velas. Num canto, o cenário para a orquestra. As autoridades locais e os médicos no centro do recinto e, sentados nas bordas, os diversos funcionários administrativos. As enfermeiras e enfermeiros servem a comida. **É inevitável que minha cabeça se encha de pensamentos.** Junto a Paz Errázuriz, sequer falamos sobre a situação. Sentadas uma ao lado da outra, percebo que estamos atravessadas por sensações semelhantes. Sensações tão evidentes que nem vale a pena discutir sobre elas. Agora estamos almoçando no hospital, participando de uma festa que não nos pertence. Convidadas de pedra.



Os funcionários e as autoridades não demonstram alegria, existe algo terrivelmente esquivo nessa comemoração, como se uma fração de segundo tivesse descompassado o mecanismo de um relógio de corda. **Não se falam, nem se olham. Comem em meio a um silêncio que poderia ser interpretado de distintas maneiras.** Atrás, um grupo de funcionários jovens tenta inutilmente mudar o tom da reunião, ensaiam gritos, ensaiam diversas piadas. Mas é em vão, não conseguem sequer um sorriso do setor no qual estamos sentadas. Talvez mais tarde, quando os músicos chegarem, quando nós, as forasteiras da festa, já estivermos de novo subindo e descendo escadas ou momentaneamente sentadas nos pátios; essas caras, as faces de todos os funcionários, entrem na festa, **se alegrem um pouquinho e eles riam como companheiros, como funcionários públicos que comemoram o aniversário de seu trabalho, e se esqueçam, ao longo dessas horas, que representam o Estado para atender esses pacientes crônicos que já não têm nenhuma saída.** Esses numerosos pacientes que não se sabe mais por qual distante, incrível entrada chegaram ao recinto rural.

Talvez aconteça dessa forma, ou talvez essa festa também não tenha o menor destino. Paz Errázuriz e eu nos levantamos prematuramente da mesa. Enquanto deixamos a sala, a luz nos abre uma nova dimensão. **Sem a menor discórdia, fico satisfeita em deixar para trás esse quadro humano que escolheu representar uma das funções mais complexas, a de guardiões da clausura psiquiátrica.** Eles são os zeladores dessa misteriosa desordem simbólica que toda a esplendorosa ciência médica ainda não consegue decifrar. Saímos em direção à luz e ali nos esperam, sim, Pedro com Margarita, María com Ismael, Rosario com Juan, Carmen com Fernando... Nos esperam e o que realmente estão esperando é que a lente de Paz Errázuriz os capture em seus únicos momentos sagrados.



Estamos no quintal. Não é um quintal, é uma grande extensão de terreno que, na frente, apresenta jardins bem cuidados. Atrás, posso ver uma plantação de laranjeiras. Tenho no bolso duas laranjas presenteadas por Juana, por Aníbal. Um mimo que me foi entregue pelos seres mais desprovidos da terra. Me presentearam duas laranjas arrancadas de um impressionante código de honra que tenta por todos os meios evitar a mais extrema humilhação corporal; erradicar a fome. Pelo menos, erradicar a fome no interior desse extenso território mental e físico, marcado por tantas, incontáveis privações.

A tarde avança pacificamente.

Continuamos divagando no quintal, sentadas na borda de uma pequena vala. Permaneço colada a duas mulheres que se estreitam, uma ao meu braço e outra à minha perna direita. Observo que Paz Errázuriz também tem as suas filhas fiéis. Não conversamos. Simplesmente estamos sentadas, recebendo o sol do inverno entre o murmúrio dos pacientes que nos rodeiam. As mulheres que se apoderaram do meu lado direito exigem que, a cada certo tempo, eu as olhe, e quando o faço **me entregam um sorriso pleno e glorioso**, ao passo que o “mãezinha” se torna cada vez mais cotidiano para mim, cada vez mais natural, e eu digo que sim, que claro, que se comportem, que não tenho cigarros, que o sol da tarde está quentinho. Digo à senhora que se abraça à minha perna e que tem uma carinha redonda, assim, como um desenho da lua cheia. Ricardo e Isabel se olham, dão as mãos, ela fica brava, o empurra, ele pede meus óculos emprestados, os coloca. Isabel agora dá risada e o observa, enquanto Ricardo, muito concentrado, levanta seu rosto em direção ao céu e fica ensimesmado, solitário, como se fosse um navegante noturno que estivesse contando as estrelas.

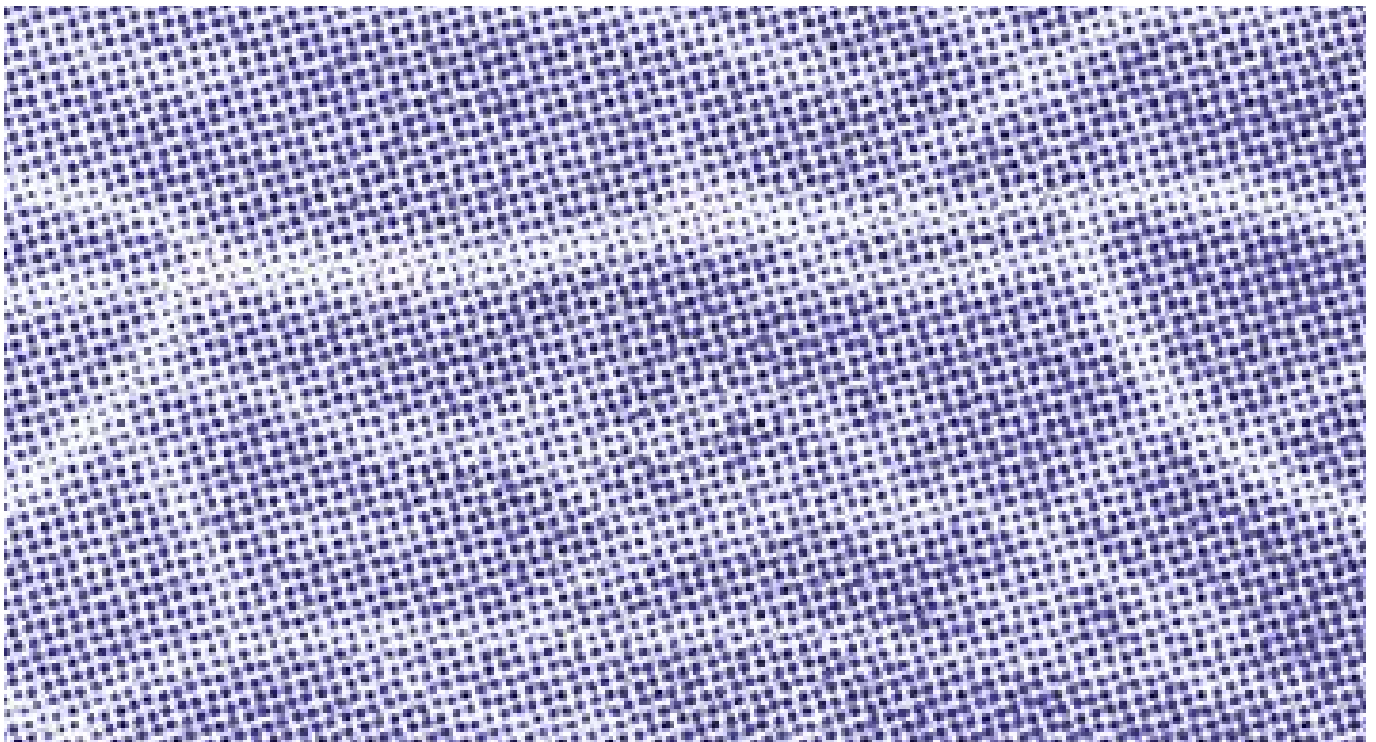
Temos que voltar a Santiago. A luz que nos acompanhou durante o dia todo está baixando. Paz Errázuriz é quem faz o ritual de despedida. **Pega sua câmera e nela vejo estalar o amor por suas imagens**. Sou a testemunha de uma sessão de fotos comovente na qual Paz, com extrema delicadeza, vai de grupo em grupo, atende aos mais diversos pedidos, permite o fluxo das múltiplas, inesperadas poses, como se tivesse sido contratada para um casamento no qual todos os convidados fossem os padrinhos ou os noivos, ou a criança protagonista de um batizado. Paz Errázuriz converte seu olho em um dom para os asilados. Com seu olhar fotográfico, os presenteia com a certeza de suas imagens. **Quando captura suas poses, confirma a relevância de suas figuras, quando lhes sorri, reconhece neles o divino em suas posturas corporais**. Quando se inclina buscando o ângulo, lhes dedica todo o seu profissionalismo.

“COM SEU OLHAR FOTOGRAFICO, OS PRESENTEIA COM A CERTEZA DE SUAS IMAGENS.”

Mas temos que voltar a Santiago. Será uma viagem silenciosa. Quase não trocaremos palavra. A paisagem, que tanto me impressionou nas primeiras horas da manhã, passará em vão ao entardecer. Pensarei no amor. Não pensarei no amor; o que me ocupará será esse amor que flui, se lança, se dispersa no interior baldio de um hospital público. Recordarei que, há um ano atrás, quando conversávamos no México, Paz Errázuriz me contou sobre esse trabalho de muito tempo, que fazia retratos dos pacientes apaixonados do hospital de Putaendo. Sentirei que faz um ano inteiro que essas palavras dão voltas em minha cabeça e, no entanto, ao empreender a viagem de volta, irei silenciosa, vazia.

Voltarei à cidade presa ao manicômio da minha própria mente e depois caminharei muito tempo de um lado para o outro, subindo e descendo escadas, cambaleando entre corredores, atravessando pátios, carregando esses corpos num pedaço do meu cérebro. Irei de um lado para o outro levando esses corpos com a desventura e com a força de uma alma em pena.

*Este texto de Diamela Eltit é um fragmento do livro *El infarto del alma*, publicado originalmente em 1994, em uma parceria entre a escritora chilena e a fotógrafa Paz Errázuriz. A tradução para o português foi realizada por Raquel Dommarco Pedrão para a edição número 4 da revista brasileira *Puñado*, que publica textos de autoras latino-americanas e caribenhas contemporâneas. A edição é de Laura Del Rey; e a revisão, de Aline Caixeta Rodrigues. Agradecemos à autora, à tradutora e à editora Incompleta pela cedência deste texto.





Geta Brătescu

(Romênia, 1926 – 2018)

The pleasure of the cursive line, of writing – I don't know whether people who haven't experienced the pleasure of writing are familiar with this state. I think that the act that produces the writing (be it textual, be it purely graphic) is necessarily commanded by the mental gesticulation, a spatial movement, an image of an abstract or figurative journey. **Whatever it might be, whatever its origin might be, this mental movement produces a discharge of energy, an extraordinary pleasure.** By its cerebral nature, it is a cursive movement – when it becomes syncopated, the discomfort can go as far as pain. But there is also the cursiveness of syncopes, which come one after the other like the waves of a calm sea. The calmness of the alive contains the movement; the tranquility of the alive is a certain kind of movement.

A straight line on a page is the image of a movement; it is the traversal of a space.

Immobility is only a certain kind of movement, since the limits of the immobile object are a movement in space, the movement that defines its spatial existence. I know that this is a chair because I have foreknowledge of the description of a chair; and every description is a movement. [...]

I'm reading some short stories by Julio Cortazar – they give me an insane appetite to write. A few years ago, I used to write feverishly. Lack of any publishing success demobilized me. The challenge of ideas does not also mean substance. But now, with the imminent prospect of a few lines, I feel wonderful. The magic of words: the words call to each other, the way forms call to each other, whether or not they wish to repeat themselves. A black, substantial thread has bunched up in my hand, becoming Form – the other forms, the drawn ones, legitimize it. A true miracle. The creation of the world came about in the same way, little by little. The movement of the drawing, captured on the paper like a snapshot, is propagated and in this way the series of snapshots creates the conjunction of space and time; this is exactly what happens in music too. A wall of the studio, covered with drawings, sings. This imaginary fact explains to me why, when I work, even though I have all the necessary equipment, I can't listen to music; it is a surplus. [...]

Everything that the painter or sculptor realizes in concrete matter, the plastic image, I am called upon to realize through the adventures of the line; the line alone should create expression and space, not the line of the scholastic drawing, but the line that writes, guided by some mental, imaginative energy or other. Thus, these drawings, without historical or biographical (autobiographical) connotations, situate themselves naturally within the mythological universe of all times. It may be that I am praising my own creations – no, I am analyzing them the same as I analyze myself and the same as I analyze the world I live in, the people close to me. I reject value judgments in the spirit of cultivated criticism. My commentary is yet another drawing on a sheet of paper laid on top of the existing drawings. [...]



For me, drawing is not only

a professional task; it is the

discharge of rational energy; it

might be thought that the idea

that gives rise to images is prior;

but the idea-image relationship is

so intimate, so hard is it to discern

when and how

these two mental

products overlap

and which of them

is prior, that it is

better to abandon

the problem.

**“WHEN DRAWING,
I DE-SCRIBE
MY IMAGINARY
WORLD.”**

Regardless of the artist’s attitude,

be it realist, be it impressionist, be

it conceptualist, she experiences

the idea-image relationship in

her own way; the same as the

writer experiences the idea-word

relationship. When I draw I know

that I write using letters I myself

have invented. When drawing, I

de-scribe my imaginary world.

When my mind is burdened by

the world of my everyday life, I am

no longer able to draw; such is the

case now.

*Excerpts of texts by Geta Brătescu written between 2002-2009. English translation published in Geta Brătescu. *Apparitions*, Koenig Books, London, 2017. Copyright: The Estate of Geta Brătescu.

S) (S) (S)

Assembleia Permanente de Trabalhadoras da Arte

NÓS PROPOMOS | NOSOTRAS PROPONEMOS

COMPROMISSO COM A PRÁTICA ARTÍSTICA FEMINISTA

Diante do sinal de alerta geral que circulou visibilizando as formas de assédio sexual que condicionam as relações de poder no mundo da arte, nós, artistas, curadoras, pesquisadoras, escritoras, galeristas, trabalhadoras da arte, elaboramos um compromisso com as práticas feministas. **Este documento, ao qual convidamos a aderir, procura criar consciência sobre as formas patriarcais que, como uma membrana invisível, moldam o exercício do poder no mundo da arte.** O manifesto “Não nos surpreende” fez um “apelo às instituições, conselhos e outras colegas, para que pensem bem como cumprem, ou podem ter cumprido, um papel na perpetuação dos diferentes

níveis de desigualdade de gênero e abuso, e como irão lidar com esses problemas no futuro.” Neste compromisso com as práticas feministas, propomos expandir a consciência acerca dos comportamentos patriarcais e machistas que dominam o mundo da arte e que regulam nossos modos de nos posicionarmos. Esse compromisso se identifica, em primeiro lugar, com a exclusão histórica e a desvalorização de artistas mulheres, mas suas propostas podem ser assumidas por mulheres, homens ou qualquer identidade não normativa. **Trata-se de um guia de práticas pessoais e institucionais que convidamos todas as pessoas do meio a seguirem.**



EM RELAÇÃO À ESTRUTURA DO MUNDO DA ARTE

#01

Promovamos, exijamos e respeitemos a representação igualitária no mundo da arte (50% em vez dos atuais 20%), tanto nas coleções dos museus e outras instituições culturais, como nas coleções particulares, nas exposições coletivas, nos prêmios (paridade na seleção, premiações e jurados), nas feiras de arte, nas representações internacionais, como as bienais, nas reproduções de obras em livros e catálogos coletivos, nas capas das revistas, e porcentagens de artistas nas galerias de arte. Estas são formas de

representação que devem reger todas as artes (também os repertórios nos concertos e nas artes cênicas, bem como na literatura). Tornemos visíveis as desigualdades e desarticulemos as formas desiguais em que as fontes de financiamento e os rendimentos são distribuídos (entre os gêneros, entre os “centros” e “periferias” e entre os setores sociais).

#02

Trabalhemos pela equidade representativa nos cargos gerenciais das instituições artísticas, educacionais e culturais que gerenciam, decidem e geram políticas no setor de artes visuais. Em América Latina, há poucas diretoras de museus mulheres; os cargos principais e de direção das instituições são ocupados majoritariamente por homens. As mulheres geralmente estão situadas nos cargos intermediários, em empregos considerados “femininos”; vinculados à esfera patrimonial (restauração, catalogação, conservação) ou liderando iniciativas relacionadas à educação ou direção de museus de artes decorativas, de vestimentas, entre outros, ou museus considerados

“menores” em relação aos principais centros de promoção das artes. Nos painéis ou mesas redondas, aqueles que têm a palavra são predominantemente homens, e no mundo da arte, o “estrelato” é masculino. No campo das organizações (não só nas iniciativas comerciais, mas também na autogestão e na suposta horizontalidade, como assembleias ou projetos artísticos), tornemos visível e evitemos colocar mulheres na posição tradicional de “secretárias”, “administradoras”, “assessoras de imprensa” enquanto os homens são alocados para tarefas criativas e de liderança. Procuremos trabalhar com aqueles que sentem que todxs podem fazer e aprender.

#03

Sejamos conscientes de que os comportamentos patriarcais não são necessariamente administrados por homens heterossexuais: as mulheres podemos ser extremamente patriarcais quando exercitamos autoritarismo e maus tratos. O mesmo pode

ser dito sobre o machismo da cultura gay: vamos fortalecer nossa aliança com as loucas e queers em geral, a fim de dismantelar a misoginia gay. Tornemos visíveis ações de colegas homens orientadas a partir de condutas e perspectivas feministas.

#04

Analisemos a posição das mulheres e de outros corpos feminizados em relação a questões de raça, classe social, idade, geografia, orientação sexual, identidade de gênero e outros vetores diferenciais, e trabalhemos ativamente para subverter as estatísticas discriminatórias e excludentes que dominam o mundo do arte (classe branca, média ou alta, jovem, com contatos estabelecidos no universo de arte). Promovamos pesquisas e tornemos visíveis as formas de criação de artistas mulheres de outros grupos sociais e outras culturas. Analisemos e destaquemos a exclusão de artistas de gerações intermediárias e o fenômeno recente e crescente de reconhecimento tardio, no final da carreira, que, em uma clara discriminação etária, a imprensa tem rotulado de “o tempo das avós”.

EM RELAÇÃO AOS COMPORTAMENTOS NO MUNDO DA ARTE

Evitemos cair na armadilha de acusação pessoal de “mau caráter”: as instituições e os representantes do poder sempre querem nos convencer que por pedir justiça, impor limites, lutar pela dignidade do nosso trabalho, você se torna uma “louca”; “histérica” ou “problemática”.

#05

#06

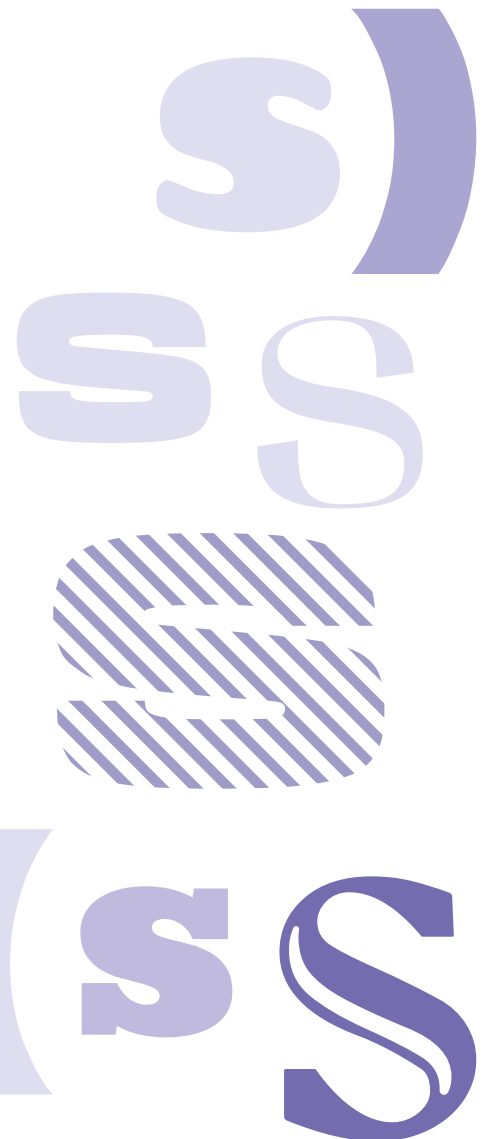
Sempre que estivermos prestes a criticar, em voz alta ou não, outra mulher, paremos um instante para analisar se não estamos exercendo um ódio introjetado. A misoginia está no inconsciente coletivo e temos que desarmá-la dentro de nós. Em caso de dúvida, vamos comparar: o que aconteceria se um homem estivesse fazendo isso?

#07

Evitemos despende esforços na promoção da carreira de nossos colegas homens em detrimento de promover as companheiras mulheres. Cultivemos relações de trabalho respeitadas e igualitárias com os homens do nosso meio ambiente sem permitir micromachismos.

#08

Sempre que pudermos, ajudemos uma outra mulher a ter mais confiança. Se uma mulher nos ajudar a fortalecer a autoconfiança, agradeçamos.





#09

Evitemos que nos tratem com condescendência a partir de condutas de superioridade paternalista e convidemos nossos interlocutores homens a revisarem a linguagem usada para neutralizar nossos argumentos, classificando-os como equivocados e impondo sua forma de pensar como a correta. Evitemos que nossos colegas masculinos nos interrompam para corrigir ou explicar (mansplaining) assumindo que nosso conhecimento ou conhecimento sobre qualquer assunto é escasso.

#10

Não nos intimidemos com o volume, a gravidade da voz ou altura dos nossos interlocutores homens. Essas condições não são iguais a ter razão.

#11

Não sintamos vergonha, nem permitamos que nos façam sentir vergonha pelas questões que nos interessam e nos envolvem. A vergonha é uma das estratégias patriarcais que silenciam a nossa possibilidade de investigar as questões que nos interessam.

#12

Expressemos frontalmente, em todas as oportunidades e diante dos que as usam, o emprego dessas estratégias de poder e nosso desacordo.

#13

Escutemos e compartilhemos experiências porque o pessoal é sempre político. **Fomentemos a amizade entre as mulheres.** Contra o corporativismo machista, promovamos a solidariedade entre as mulheres (sororidade).

EM RELAÇÃO À CARREIRA ARTÍSTICA E À CRIATIVIDADE

#14

Criemos o máximo que pudermos. Que a ambição não nos assuste. Criar mais é uma forma de trabalhar contra a desigualdade de gênero.

#15

Permaneçamos atentas à pilhagem de nossas ideias e de nossas práticas artísticas que, quando passam despercebidas em nossas mãos, ganham notoriedade nas mãos de artistas que as instituições classificam como homens. Tornemos público quando isso acontecer com o trabalho de nossas colegas. Observemos e apontemos

que as qualidades atribuídas à arte “feminina” adquirem valor quando usadas por artistas do sexo masculino, mas são consideradas arte menor, kitsch, amadora, infantil ou ridícula quando se aplicam ao trabalho de mulheres.



#16

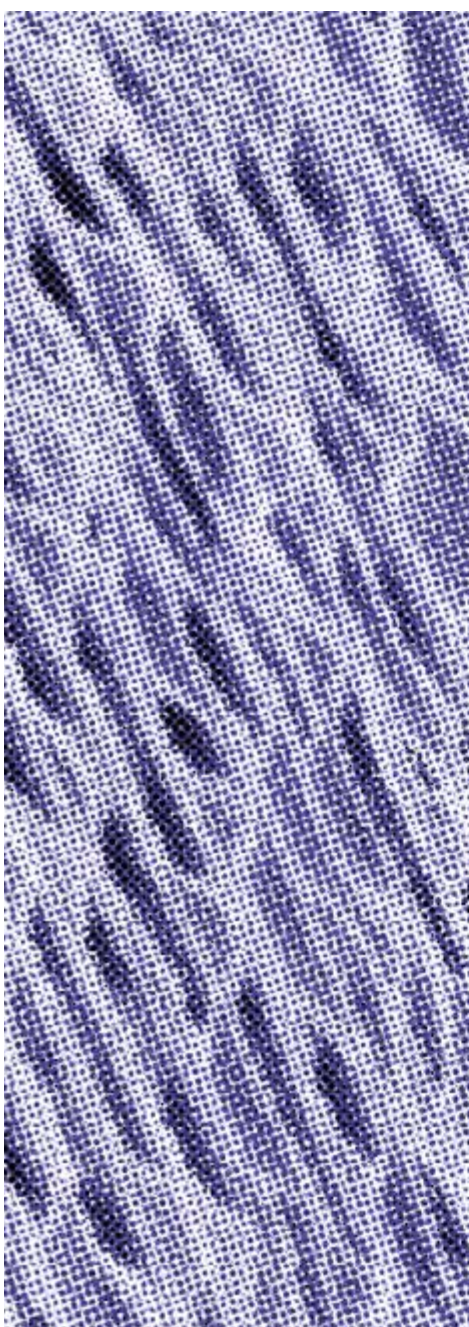
Questionemos com clareza o conceito estabelecido de “carreira artística”, orientado pela dedicação exclusiva à realização do trabalho para fins comerciais. Como mulheres, sabemos que a continuidade do nosso trabalho muitas vezes está condicionada pela maternidade e pelas tarefas domésticas e de cuidados que nos são impostas. Vamos atribuir a ausência e o retorno ao fazer artístico um valor específico e relevante em nossas práticas. Lutemos pela socialização de tarefas e cuidados domésticos (que incluem a escuta, a troca de confidências e a contenção emocional) para questionar sua naturalização e a forma com que as assumimos.

#17

Rejeitemos o conceito de gênio, de mestre e o cânone da “boa arte”, regulado a partir de parâmetros patriarcais.

#18

Eliminemos a noção de “olho treinado”, capaz de definir, quase que por graça divina, o que tem qualidade artística.



SOBRE FEMINISMO ARTÍSTICO E HISTÓRIA DA ARTE FEMINISTA

#19

Não evitemos nos identificar como “artistas feministas” ou como “historiadoras de arte feministas” quando, em nossas práticas, confluem a arte, a política e o ativismo feminista. Sejamos capazes de sentir orgulho de nomear ou denominar nossos trabalhos como feministas quando questionamos em nossas obras o sistema heteropatriarcal dominante.

#20

Revisemos e questionemos as imagens estereotipadas da “mulher” construídas por discursos patriarcais. Vamos construir nossas próprias categorias.

#21

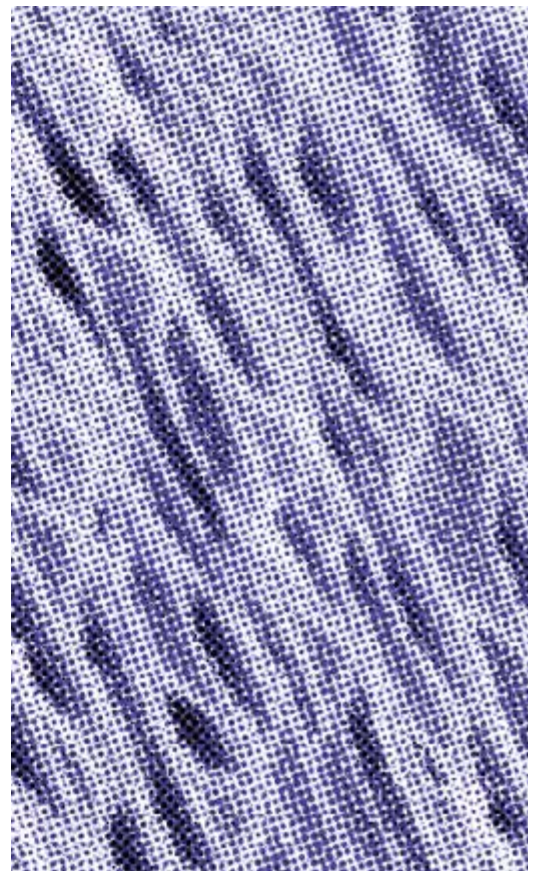
Investiguemos o trabalho de artistas e das pesquisadoras e teóricas mulheres, conectando-nos com seus legados. Revisemos o poder exercido pelas genealogias patriarcais sobre nós e valorizemos o conhecimento das mulheres.

#22

Revisemos nossos próprios sistemas de citações de fontes e princípios de autoridade para analisar criticamente a internalização do pensamento patriarcal em nossas práticas.

#23

Analiseemos a linguagem patriarcal predominante na construção da história da arte (com termos como gênio, manifesto, mestre) para elaborar um outro olhar, outros relatos, outras histórias (não uma História oficial) da arte.



#24

No âmbito da educação, exijamos a inclusão de uma bibliografia de autoras mulheres (tanto na história quanto na teoria), geralmente ausentes de programas acadêmicos.

#25

Em conversas com curadorxs, colecionadorxs, galeristas ou outros agentes no campo da arte, mencionemos nossas colegas. Falemos sobre suas obras. Participemos de conferências, leiamos entrevistas, investiguemos com interesse nosso próprio trabalho: é uma maneira efetiva de submeter as principais genealogias patriarcais às críticas.

#26

“A HISTÓRIA
DA ARTE FOI
CONSTRUÍDA SOBRE
A MARGINALIZAÇÃO
DAS MULHERES”

Nunca nomeemos artistas mulheres como “esposas” de artistas homens, ligando-as a genealogias masculinas. No caso de casais de artistas, evitemos nomeá-la apenas com o nome, e ele, com o sobrenome (Frida e Diego Rivera). A história da arte foi construída sobre a marginalização das mulheres, seja nos casos de casais de artistas ou relações entre mestres e alunas. Investiguemos e destaquemos a sua identidade, trajetória e o lugar que ocupam no mapa da criatividade artística.

#27

Vamos dar visibilidade
aos sistemas de poder
que desprezam o trabalho
das artistas mulheres e
descartam sua legitimidade
quando associam o
reconhecimento de seu
trabalho a favores sexuais.

#28

Participemos em congressos,
palestras e encontros, e
proponhamos sessões sobre
arte e feminismo. Tomemos a
palavra e comparemos o que
acontece com outras áreas de
criação e conhecimento.

#29

Analiseemos e aprendamos
com o caráter historicamente
coletivo, participativo,
colaborativo e solidário do
feminismo e sua relação com
outras expressões culturais
subjugadas, desqualificadas
ou oprimidas.

#30

Participemos da ação para
que a atual iniciativa de
valorizar as mulheres artistas
não reconhecidas em seu
tempo transcenda o fato de
ser uma moda conjuntural e
momentânea.

#31

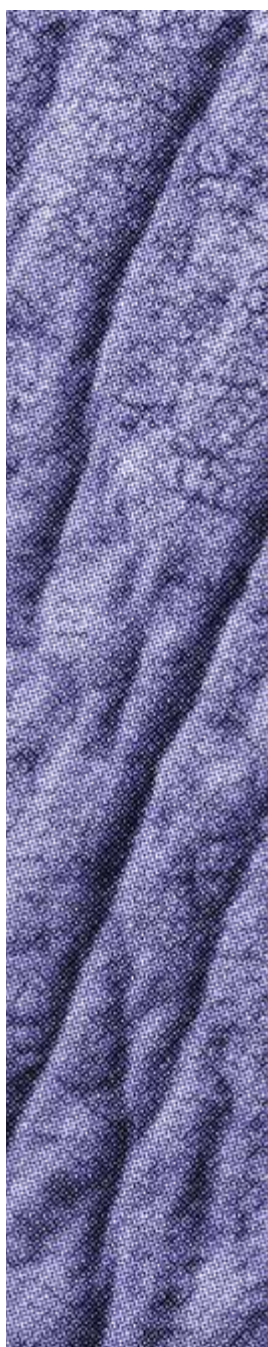
Propiciemos a gestão de espaços de criação, conhecimento e circulação de arte colaborativa, participativa e comunitária que excedam o campo tradicionalmente elitista da arte.

#32

Promovamos modos de percepção baseados no pensamento inclusivo, no afeto e na equidade, opostos à ética da exclusão e ao individualismo, valores patriarcais que dominam a sociedade e o mundo da arte.

#33

Denunciemos publicamente que a exclusão do trabalho das mulheres artistas produz uma censura sistêmica de nossas sensibilidades, de nossa poética e de formas de conhecimento que permanecem silenciadas para xs receptorxs, que por sua vez se limitam a perceber e a conhecer quase exclusivamente maneiras masculinas de ver e estar no mundo.



SOBRE A NATUREZA INCLUSIVA DESTA PROPOSTA

#34

Incentivemos a comunidade artística masculina e a comunidade artística em geral a estarem abertas a diferentes formas de sensibilidade, e não por isso menores.

#35

Compreendamos e façamos com que nossos colegas do sexo masculino compreendam que não é necessário ter sido classificada como mulher para se inscrever neste compromisso feminista no

**“OS PRINCÍPIOS
DA EQUIDADE E DO
RESPEITO PODEM
SER APLICADOS,
PREGADOS E
RESPEITADOS POR
TODXS.”**

mundo da arte. Os princípios da equidade e do respeito podem ser aplicados, pregados e respeitados por todxs.

#36

Consideremos que o compromisso feminista decorre da experiência e da consciência gerais acerca da discriminação e da opressão (das mulheres e de outros indivíduos socialmente deslocados por razões de classe, raça, identidade de gênero ou orientação sexual): O feminismo é um momento dialético emancipatório para todxs.

#37

Não sejamos cúmplices de nenhuma forma de violência machista, desde sua expressão mais visível até a mais sutil e pouco perceptível. Procuremos soluções não punitivas, mas eficazes. Nós podemos nos proteger e proteger nossos espaços. Estejamos prontas para proteger umas às outras.





Esta proposta foi lançada

como homenagem ao falecimento inesperado e prematuro da artista argentina Graciela Sacco, que enfrentou persistentemente muitos dos comportamentos descritos acima.

Em 7 de novembro de 2017, estabelecemos a Assembleia Permanente de Trabalhadoras Artísticas, a partir da qual promovemos o compromisso das práticas feministas e convocamos a comunidade artística global a organizar a Greve Internacional de Mulheres em 8 de março de 2018 também no mundo das artes e nas suas correspondentes instituições.

Compromisso traduzido do espanhol por Mariana Bastos

Publicado originalmente em:

<http://nosotrasproponemos.org/nos-propomos/>

Pedro Lemebel

(1952-2015, Santiago, Chile).
Escritor, cronista e artista chileno.

MANIFIESTO (HABLO POR MI DIFERENCIA)

No soy Pasolini pidiendo explicaciones

No soy Ginsberg expulsado de Cuba

No soy un marica disfrazado de poeta

No necesito disfraz

Aquí está mi cara

Hablo por mi diferencia

Defiendo lo que soy

Y no soy tan raro

Me apesta la injusticia

Y sospecho de esta cueca democrática

Pero no me hable del proletariado

Porque ser pobre y maricón es peor

Hay que ser ácido para soportarlo

Es darle un rodeo a los machitos de la esquina

Es un padre que te odia

Porque al hijo se le dobla la patita

Es tener una madre de manos tajeadas por el cloro

Envejecidas de limpieza

Acunándote de enfermo

Por malas costumbres

Por mala suerte

Como la dictadura

Peor que la dictadura

Porque la dictadura pasa

Y viene la democracia

Y detrasito el socialismo

¿Y entonces?

¿Qué harán con nosotros compañero?



¿Nos amarrarán de las trenzas en fardos

con destino a un sidario cubano?

Nos meterán en algún tren de ninguna parte

Como en el barco del general Ibáñez

Donde aprendimos a nadar

Pero ninguno llegó a la costa

Por eso Valparaíso apagó sus luces rojas

Por eso las casas de caramba

Le brindaron una lágrima negra

A los colizas comidos por las jaibas

Ese año que la Comisión de Derechos Humanos

no recuerda

Por eso compañero le pregunto

¿Existe aún el tren siberiano

de la propaganda reaccionaria?

Ese tren que pasa por sus pupilas

Cuando mi voz se pone demasiado dulce

¿Y usted?

¿Qué hará con ese recuerdo de niños

Pajeándonos y otras cosas

En las vacaciones de Cartagena?

¿El futuro será en blanco y negro?

¿El tiempo en noche y día laboral sin ambigüedades?

¿No habrá un maricón en alguna esquina

desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?

¿Van a dejarnos bordar de pájaros las banderas de la patria libre?

El fusil se lo dejo a usted

Que tiene la sangre fría

Y no es miedo

El miedo se me fue pasando

De atajar cuchillos

En los sótanos sexuales donde anduve

Y no se sienta agredido

Si le hablo de estas cosas

Y le miro el bulto

No soy hipócrita

¿Acaso las tetas de una mujer

no lo hacen bajar la vista?

¿No cree usted

que solos en la sierra

algo se nos iba a ocurrir?

Aunque después me odie

Por corromper su moral revolucionaria

¿Tiene miedo que se
homosexualice la vida?

Y no hablo de meterlo y sacarlo

Y sacarlo y meterlo solamente

Hablo de ternura compañero

Usted no sabe

Cómo cuesta encontrar el amor

En estas condiciones

Usted no sabe

Qué es cargar con esta lepra

La gente guarda las distancias

La gente comprende y dice:

Es marica pero escribe bien

Es marica pero es buen amigo

Súper-buena-onda

Yo no soy buena onda

Yo acepto al mundo

Sin pedirle esa buena onda

Pero igual se ríen

Tengo cicatrices de risas en la espalda

Usted cree que pienso con el poto

Y que al primer parrillazo de la
CNI

Lo iba a soltar todo

No sabe que la hombría

Nunca la aprendí en los cuarteles

Mi hombría me la
enseñó la noche

Detrás de un
poste

Esa hombría de la
que usted se jacta

Se la metieron en
el regimiento

Un milico asesino

De esos que aún
están en el poder

Mi hombría no la recibí del partido

Porque me rechazaron con risitas

Muchas veces

Mi hombría la aprendí
participando

En la dura de esos años

Y se rieron de mi voz amariconada

Gritando: Y va a caer, y va a caer

Y aunque usted grita como
hombre

No ha conseguido que se vaya

Mi hombría fue la mordaza

No fue ir al estadio

Y agarrarme a combos por el Colo
Colo

**El fútbol es otra
homosexualidad tapada**

Como el box, la política y el vino

Mi hombría fue morderme las
burlas

Comer rabia para no matar a todo
el mundo

Mi hombría es aceptarme
diferente

**Ser cobarde es mucho más
duro**

Yo no pongo la otra mejilla

Pongo el culo compañero

Y ésa es mi venganza

Mi hombría espera paciente

Que los machos se hagan viejos

Porque a esta altura del partido

La izquierda tranza su culo lacio

En el parlamento

Mi hombría fue difícil

Por eso a este tren no me subo

Sin saber dónde va

Yo no voy a cambiar por el marxismo

Que me rechazó tantas veces

No necesito cambiar

Soy más subversivo que usted

No voy a cambiar solamente

Porque los pobres y los ricos

A otro perro con ese hueso

Tampoco porque el capitalismo es injusto

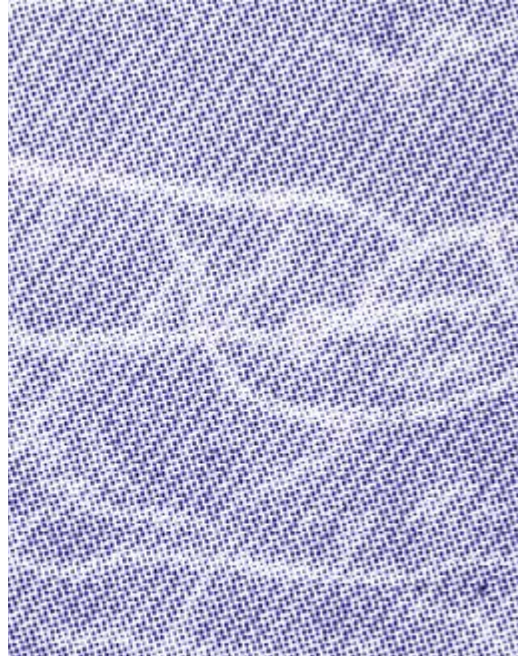
En Nueva York los maricas se besan en la calle

Pero esa parte se la dejo a usted

Que tanto le interesa

Que la revolución no se pudra del todo

A usted le doy este mensaje



Y no es por mí

Yo estoy viejo

Y su utopía es para las generaciones futuras

Hay tantos niños que van a nacer

Con una alíta rota

Y yo quiero que vuelen compañero

Que su revolución

Les dé un pedazo de cielo rojo

Para que puedan volar.

NOTA:

Este texto fue leído como intervención en un acto político de la izquierda en septiembre de 1986, en Santiago de Chile.

* Texto publicado originalmente em:

<http://lemebel.blogspot.com/2005/11/manifiesto-hablo-por-mi-diferencia.html>

[12/11/2005]

Marcela Astorga

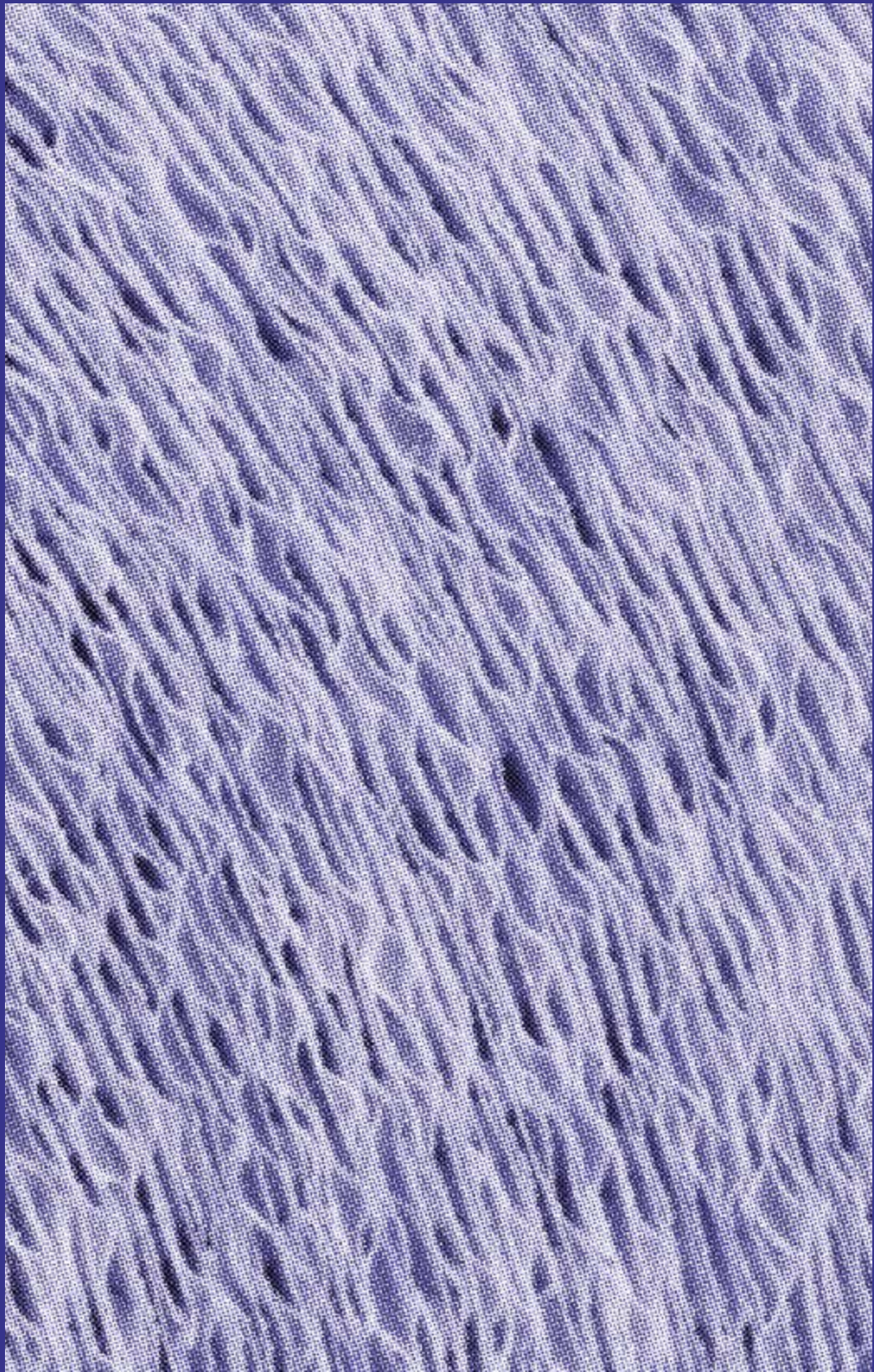
(Mendoza, Argentina, 1965)

ÓCULO

“Óculo” se asienta en el **pensamiento** y la posibilidad de cambiar la situación de un espacio real rompiendo el límite, lo establecido, para dar lugar a algo nuevo. **Abriendo ojos dibujando una constelación,** que guíe como un mapa, que lo haga permeable como una piel, comunicando el adentro con el afuera. Esta video instalación, parte de la captura realizada en una acción sobre la arquitectura. Dónde a partir de la destrucción parcial del techo de un habitáculo oscuro, la luz natural penetra el

“LA DESTRUCCIÓN
SE CONSTRUYE UN
PAISAJE DE LUCES,
COMO UN NUEVO
CIELO A ESCALA
HUMANA.”

espacio modificando la experiencia perceptiva de los espectadores. El sonido de los golpes sobre el techo y las imágenes de los haces de luz generados, son los elementos narrativos. Paulatinamente los rayos de luz ingresan a través de una serie de óculos cuya ubicación responde a la de las estrellas de una constelación en particular (La cruz del Sur). Paradójicamente en la destrucción se construye un paisaje de luces, como un nuevo cielo a escala humana.



Eugenia Vargas-Pereira

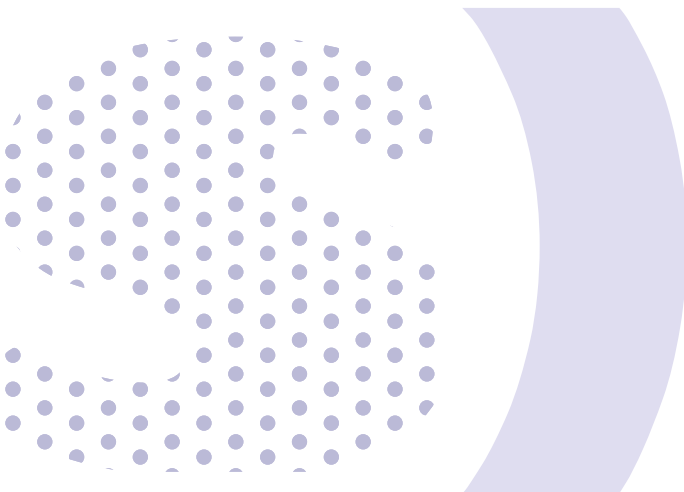
(Chillán, Chile, 1949)

LO QUE OYEN LOS MUROS

Me interesa transitar e indagar por distintas disciplinas para expandir y renovar mi lenguaje visual e ir mas allá de la imagen enmarcada. De la misma manera que la cámara fotográfica, los dispositivos de arte sonoro captan, reproducen y fijan la memoria. El sonido nos acerca a lo inmaterial y efímero (voz) cuando la representación no tiene rostro ni cuerpo. Estas características de lo sonoro **me ayudan a articular mis preocupaciones formales e informales** para profundizar en temas relacionado con el cuerpo y el género en sus dimensiones poéticas y políticas.

Lo que oyen los muros es una instalación sonora construida de materiales industriales. De la mano de la tecnología la instalación propone una comunidad digital, **una colectividad de mujeres, cuyas voces traslapadas y entrecortadas provienen de una sola voz.** Esta multiplicidad de voces de una sola persona representa los intentos inútiles de transmitir un mensaje y ser escuchada.

Los muros oyen ruidos, pero no los escuchan. Por esta diferencia, las ideas y demandas se estrellan contra la pared. Los espectadores pueden escuchar lo que oye el muro de bloques, **simbolizando el peso y rigidez del patriarcado a través de la historia,** un soporte voluminoso de apariencia sólida, aunque frágil, y no exento de su derrumbe.



Alejandra Dorado

(Cochabamba, Bolivia, 1969)

RESIDENCIA LA PERLA

DEMOLICIÓN DEL OLVIDO/
CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA



MEMORIA:

La memoria es la capacidad mental

que posibilita a un sujeto registrar, conservar y evocar las experiencias (ideas, imágenes, acontecimientos, sentimientos, etc.). «Potencia del alma, por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado», un esfuerzo consciente de los grupos humanos por entroncar con su pasado, sea éste real o imaginado, valorándolo y tratándolo con especial respeto.

OLVIDO:

Olvidar es una acción involuntaria

que consiste en dejar de recordar, o de guardar en la memoria, información adquirida. A menudo el olvido se produce por el “aprendizaje interferente”, que es el aprendizaje que sustituye a un recuerdo no consolidado en la memoria, y lo “desaparece” de la conciencia. Debemos recordar que uno recuerda que ha olvidado algo, es decir que sabe que tenía un conocimiento que ya no está allí, por lo tanto los recuerdos olvidados no desaparecen, sino que son sepultados en el inconsciente.

PRIMERA PARTE:

En primer lugar está la idea de residencia:

un lugar donde te quedas, haces algún trabajo, compartes con otros residentes, un espacio de discusión e intercambio, creo yo; pero yo llegaba con una idea semi-planteada de “hacer” acciones en el lugar y dejar esos registros.

Para esto, me empapé de los testimonios de las mujeres que sufrieron en las dictaduras de mi país; el Movimiento de Mujeres Libertad publicó un libro justo un poco antes de mi viaje, donde narran ellas la vida cotidiana, la vida política (si es que la tuvieron) antes de su detención; describen además su detención, la tortura y cómo lograron salir de ahí; si es que lograron. Las que sobrevivieron narran historias de las que no pudieron vivir para

contarlo. Las semanas que leí el libro fueron muy fuertes y llenas de cuestionantes y también de recuerdos: mi familia fue mandada al exilio durante la dictadura de Bánzer y comencé a recordar levemente porque la memoria es frágil y más si eres muy niña el sufrimiento de mi tía, cuando temía por la vida de mi tío escritor. Comencé a recordar y sufrir el dolor que nos causó esto al separarme de mis primos que son prácticamente mis hermanos y con los cuales compartía todas las vacaciones y las llamábamos “los buenos tiempos”. Todo esto es la MEMORIA.

El día que llegué a La Perla

escuchamos una voz conocida que salía del comedor. Increíblemente era mi presidente Evo Morales hablando en la televisión, lo estaban nombrando Doctor Honoris Causa de la Universidad de Córdoba.

Pienso que la memoria, aparte de ser frágil por naturaleza, también tiene un lado que es consciente, que, si no se practica, no se retiene y se olvida. Siempre he pensado que mi país y su gente tiene esta característica, como algo cultural o tal vez racial (me incluyo en el grupo obviamente porque soy boliviana), pero algo me enseñaron mis padres y es: recuerdo con lujo de detalles a los jóvenes en el Prado de mi ciudad, usando poleras de ADN con la flecha rojo y negro, repartiendo panfletos y gritando, súper eufóricos, pero sin saber a quién estaban apoyando ni qué es lo que había hecho en el pasado. Yo los veía y no podía sacar de mi memoria los tiempos terribles de la dictadura

banzerista y no podía creer que se ponían una camiseta por alguien sin saber siquiera quién es. Entonces pienso en el olvido, y en un olvido que es causado por el poco interés en los demás, en la humanidad, un olvido causado por el egoísmo de querer estar bien uno solo, sin importar qué es lo que hay que hacer para eso, tal vez pisotear al semejante, tal vez olvidar por completo.

“MUJERES QUE BUSCAN UN DIÁLOGO QUE QUEDE EN LA MEMORIA, QUE RECOBRE LO PERDIDO Y SE TRANSFORME EN HECHOS REALES.”

Luego de mi llegada a la Perla con esa “co-incidencia” me encuentro con dos mujeres fuertes, que son las que organizan este encuentro, mujeres que

buscan un diálogo que quede en la memoria, que recobre lo perdido y se transforme en hechos reales. Me puse a pensar si el arte, mi arte no es sólo un acto egoísta que me sirve para validarme como persona, para brillar en una sociedad de “normales”.

Recorro los lugares de La Perla, tomo fotos, siento mucho frío, frío dentro y fuera mío, empiezo a revivir en mi mente los hechos que están grabados en las paredes, en el eco, en el piso y los mezclo con las torturas y suplicios que sufrieron las mujeres en mi país. Son las mismas...

No puedo deshacerme de la idea de pensar en mujer, mujeres, aquí y allá, el tema de género siempre ha sido recurrente en mis propuestas artísticas.

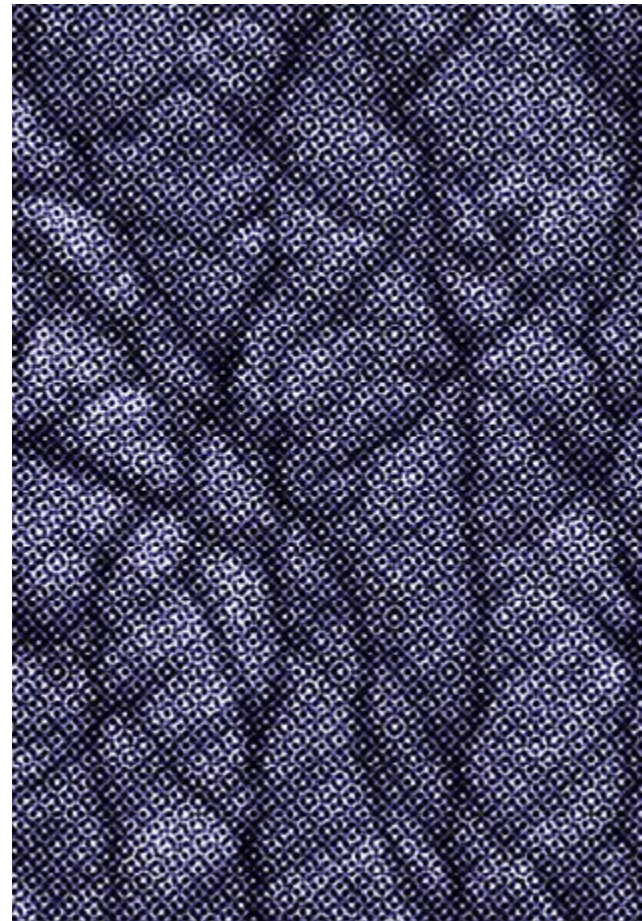
Me paso un tiempo escribiendo los nombres de las mujeres desaparecidas en la Perla intercalándolas con las que desaparecieron en mi país. Me paso otro tiempo en el centro de memoria del ex D2, **escribiendo algunas cosas que aparecen en los álbumes de las personas desaparecidas**, frases del cotidiano, frases que describen el momento de su detención, frases dichas por otros acerca de estas personas; también las mezclo con ese mismo tipo de frases que describen mujeres de mi país.

Comienzo a pensar cómo se puede plasmar una pieza de arte con toda esta experiencia y pienso en el arte como algo necesario que genere datos para armar la memoria y a partir del acto de "recordar" que se generen hechos reales que cambien en algún sentido la sociedad que vive en una amnesia o un adormecimiento.

¿Es una coincidencia estar ahí?

El día que Demolición/ Construcción tenía una reunión-comida, era 6 de agosto y el día tope final para entregar este informe, esta devolución: 21 de agosto, aniversario del fatídico golpe militar de Banzer en 1971.

Creo que la memoria se la puede recuperar y puede ser a través del arte. Para esto propongo una serie de acciones que se produzcan entre Argentina y Bolivia; las mujeres colectivo Hilando las Sierras está dispuestas a crear las acciones en su ciudad, en su casa, en los lugares comunes que tenemos como dos países que sufrieron las dictaduras.



- **Ubicar sitios de memoria, lugares donde las personas hayan sido detenidas, trasladadas, torturadas.**
- **Tomar registros fotográficos.**
- **Planificar acciones en estos lugares usando símbolos.**
- **Armar una red de mujeres que estén dispuestas a trabajar en las acciones**
- **Tomar registro en video y fotografía de estas acciones.**
- **Guardar cualquier aparición en el periódico.**
- **Cuando se tengan varias acciones tanto en Argentina como en Bolivia, se armará un proyecto para presentar a la Alcaldía o cualquier institución y se empezará a mover para que un centro de memoria sea realidad.**

ACCIÓN #1

Varias mujeres se paran frente a un lugar significativo dentro de su ciudad, significativo en cuanto fue centro de detención o fue lugar donde se ejecutaron crímenes de lesa humanidad. Todas están con vestidos. Se bajan el calzón. Con el calzón abajo empiezan a leer los nombres de mujeres desaparecidas en Bolivia y Argentina, intercalando. Terminan de leer, se suben el calzón y se van.

ACCIÓN #2

Varias mujeres con vestidos se paran frente de algún centro o ex centro de detención importante (en Cochabamba por ejemplo: Prefectura). Cada mujer tiene una tiza en la mano y una venda. Todas se vendan los ojos. Frente a ellas hay otra mujer que no está vendada, lleva un parlante. La mujer con el parlante empieza a dictar frases que describen los miedos y dolores que sufrieron las mujeres en situaciones de tortura. Las mujeres vendadas escriben lo que escuchan en el piso con tiza.

ACCIÓN #3

Una mujer sola, con vestido se sienta sobre un bloque de hielo hasta que este se derrita. Frente a una iglesia o plaza.



ACCIÓN #4

Todas las mujeres usan calcetines en lugar de toallas higiénicas cuando tienen la regla. Cuando tengan un número considerable de calcetines se los lleva a la calle y se los cuelga con ganchos de ropa sobre una cuerda como si fuera ropa mojada.

CONCLUSIONES:

La memoria debe concebirse no sólo como un registro sino una acción consciente, un acto afirmativo que incide en el mundo real y, en este sentido, el arte resulta fundamental para su ejercicio, un acto de resistencia contra el olvido conveniente y voluntario, contra la no- acción

Participar en esta residencia permitió que yo activara mi memoria personal de lo vivido durante la dictadura y transmitir esta experiencia permitió, a su vez, hacer lo mismo en otras personas, dar sentido al pasado, entrar en contacto con aquello que no sólo sirve de ancla sino también raíz, una fuerza rizomática que entreteje nuestras identidades individuales y colectivas.

Nury González

(Santiago, Chile, 1960)

SOBRE HISTORIA NATURAL DE LA DESTRUCCIÓN

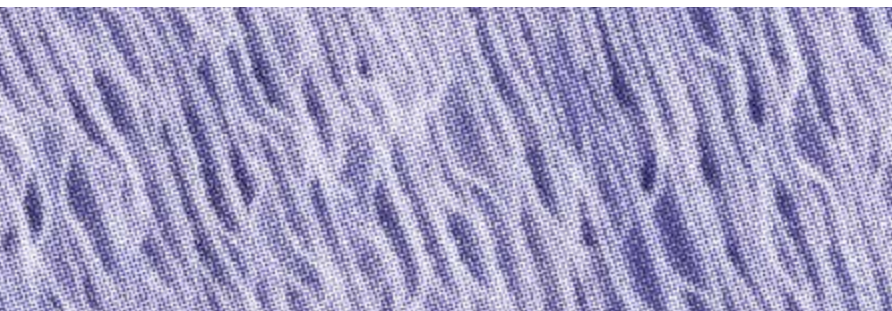
2020

El Chamall es una manta mapuche de forma rectangular diseñada para cubrir el cuerpo de la mujer desde los hombros hasta los pies. Si es negro, es usado siempre por una mujer. Estos tres *chamales* son tejidos que deben tener al menos cien años y el paso del tiempo los han llenado de hoyos, roturas y deshilachaduras, que se nos aparecen como marcas indelebles de una especie de "memoria activa" de la tela. Desechadas por inútiles e inservibles, fueron adquiridas por mí en el mercado de la ciudad de Temuco, en mayo de 2011, año de las grandes movilizaciones estudiantiles en todo Chile.

Al igual que los arqueólogos cuando delimitan con lienzas y pequeñas estacas los sitios de excavación, marqué con hilo blanco y pequeñas puntadas cada uno de los desperfectos y roturas que muestran estas telas, transformándolas en un mapa o en una itinerancia de su propia destrucción. Cada una de esas telas fue además renombrada con una especie de aforismo: *Al hilo de la historia*, *Con el alma en un hilo* y *Al hilo del pensamiento*. Una historia llena de interrupciones y desastres. Esta obra fue construida con bastante lentitud entre mayo y septiembre de 2011, período en el que fuimos testigos en Chile de una de las grandes manifestaciones tempranas que daban cuenta de la enorme crisis de un sistema opresivo y abusivo que todos dábamos por aceptado.



Participa como contrapunto en esta obra un video, *Hasta que valga la pena vivir* (2019), armado con un registro al borde del lago Riñinahue ese mismo año 2011, de los restos de lava de la erupción del *Cordon Maulle* que flotan y cubren como un manto interminable las aguas del lago, clara señal de las aguas debatidas. Este registro es intervenido con otros registros de pequeñas obras construidas en fieltro, que flotan a la deriva en el Lago Riñihue, estando todos estos paradisíacos escenarios naturales muy al sur de Chile. **El fieltro es esa tela donde no podemos encontrar ni urdimbre (estructura) ni trama (historia), es como un marasmo, una metáfora del momento político de la llegada a Chile en 2010 del primer gobierno de derecha desde el final de la dictadura.** Hace entonces 10 años que débiles señales se instalaban silenciosas en los cuerpos y las vidas de todos, aparentemente las mismas que hoy se tornan imparables, *hasta que valga la pena vivir.*



En esta obra entonces, están cruzados –en la presencia de estos mantos mapuche– los desterrados y los refugiados que han quedado sin lugar en este mundo: las tierras perdidas, los territorios perdidos, las aguas perdidas, las historias perdidas. De allí también el título prestado de esta obra, *Sobre la historia natural de la destrucción*, lo que me da ocasión de decir que en esta obra casi todo ha llegado de parte de otros, como un préstamo de sentidos. Al parecer, todo lo extraordinario que sucede se vuelve natural como el sol que sale todos los días por el oriente. Entonces, también lo sería la destrucción de toda dignidad. Llena tengo la cabeza de esa imagen. Ahora en 2020, todo aquello que pensé e imagine hace 10 años me hace un extraño sentido y punza con una terrible actualidad. En Chile y más allá de sus fronteras, como signo nefasto que se repite en todos los territorios y latitudes del planeta.

Janet Toro

(Osorno, Chile, 1963)

*ESTE É MEU CORPO**

PERFORMANCE

BIENAL DEL MERCOSUR, PORTO
ALEGRE, BRASIL, 2020



La verticalidad ha ceñido

a la historia y ha presionado los cuerpos de diversas maneras, socialmente, políticamente, sexualmente, económicamente. Las Instituciones y sus edificios verticales, poderosos, ejemplarizados en las catedrales góticas, los edificios del Art Déco, algunos edificios del neoclasicismo, nos hablan de un poder mayor que nosotros mismos, un poder subyugador que se ejerce desde arriba y ante el cual somos ínfimos.

La performance actual

es parte de la serie *Este es mi cuerpo*, cuya primera acción fue realizada en la fachada del edificio del Museo de Arte contemporáneo, en Santiago Chile, 2017, donde me cuelgo de cara a una de sus columnas, oponiéndome a la jerarquía implícita en la arquitectura y en la sociedad. Cruza las columnas en forma horizontal un lienzo negro, lo descubro y aparece un lienzo blanco, donde está impresa la frase *Este es mi cuerpo*, una señal inequívoca del apoderamiento del cuerpo y del alma, como un estado de consciencia, de creatividad y de desobediencia, en medio de una sociedad que cuestiona la soberanía del cuerpo femenino y le impone la sumisión.

Esta nueva performance

Este é meu corpo, creada para la Bienal, irrumpe en el espacio urbano, afuera del edificio del Memorial. Yazgo directamente en la calle, mi cuerpo está cubierto con una larga franja de tierra, apenas salen hacia la superficie partes de mi rostro, de mis manos y de mis pies. Este es el cuerpo de una mujer, que con su presencia cuestiona el lugar museal y se ofrece a la calle, a los transeúntes, por todas las mujeres que fueron y son violentadas en la lógica patriarcal, por todas aquellas que fueron y son consideradas prescindibles, para el poder de los estados de excepción, que vivimos actualmente.

En plena ciudad, surge la relación entre el cuerpo y el entorno.

Estoy bajo esa capa de tierra, en una posición fija, un tiempo indeterminado, el

silencio recorre la imagen. Lo público y lo privado, lo colectivo y lo individual fluctúan en el pavimento. Más tarde aparecen rostros de mujeres conocidos, desconocidos

impresos en papeles. Mujeres asesinadas a diario en el mundo entero. **¿Son esos rostros**

nuestros rostros? ¿Son esas contorsiones, esos derrames y esos hematomas nuestros?
¿Y de qué forma lo son?

Las fotocopias van cubriendo la tierra,

como un parto sombrío de nombres, que debemos pronunciar incansablemente, para que no se nos usurpe el grito!

La frase *Este é meu corpo*, aparece repentinamente e intenta ir más allá, inserta una escisión en la **racionalidad neoliberal*. *Este é meu corpo* queda latiendo... Posteriormente me levanto y me voy, dejando una estela de semblantes, que nos abordan con el mutismo brutal de sus historias.

* Judith Butler. *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. pag. 202. Editorial Paidós, 2019

**“DEBEMOS PRONUNCIAR
INCANSABLEMENTE,
PARA QUE NO SE NOS
USURPE EL GRITO!”**

EL REFLEJO, DE LA SERIE *IN-SITU*

PERFORMANCE

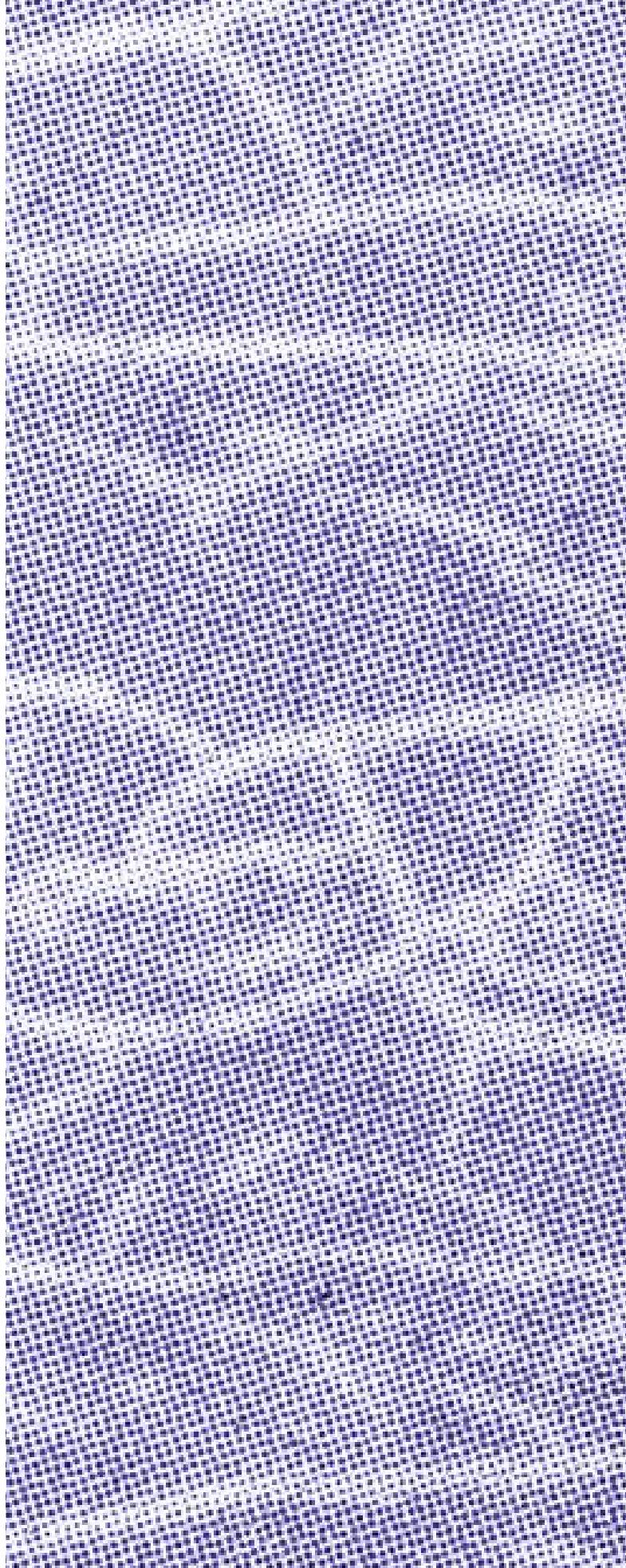
MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS, SANTIAGO, CHILE, 2015

Cooperación de los accionista: María Fernanda Angulo, Nancy Toussaint, Emmanuel Cimeus, Jonás Angulo Alba Shirley Quiñones, María Fernanda Vera, Minoska Rosales, Gary Ortega, Felix Alvarado.

Un grupo de inmigrantes realizan una acción en torno a la pregunta de la identidad en medio de una sociedad ajena y hostil. También proponen una mirada introspectiva sobre nuestro miedo y empatía frente a lo foráneo. **Aquí subyace la pregunta sobre la alteridad, que propicia el desarrollo de la intersubjetividad, las relaciones posibles e imposibles.**



Esta Performance ocurre en la ciudad, en las calles Matucana con Catedral, una intersección muy significativa. Allí nueve inmigrantes vestidos de blanco y negro sostuvieron algunos minutos un objeto forrado con papel blanco. En la vereda de calle Matucana, cada inmigrante comienzan a desenmascarar los paquetes y finalmente muestran un espejo a los transeúntes, quienes se detienen perplejos, curiosos y pudorosos frente a la imagen propia, que les ofrece un ser desconocido, un extranjero. Invirtiendo así el el poder del cuestionamiento y trasmutando el peso en el espacio público.



CARMÍN, DE LA SERIE DIBUJAR EL LÍMITE

PERFORMANCE / INSTALACIÓN

GALERÍA NULL, ALEMANIA, 2013

DURACIÓN: 7,15 HORAS

Oculto parte de mi rostro

detrás de un género negro, extendido de lado a lado entre dos muros contrarios de la galería, justo al lado del gran ventanal que da a la calle. Los transeúntes se detienen...

Estoy sentada en una silla negra, frente a mí una mesa negra contiene los labiales y el papel. Dibujo utilizando mi boca pintada con lápiz labial color carmín, refriego 1.000 papeles blancos DIN A4 sobre mis labios, de forma energética, sin pausa durante horas.

Uso un lápiz labial rojo,

asumiendo todas las asociaciones que pueden surgir de su sola visión: **erotismo, belleza, vida, muerte, prostitución, atrevimiento, circo, locura, fiesta, violencia, etc.** La belleza del primer momento va cediendo y mi cara se va manchando de rojo, hasta tomar un cariz bufonesco, irónico.

Después de la primera media hora aparece el dolor del roce y la punzante incertidumbre de la propia resistencia. *La trata de mujeres y niñas hiere mi mente y me insta a seguir mas allá de lo imaginable.

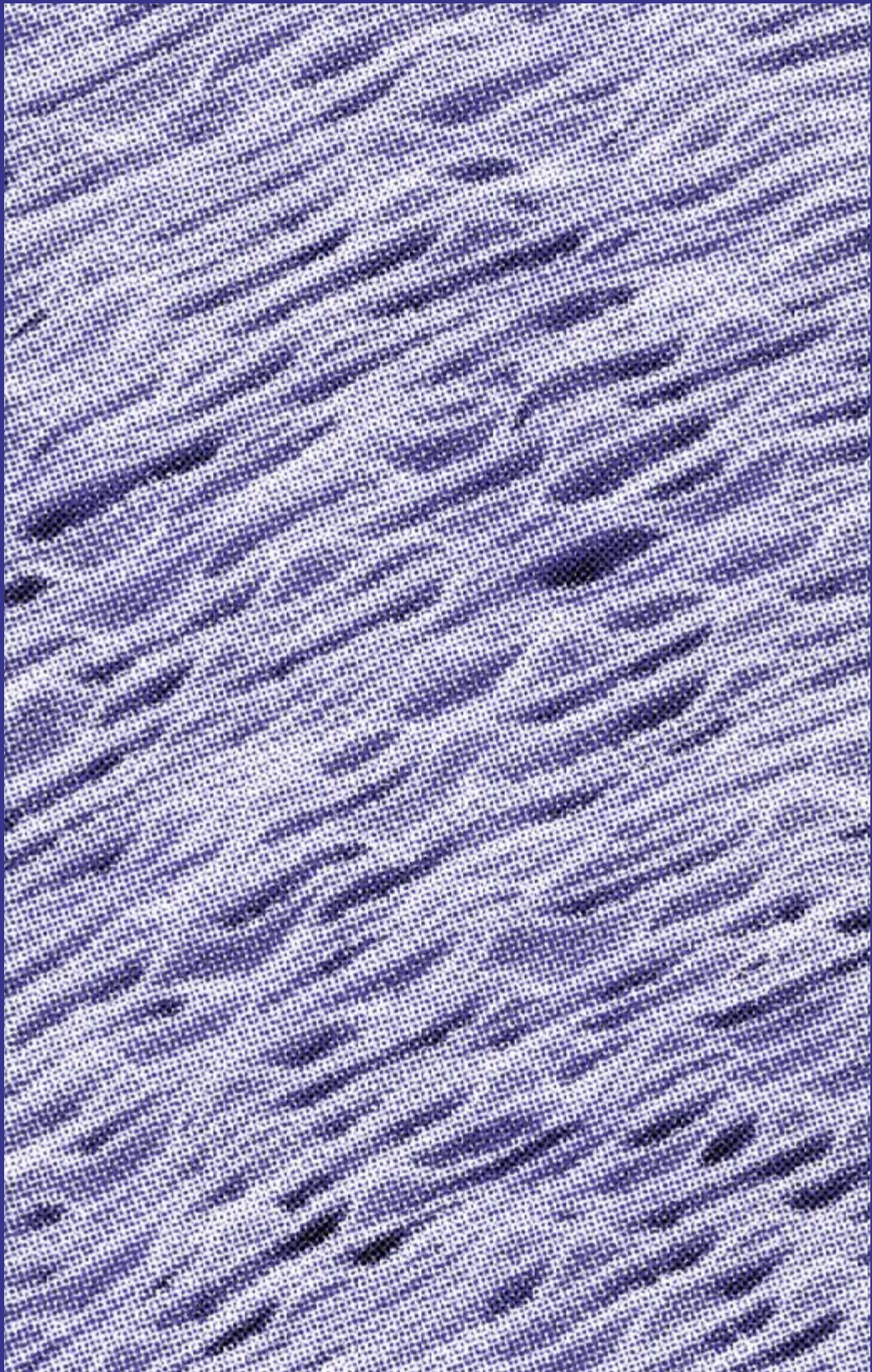
En este ejercicio de pintar una y otra vez los labios y restregarlos incesantemente, **voy creando formas inconscientes sobre los papeles,** son huellas orgánicas que marcan un ritmo, un acontecer en medio del invierno, que me cala los huesos. Los espectadores callan.

Voy marcando el tiempo, hasta que mi boca no resista más, hasta que los papeles se acaben. Los dibujos caen al suelo y van formando una trama de gestos, en medio de la noche que ya se avecina. La energía decae, sed, hambre, agotamiento.

Segundo a segundo, horas tras horas, sigo imprimiendo con mis labios este lenguaje mudo, feroz. Es la voz de las que no pueden hablar...

* "El 80% de los que sufren este tipo de esclavitud moderna son mujeres y niñas. Se ha convertido en uno de los negocios clandestino más lucrativo del mundo, solo por detrás del tráfico de armas y drogas. La trata de personas para su explotación sexual o laboral genera 32 Mil Millones de dólares y afecta a 2,4 millones de personas en el planeta." Datos recientes de la Oficina de Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (ONUDD)

***El espejo nos transporta a la poética del reflejo"*





Mónica Mayer

(Ciudad de México, México, 1954)

EL TENDEDERO EN MI PREPA

El Tendedero es un proyecto que me ha regalado muchas sorpresas. Algunas son difíciles, como enterarme que una profesora colocó un Tendedero en su cubículo y otra maestra le puso una queja ante la Comisión de Derechos Humanos porque estaba creando un ambiente hostil en su universidad. Pero las sorpresas por lo general son maravillosas. Les cuento de una de ellas.

En septiembre de 2018, me contactó Ana Sofía Esteva, una joven estudiante de la preparatoria de la Escuela Moderna Americana en la CDMX. Me platicó que estaba haciendo un voluntariado en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) y que hace dos años había visto mi exposición ahí y le había interesado. Ella y sus compañeros de la Sociedad de Alumnos estaban preparando unas jornadas con profesionales en distintos campos y me proponía ir a dar una conferencia y activar la pieza. Acepté de inmediato porque me conmueve que personas tan jóvenes quieran activar El Tendedero, pero también porque yo estudié los primeros 4 años de la prepa en esa misma escuela y mis recuerdos no son gratos.

Hacer un Tendedero en una escuela no es fácil porque todos se conocen y **es difícil tener la privacidad necesaria para compartir experiencias dolorosas.** Por otro lado, al ser una escuela, es posible que existan acusaciones directas a maestros o alumnos. Esto causa mucho ruido por posibles casos de difamación y muchas veces las autoridades, en lugar de apoyar a las alumnas, se ponen a la defensiva por el posible daño al prestigio de su institución y no hacen nada.

Como en ese momento también estaba planeando una activación de *El Tendedero* para la Trienal de Aichi en Japón*, y quienes estaban encargados de la curaduría temían que por cuestiones culturales de privacidad las personas no participarían por miedo a ser vistas colgando las respuestas, se pensó que una opción podría ser que éstas se metieran primero en una cajita y después alguien del museo las colgaría. **La solución también me pareció adecuada en este contexto.**

La idea funcionó muy bien. Había instrucciones claras indicando que las respuestas debían ser anónimas y meterse en los buzones que prepararon para la pieza. Esto permitiría compartir **respuestas muy dolorosas**

y que, en el caso de denuncias contra el profesorado, estas fueran enviadas directamente a la dirección de la escuela para que las investigaran.

Las preguntas que decidieron hacer para este Tendedero fueron:

1. ¿Tú que has hecho para prevenir el acoso?
2. Ventajas y desventajas de ser mujer.
3. Ventajas y desventajas de ser hombre.
4. ¿Cuál es tu experiencia con el acoso? ¿Te ha pasado o conoces a alguien que le haya pasado?
5. ¿Qué opinas de los roles de género y su peso en la sociedad?
6. ¿Has escuchado comentarios sexistas? ¿Cuáles? ¿Qué has hecho para prevenirlos?
7. ¿Cuándo fue la primera vez que distinguiste roles de género? ¿Cómo ocurrió?
8. ¿Qué opinas acerca de la discriminación a la comunidad LGBTQ+? ¿Qué has hecho al respecto?

Adaptable como es *El Tendedero*, como no se pudo hacer una estructura para las respuestas, éstas se colocaron en una serie de soportes sobre los muros, abarcando varios pisos.

La experiencia de regresar a mi antigua escuela fue espectacular. El auditorio estaba a reventar y el público muy atento. De entrada les platicué que mis recuerdos de la escuela no eran buenos porque en mis tiempos, predominaba una cultura hostil y el *bullying* era muy común. Lo que es más, ya de adultos se me ocurrió la pésima idea de ir a una de las reuniones de exalumnos y varios tuvieron a bien recordarme entre risa y risa que una de nuestras compañeras me había escupido a la cara y el maestro nada más se río. Jamás regresé a sus convivios.

Di mi plática sobre arte feminista y al final tuvimos una larga e intensa sesión de comentarios y preguntas. **Me encantó enterarme de sus inquietudes, sus luchas y hasta los reclamos que le hacían a sus maestros de no sentirse escuchados.** Fue un alivio sentir que, después de tantos años, por fin estaba en la escuela en la que hubiera querido estudiar o por lo menos con los compañeros que me hubiera gustado estar y, aunque sigo teniendo la fantasía de algún día encontrarme a la babosa que me escupió para hacerle lo mismo, la convivencia con estas nuevas generaciones me reconfortó y me reconfirmó que hay otras maneras de convivir.

En el archivo conservo la carta que me dio el director agradeciendo mi participación, pero lo que **guardo en mi corazón** es el cálido correo electrónico que me envió unos días después Ana Sofía, platicándome lo que habían significado para ella *El Tendedero* y la plática.

Mónica Mayer, 4 de septiembre de 2019.



Ana Gallardo

(Buenos Aires. Argentina, 1958)

Uno de los puntos que mi trabajo propone es la manera de ejercer el arte como una herramienta testimonial, de transformación, política. Vengo abordando diferentes planos de la violencia de género, como la violencia en la ilegalidad del aborto y la violencia doméstica; las mujeres como armas de guerra; la violencia en el envejecer. Cada proyecto intuye su materialidad, lo tomo porque está ahí, a mi lado. Combina la necesidad y la urgencia de mis intereses.

MATERIAL DESCARTABLE:

PARED DE PEREJILES / AGUJAS DE
TEJER, 1998/2000

La violencia en la clandestinidad del aborto expone un problema de hipocresía de clase. De abuso económico. De abuso de las religiones. De corrupción estatal.

Los objetos de la vida doméstica ponen el foco sobre las relaciones de poder que se esconden en eso que llamamos "vida privada".

Estos objetos, materiales recurrentes en situación de urgencia, logran desarmar la fantasía de la felicidad femenina asociada al trabajo doméstico y al hogar. Se convierten en armas, en material quirúrgico, son utilizados para interrumpir embarazos en la clandestinidad. De otro modo, dejan ver las maneras en que **las mujeres, a lo largo de la historia, han logrado afirmar su deseo de no ser madres a pesar de la criminalización.**

Lo doméstico como ámbito quirúrgico, como herramienta política.

El perejil no se pudre, se seca, cambia de color, muta. **En esa mutación contiene toda la memoria, y nuevamente se convierte en testigo.**

El aborto, libre y seguro, es un problema de salud pública.



DIBUJOS TEXTUALES. CARBÓN SOBRE PARED, 2020

Comprendo el dibujo en carbón como una herramienta primitiva, primaria, prehistórica, de género, que da cuenta o da testimonios de la historia de la humanidad. Me apropio de este lenguaje para proponer una práctica que visibiliza problemas de la vida de nosotras, las mujeres, incluyendo, por supuesto, fragmentos de mi historia personal. Testimonios de violencias contra nuestro género y los géneros diversos.

Percibo el dibujo como una herramienta popular, que genera un gesto urgido.

Dibujos en grandes dimensiones, un muro, muro negro, otra vez de carbón profundo.

Sobre el borde inferior se descubre un texto, que parece que sale de la obscuridad.

Letras pequeñas, escritas con goma de borrar, descubren un relato.



Esa ubicación obliga al espectador a concentrarse, a poner también el cuerpo, a bajar la cabeza, someter la mirada, y descubrir un testimonio aterrador de mujeres/niñas/ancianas, que relatan situaciones personales de las violencias a las que se han visto sometidas en guerras, en problemas raciales o de clase.

La mujer, la niña, la recién nacida, la anciana: armas de guerras. El negro es solamente carbón, no representa nada más que la materia, otra vez el cuerpo, el cuerpo quemado. Cenizas. Propone, entonces, posibilidades de resurrección. Nuevamente da testimonio.

Construye otra versión de la historia. El carbón hecho cuerpo, impide el olvido.

Brígida Baltar

(Rio de Janeiro, Brasil, 1959)

CORPO, PELE E AFETOS

Sempre acreditei que, embora meu trabalho orbitasse entre sentidos existenciais e intimistas, não era autobiográfico.

Era como se o particular abrigasse o universal.

Hoje acredito que não existam obras que não sejam biográficas, pois **somos essencialmente recortados e atravessados pelo que registramos,** e respiramos; por nossa cultura, cidade, afetos e desafetos. Nosso trabalho é reflexo dessas vivências. Também sou incrédula sobre o sentido da palavra universal. Somos mistura, o dentro e o fora, em fluxo, em permutas.

**“SOMOS MISTURA,
O DENTRO E O FORA,
EM FLUXO, EM
PERMUTAS.”**

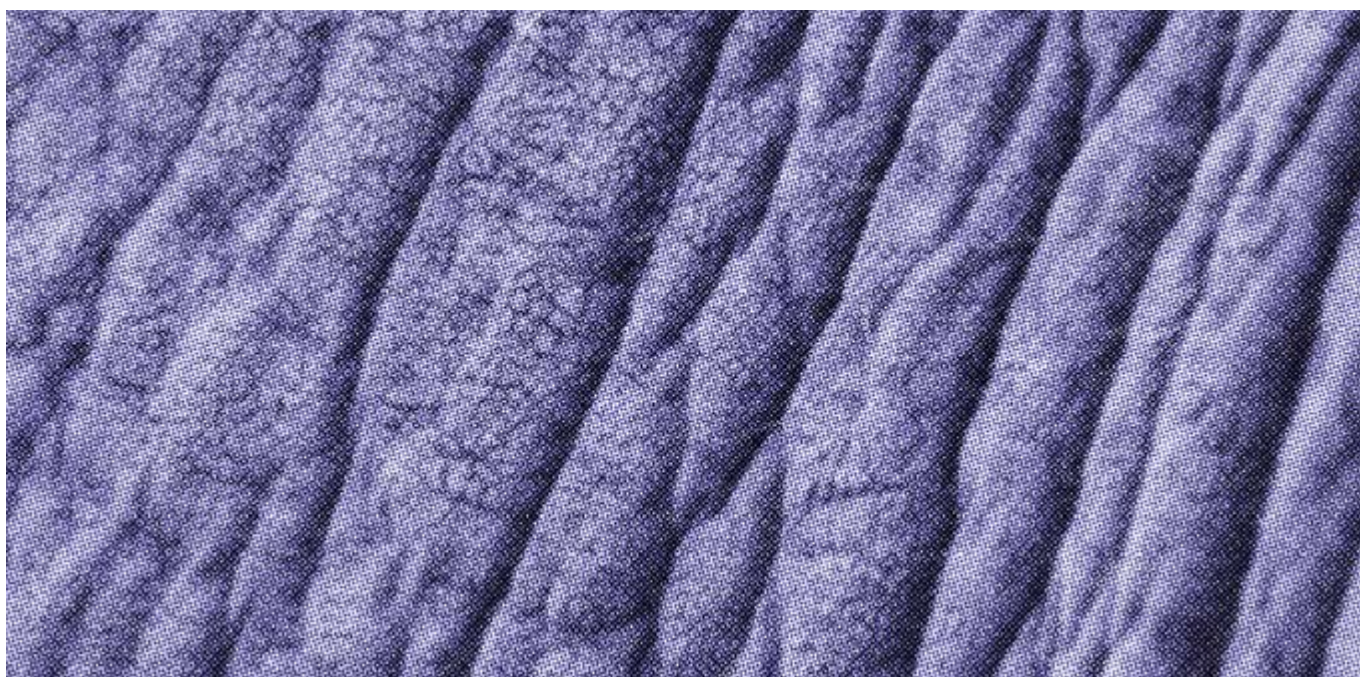
Desta vez, tudo se tornou mais urgente: eu saí do hospital, depois de alguns anos passando por internações que culminaram com um transplante de medula. Nada mais era possível pensar ou sentir, além do que eu havia experimentado. **As marcas que estavam na pele, com as quais convivia diariamente, tornaram-se metáforas.** Assim iniciei os bordados dos hematomas e das petéquias. O tempo para executar o trabalho correspondia ao período das esperas, que me levou a escolher uma linha mais fina para bordar—usei as de costurar em máquinas. Lentamente apareceram manchas arredondadas, em cores sanguíneas, roxas e esverdeadas; uma geometria orgânica que, se não fosse pela certeza no título, nunca se saberia de que se tratava. Era uma abstração têxtil.

Alguns trabalhos surgiram

da expectativa sobre um exame chamado quimerismo, que anunciaria a compatibilidade do doador, e da descoberta de que nos congressos de hematologia projeta-se a imagem do monstro Quimera. O transplantado é um ser quimérico: há um outro dentro de si. Surgiram então as obras bordadas das espécies de plantas em associações biológicas arbitrárias. Novamente dois seres em um: a costela-de-adão costurada à folha vermelha da begônia, os cogumelos com a beterraba e mais cogumelos unidos ao coração da bananeira. **O quimerismo das plantas está também nas esculturas em bronze, o material da eternidade, assim como o afeto eterno entre os compatíveis.** Algumas recebem o título de Irmãos.

Mais tarde, volto a bordar ainda com a linha bem fina e ainda envolvida com o assunto da pele. Agora as colorações das peles observadas por meio da convivência com Leonardo, com quem estava casada há treze anos. Variações de beges, rosados e marrons, ora mais claros, ora mais escuros. **Nuances de partes diferentes dos nossos corpos e tons que dependem do dia, do lugar e da iluminação.** O bordado cobre todo o tecido e altera suas dimensões, às vezes apresentando distorções, aproximando da visualidade de uma pele real. Este projeto chamei Minha pele sua pele.

Rio de Janeiro, 2019





Chiachio & Giannone

(Leo Chiachio, Buenos Aires, Argentina, 1969; Daniel Giannone, Córdoba, Argentina, 1964)

La familia en el alegre verdor ó Famille dans la joyeuse verdure es un bordado de gran formato (5 x 3 m aproximadamente) que iniciamos en el año 2013 luego de haber ganado el premio de la Cité Internationale de la Tapisserie Aubusson, Francia. **Nuestro proyecto consistió en la traducción de la pintura al textil, más precisamente a la tapicería y al bordado.** Nosotros realizamos una pintura cuya imagen fue trasladada en Aubusson a la tapicería y en Buenos Aires nosotros lo trasladamos al bordado. Al trasladar nuestra imagen pictórica al bordado nos interesó ver cómo se comporta la traducción de la imagen, el color, la textura y los materiales utilizados, utilizando hilos en reemplazo del pigmento-pintura.

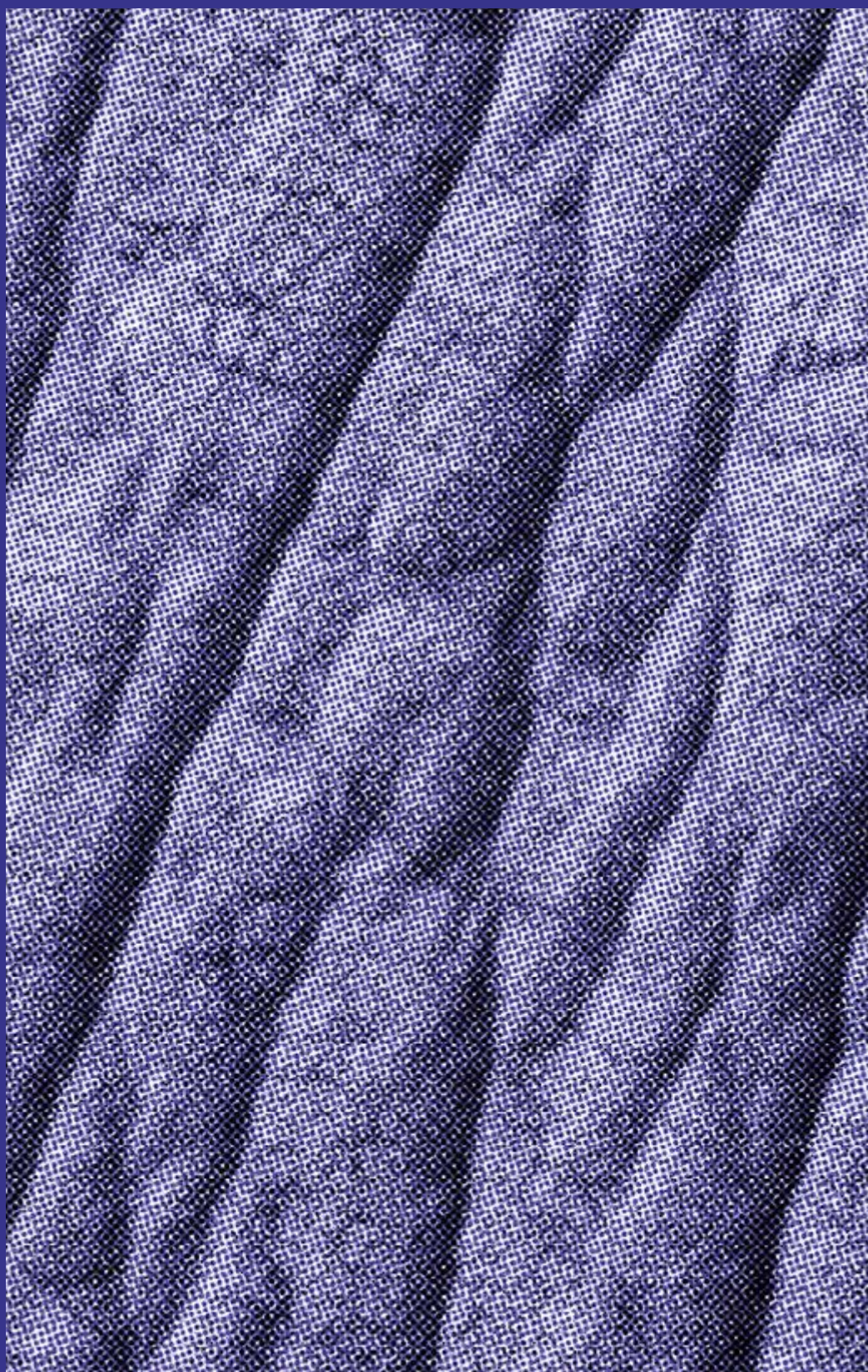
La imagen es la representación de los nuevos modelos de configuración familiar en la sociedad, rodeados o inmersos en una gran selva. En la imagen uno de los “protagonistas” importantes es el verde. **El verde que es sinónimo de vida, de constante cambio y renovación.** La naturaleza como el máspreciado tesoro y recurso que tiene y ha tenido el Hombre. Nuestra naturaleza es exuberante, rica en colores y sus hojas y ramas parecen por momentos transformarse en verdaderas joyas. Las hojas y flores de nuestra selva están en una escala mayor a la humana, queriendo de esta forma, transmitir la importancia de su preservación para el Hombre; como así también la fragilidad de su equilibrio. El verde como pulmón. Pareciera que las guirnaldas de flores y hojas se han

convertido en lianas de alhajas con ritmo y brillo propio; que sólo el Hombre, si las preserva, podrá disfrutarlas, valorarlas y atesorarlas. En el centro nosotros estamos como en toda nuestra obra como protagonistas. Una familia compuesta por dos hombres y un perro. Un nuevo modelo de familia.

“TRANSMITIR LA IMPORTANCIA DE SU PRESERVACIÓN PARA EL HOMBRE; COMO ASÍ TAMBIÉN LA FRAGILIDAD DE SU EQUILIBRIO.”

Desde los comienzos de la historia de la tapicería se utilizó al tapiz como imagen de la memoria de los pueblos para dejar testimonio, contar y relatar hechos sucedidos. Es **nuestra intención relatar para las generaciones venideras la importancia de la naturaleza**, “el gran verde” como el tesoro máspreciado que el ser humano dispone en este mundo. Somos sus grandes herederos y debemos trabajar para crear conciencia de la importancia de su cuidado.

Así como en la historia de los tapices muchos de ellos se realizaron como testimonio para contar lo vivido, en esta ocasión nos parece importante hacer referencia a los cambios en la sociedad contemporánea tanto en América latina como en algunos países europeos, **a las nuevas configuraciones familiares (LGTBIQ+ familias)**. Esta es la razón por la cual nosotros somos también somos protagonistas de esta imagen posando como en los retratos tradicionales familiares. En nuestro caso una familia conformada por dos hombres y su pequeño hijo-mascota-perro llamado Piolín.



Pau Delgado Iglesias

(Montevideo, Uruguay, 1977)

ESTAR IGUAL QUE EL RESTO – 2014-2019

REALIZACIÓN: PAU DELGADO IGLESIAS

EDICIÓN: MARÍA INÉS ARRILLAGA Y AGUSTINA WILLAT

POSTPRODUCCIÓN DE SONIDO: DANIEL YAFALIÁN

MÚSICA: NICK MCCARTHY Y SEBASTIAN KELLIG (SAUSAGE STUDIOS LONDON)

Comencé a trabajar con personas ciegas de nacimiento en un intento por comprender cómo las nociones de construcción cultural y representación visual operan en quienes nunca pudieron ver, enfocándome principalmente en aspectos relacionados a los cuerpos, a la apariencia física, el deseo y la sexualidad. Como feminista, siempre me interesó la discusión de hasta qué punto las imágenes moldean nuestra comprensión de los cuerpos y la vida en general, es por esto que me resultaba relevante conversar con personas cuyas experiencias nunca fueron mediadas por la visión.

Para esto me reuní en el transcurso de cinco años (desde 2014 hasta 2019) con personas ciegas de nacimiento de distintas ciudades del mundo: Montevideo (Uruguay), Lima (Perú), La Habana (Cuba), Santiago de Chile (Chile), Buenos Aires (Argentina), Hereford (Reino Unido), Asunción (Paraguay) y Berna (Suiza). A través de estas conversaciones pude entender, por un lado, **cómo las imágenes y la cultura visual prevalecen y operan sobre personas que nunca han visto**, así como también descubrir otras formas de experimentar los cuerpos que van más allá de la visión –que podrían entenderse a través de las nociones de “afecto”, “visión de movimiento” o “cuerpo sin imagen”.

En un mundo en que la vida cotidiana está signada por una “hipervisualidad”², **este trabajo explora cómo se construyen las identidades cuando las imágenes están ausentes**, en particular las identidades sexuales y de género. Como resalta la teórica británica Rosalind Gill, nunca antes nos habíamos sometido al grado de vigilancia “forense” en el que vivimos actualmente (pensemos por ejemplo que, en solo un año, se almacenaron 24 mil millones de selfies en Google Photos). Las nuevas tecnologías (desde teléfonos con cámaras de alta definición, hasta la sobreexposición de imágenes en redes sociales) tienen un rol clave en la vigilancia extrema sobre nuestros cuerpos, generando nuevos “modos de ver”³ sin precedentes históricos. Esto ha provocado una intensificación y una extensificación de la presión de la idea de belleza sobre las mujeres en las últimas dos décadas (también sobre los hombres, pero en mucho menor grado)⁴.

¿Qué significan los estereotipos de belleza para aquellas personas que no ven, ni recuerdan haber visto nunca? **¿Qué informan las experiencias vividas por estas personas acerca del efecto de la cultura en el devenir de nuestros cuerpos?** A través de este trabajo, me interesaba investigar si las personas con ceguera de nacimiento se mantenían al margen de este aumento excesivo de “auto vigilancia”, o si, por el contrario, estos cambios provocan también un impacto sobre aquellas personas cuyo pensamiento no está estructurado en imágenes.

“MUCHAS DE LAS EXPERIENCIAS PERMITEN TAMBIÉN RELATIVIZAR ALGUNAS CERTEZAS IDENTITARIAS”

Los testimonios presentados en el video operan como un espejo que lleva a las personas con visión a cuestionarse sobre la dimensión construida de sus propias experiencias. Cuando alguien que no comprende el significado de los colores dice sentir una mayor atracción por una persona con ojos celestes y cabello rubio, se torna evidente el papel que juega la cultura en los cuerpos y los deseos. La reflexión de Sofía (Montevideo, 2018) cuando plantea que: **“tu visión de vos en verdad no es la tuya, es la que te hicieron tener de vos a través de los ojos del otro”**, resuena como un eco que interpela a todas las personas por igual.

Por otro lado, muchas de las experiencias permiten también relativizar algunas certezas identitarias, por ejemplo al hablar de “la diferencia que hay entre un hombre y una mujer”. Distintos testimonios en este sentido evidencian que en la infancia no había para ellos una diferencia clara, más allá de: “una mujer tiene el pelo largo y un varón tiene el pelo corto”.



Las conversaciones compartidas son **una invitación a reflexionar sobre aspectos que muchas veces se pasan por alto**, una invitación a devenir de otras maneras, a desarrollar otros sentidos, a olerse más que a verse y a sentir a las personas más allá de prejuicios.

Agradezco enormemente a Ángela Marín (Lima), Augusto Gabriel González (Asunción), Callum Brennan (Hereford), Carolina Buceta (Buenos Aires), Cecilia Campos Aguirre (Lima), Elizabeth Campos Sánchez (Lima), Gabi Rechsteiner (Berna), Geudis Vega (La Habana), Hernán Pereyra (Buenos Aires), Julia Rodríguez Rodríguez (La Habana), Laila Grillo (Berna), Laura Tyler (Hereford), Lilian Terrones Caso (Lima), Lizzis Candia (Asunción), Marializ Delvalle (Asunción), Nicole Viera y Sofía Fernández (Montevideo), Pablo Zelis (Montevideo), Raúl Martínez Correa (La Habana), René Jaun (Berna), Sebastián Pereira (Montevideo), Teddy Araya Crooker (Santiago de Chile), por haberme recibido para conversar, y a todas las personas e instituciones que me apoyaron durante el proceso que hizo posible esta obra.

Pau Delgado Iglesias, Montevideo, 2020

¹ Brian Massumi (2002). *“Parables for the virtual: movement, affect, sensation”*. USA: Duke University Press.

² Rose, Gillian (2013). *“On the Relations Between “Visual Research Methods” and Contemporary Visual Culture”*. *The Sociological Review*, 62 (62).

³ John Berger (1972). *“Ways of Seeing”*. British Broadcasting Corporation and Penguin Books.

⁴ Ana Sofia Elias; Rosalind Gill; Christina Scharff (2017). *“Aesthetic labour: rethinking beauty politics in neoliberalism”*, Palgrave.

Janaina Barros

(Recife, Brasil, 1976)

BREVES NOTAS PARA UMA AUTOESCRITA DE ARTISTA

PRÓLOGO: SOBRE OS DITOS DE MINHA AVÓ (QUANDO UM PINGO É...): APONTAMENTOS PARA ESCRITA DE UMA CENA

Lembro-me quando eu era criança a minha avó Nair, mineira nascida nos arredores da cidade de Muriaé, dizia para minha mãe, Janilda, que eu não deveria ler tanto... Pois, toda pessoa que lia demais poderia ficar 'não batendo bem da cabeça'... Esta frase ecoava... Ficava imaginando essa cena na mesma medida que via o meu pai, Osvaldo, lendo avidamente, quando podia, um livro... Não poderia acreditar que fosse algo ruim... Nesse sentido, **eu me lembro da escritora Carolina Maria de Jesus citando o termo pernóstico para se referir quando os outros notavam o seu interesse pelas letras em sua narrativa**

autobiográfica *Quarto de Despejo*, publicada em 1960... Negra pernóstica... Negro pernóstico... Ou sobre as atualizações de armadilhas coloniais a partir de escolhas de determinados termos, como artista acadêmico ou negro acadêmico. Termo pejorativo para pessoas negras que desenvolvem pesquisas na universidade. Nesse sentido, **este lugar que ocupo como educadora, pesquisadora, artista, mulher, negra, mãe é construir uma produção de uma história pertencente a mim.** É necessário repensar os modelos sobre escritas de história. Em que momento a relação entre o Eu e o Outro se torna estéril? Retomo uma fala da saudosa Makota Valdina sobre a necessidade de estarmos na academia construindo outras perspectivas.

**“É NECESSÁRIO
REPENSAR OS
MODELOS SOBRE
ESCRITAS DE
HISTÓRIA.”**

Deixarmos de ser objetos de pesquisa para tornarmos responsáveis pelo nosso próprio agenciamento:

O Saber que é saber está sobre a terra para construir outros saberes. (...) Saber não pertence a ninguém, pertence ao mundo. Se você é privilegiado de ter acesso a esse saber, passe adiante. Você é instrumento para aquilo e fazer com que os outros vão além de você.

Minha perspectiva é repensar sobre os lugares de saber, pois a presença de corpos negros na academia apresenta um campo constante de fricção.

CENAS 1, 2, 3...

Quem tem a autoridade para falar sobre si?

Ou, é necessário que tenhamos intérpretes?

Dessa forma, as histórias referentes às pessoas negras e indígenas não seriam contadas da mesma forma pautadas num racismo epistêmico?

De que modo produzimos apagamentos de histórias de pessoas negras especificamente nas artes visuais?

O que está à margem?

Quando somos postos à margem?

Por quem somos postos à margem?

Por que vivemos um presente perpétuo sobre a ideia de que as produções de artistas e pensadores são vistas como um movimento recente quando na verdade estas produções são construídas num percurso de séculos?

Quem pode legitimar as nossas produções e de que modo isto acontece?

O que torna um trabalho relevante?

Qual é a importância de se entender a trajetória de cada artista para que seja possível compreender uma determinada poética?

Quais critérios são utilizados para isso?

Quem não é citado não produz arte relevante? Por quê?

O que é trabalho para artistas negros?

De que modo estas relações são tecidas?

É possível sobreviver apenas produzindo Arte?

Como pensar a pertinência dos processos de aprendizagens nos processos artísticos considerando a escolarização e práticas comunitárias (educação formal, não formal e informal)?

De que modo é possível pensar epistemologias de urgências para uma escrita menos excludente que não seja **racista, misógina, homofóbica, transfóbica, xenofóbica e não fundamentada** dentro de uma lógica capitalista neoliberal?

EPÍLOGO: PARA DIZER QUE NÃO É UM FIM, MAS PARA FALAR DE OUTRAS ESCRITAS

A artista interdisciplinar

Grada Kilomba no texto *Descolonizando o conhecimento* parte da metáfora da máscara onde reflete sobre os lugares contemporâneos da fala de pessoas que historicamente encontram-se numa condição subalternizada. **A partir disso, Kilomba levanta as seguintes questões:** *Quem pode falar? Quem não pode? E, acima de tudo, sobre o que podemos falar? Por que a boca do sujeito Negro tem que ser calada? Por que ela, ele ou eles/elas tem de ser silenciados/as? O que o sujeito Negro poderia dizer se a sua boca não estivesse tampada? E o que é que o sujeito branco teria que ouvir?* No entanto, quando cito a história de minha avó penso de que modo formas de colonialidade tentam nos distanciar de nossas formas de conhecimento e espiritualidade. Pois esta narrativa não resume os conhecimentos que ela tinha sobre os usos de ervas medicinais, a sua capacidade de inventividade e tantas outras coisas que poderia dizer sobre ela.

São muitos hiatos temporais. **São fragmentos dispersos de narrativas que se urdem neste tempo agora.** O meu tataravô materno mineiro benzedeiro... Assim como o meu bisavô materno mineiro benzedeiro... A minha avó paterna alagoana benzedeira... Os usos de ervas para a cura e proteção familiar. Menciono aqui como as práticas de curas aparecem na minha família. Que tipo de cura aparece em certos discursos na arte contemporânea de autoria negra? Quais diálogos são produzidos a partir deste debate? Ao falarmos sobre os impactos dos traumas coloniais na contemporaneidade, **é impossível não pensar que a cura não está no alívio instantâneo de uma dor de modo alopático.** É necessário confrontá-la constantemente, pois uma doença envolve

períodos de aparente melhora, ou, em outros momentos, há um algum tipo de gatilho de que decorre uma crise. Somente dessa forma uma cura pode acontecer de fato. Então, pergunto novamente:

De que modo a nossa autoconsciência e a nossa autocrítica nos acompanham neste processo?

No ato de benzer a palavra possui uma poder vital de reorganização e equilíbrio. Palavra bem dita. E quando a palavra é mal dita? Que tipo de escrita é importante para este momento que nos solicita epistemologias de urgências para narrativas hegemônicas? Trata-se de uma história de poder? **Como essas relações de poder encontram-se presentes no cotidiano** (nas falas, nos gestos, na percepção e interação com o Outro)? Quem é o Outro? Logo, lembro-me de uma oração dita pela minha tia avó Geraldina quando minha avó Nair faleceu há alguns anos atrás:

Que Deus perdoe a unha que você deixou sobre a terra!

Que Deus perdoe os cabelos que você deixou sobre a terra...



que tipo de cura aparece em certos discursos na arte contemporânea de autoria negra?

Esta oração é entremeada por uma camada de leituras que aborda sobre a responsabilidade sobre aquilo que cada pessoa diz, pensa, faz neste mundo. **Não é possível reescrever uma história carregada por uma série de violências sistêmicas sem friccionar os processos micro e macropolíticos de sua estrutura.** O meu trabalho não diz respeito apenas sobre mim, mas me conecta com outros acontecimentos.

Nesse sentido, outras questões são fundamentais para esta reflexão: O que é método? O que é epistemologia? O que é arte? O que é trabalho? O que é vida comunitária?

“O QUE É MÉTODO? O QUE É EPISTEMOLOGIA? O QUE É ARTE? O QUE É TRABALHO? O QUE É VIDA COMUNITÁRIA?”

Quando penso sobre o meu trabalho, lanço-me nos modos de aprendizagens e saberes presentes na minha família. Aciono a importância da memória como reconstituição de conhecimento e narrativas coletivas como proposição de estratégias de resistências. Atravesso os impactos das naturalizações de violências permeadas pela colonialidade num jogo tenso entre afetos e desafetos, desvelando o impacto do epistemicídio na contemporaneidade e as tecnologias de implementações destas violências sobre corpos de famílias negras.

Grete Stern

(Elberfeld, Alemania, 1904 —
Buenos Aires, Argentina, 1999)

LOS ABORÍGENES DEL GRAN CHACO ARGENTINO. UN RELATO DE VIAJE

(FRAGMENTOS)



...El Gran Chaco es una **inmensa** región situada casi en el centro del continente sudamericano. Abarca las tierras que van desde los Andes hasta los ríos Paraguay y Paraná. Es un paisaje llano, cubierto en parte con árboles, en parte con pastos. El Chaco boreal pertenece a Bolivia, el central es de Paraguay y el austral (la sección más grande, de casi 500.000km²) forma parte de la Argentina y abarca las provincias del Chaco y Formosa, más porciones de Santiago del Estero, Santa Fe y Salta. Es una zona escasamente poblada.

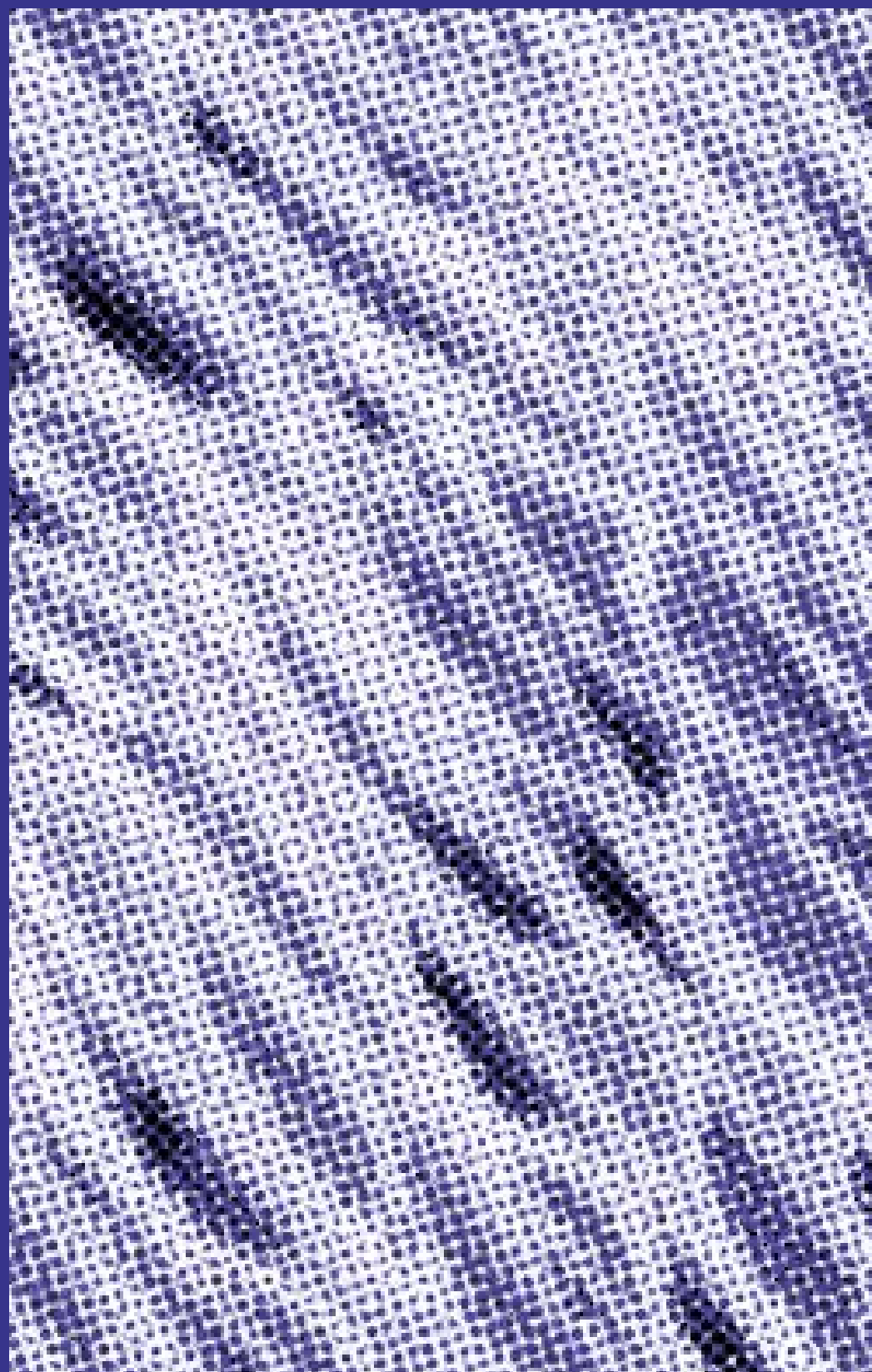
...En los viajes que describo visité muchos grupos de aborígenes o indios que viven allí. En 1959 y 1960 enseñé fotografía durante un año en la Universidad Nacional del Nordeste, en Resistencia, capital de la provincia del Chaco. En esa oportunidad tuve ocasión de conocer a los aborígenes de la zona, indios tobas que vivían en pequeños grupos en las afueras de la ciudad. Al principio, casi todos esos indios tenían miedo de dejarse fotografiar y escapaban. En algunos casos, después de conversar con ellos -o de enseñarles fotografías de otros aborígenes-, **se convencían de que mi uso de la cámara no les haría daño y me permitían hacer la toma.** Pero a veces, para tener más seguridad ante la cajita negra, solo permitían que los fotografiara si tenían una Biblia entre las manos.

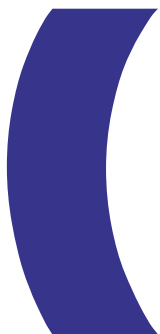
...Debo señalar que hablo de experiencias personales, de mis conversaciones con los aborígenes y con profesores de la Universidad del Nordeste. No he estudiado la materia. Me limité a fotografiar lo que veía.

...En 1964 volví a Resistencia con la intención de documentar durante cuatro meses la vida y la artesanía de algunos de los grupos aborígenes del Gran Chaco. Antes de iniciar la tarea pedí informaciones y fui asesorada por autoridades reconocidas sobre qué lugar visitar, con quién hablar, cuántos grupos de indios existían, sus principales artesanías, etc. No tenía entonces medio de transporte a mi disposición y, con toda intención, no busqué la asistencia oficial.

...En 1964, los tobas vivían en comunidad, casi todos en ranchos de barro en el barrio o villa Toba, en las afueras de Resistencia.

* Este texto fue extraído del libro *Aborígenes del Gran Chaco*, editado por Fundación Antorchas y Fundación Ceppa, en marzo de 2005. El mismo fue redactado por Grete Stern hacia 1971 en ocasión de exhibir en la Universidad Nacional de La Plata sus fotografías chaqueñas, que mostró por primera vez en 1965 en el Centro Cultural General San Martín.





entrevista

Julieta Hanono

(Rosario, Argentina, 1962)

FRAGMENTOS DE UNA ENTREVISTA ENTRE JULIETA HANONO Y ANDREA GIUNTA

ANDREA GIUNTA: En tu escritura es grato introducirse en su tono desajustado pero comprensible. Por ejemplo, en el título de tu obra, Traducir la impenetrable. Lo busqué en el diccionario y en verdad esa región de bosque nativo en el Chaco (40.000 km²) se llama "el" impenetrable. ¿Por qué en femenino?

*El uso de la minúscula en el comienzo de las frases es característica de la escritura de la artista.

JULIETA HANONO: hace años que titulo mis muestras comenzando por la palabra traducción, que escribo al comienzo de una frase, la palabra traducción está conjugada, y deviene acción, será, traer, mostrar, decir a mi propia lengua, y como bien vos lo escribís, haciendo una suerte de juego, donde el error, funciona como un acto fallido que rompe el candado de la censura, construyendo una posibilidad utópica.

pensé, entre otras cosas, en una obra de Jesús Rafael Soto, Penetrables (líneas verticales tendidas a cierta altitud que forman una superficie cúbica o rectangular, donde el público está invitado a entrar) la gente entra en esa selva de líneas, pero son líneas rectas, donde nadie puede enredarse.

la comunidad qom viene de otro lugar, un bosque tupido, una selva, donde es casi imposible entrar si no se es nacido allí, por eso se llama impenetrable.

la tierra qom es un útero, la pacha mama (a quien tanto Ruperta como Arsenio le rinden homenaje); **feminizar,** **nombrándola desde un artículo femenino, es cargar este espacio de potencia,** el artículo singular femenino -la- adelante, la convierte, vuelve a ser ese lugar, impenetrable, espacio de resguardo, de cobijo.

la reactualiza, es una posición política y feminista, traducir la impenetrable es volverla a sus propiedades primeras, desalambrarla, dejándola libre.

traducir la impenetrable intraducible vitalidad salvaje, es traducir la selva, la femenina, la subversiva, las chamanas, las brujas, las serpientes que mudan de piel como de vestido, la lengua no escrita, nómada, que fluye escapa, trepa indomable como una enredadera.

si lo femenino es misterio, lo misterioso no es penetrable, al misterio se nos inicia, para comprenderlo es necesario bajar las armas, llegar desnuda, despojándose de lo que uno antes conocía, y dejarse tomar por el laberinto mágico, no tenerle temor al canto de sirenas de las lenguas salvajes, ser hablada, dejarse hablar por las aguas movedizas de las voces de las lenguas, mucho antes de nosotros.



AG: La obra incluye también la instalación de pequeños animalitos que conforman como una constelación animal. Son como estrellas o como luciérnagas que crean una textura cálida sobre el blanco prístino en el que casi flotan o titilan. Contáanos sobre el origen de este trabajo colaborativo con los qom, sobre las distancias y sobre qué significa exponerlas juntas, como en manada.

JH: es tan bello lo que decís acerca de las figuritas de los animalitos cuando las nombrás estrellas y luciérnagas, los también llamados *bichitos de luz* se prenden y se apagan, llevan luz en ellas mismas, flotan, son pequeñas, y esa luz itinerante que emanan, podríamos decir, dice un abecedario como en un balbuceo.

los bichitos me encontraron junto con los qom, cuando comencé a pensar la exposición para el Museo de la Memoria de Rosario, curada por María Elena Lucero, el hilo conductor de la muestra fue la traducción de uno de mis textos, *Ils*.

quien traduce es el maestro Arsenio Borges, gran artesano, él aprendió mirando a su abuelo que le enseñó a sentir bajo sus dedos la arcilla.

traduciendo, se identifica con la mujer que cuenta la historia de su partida a otro país, Arsenio lloraba al hacer suyo el texto *Ils*, que relata el viaje desde Argentina a París y las dificultades de encontrarse en otro lugar, otra lengua.

el traductor, se traduce a sí mismo y se encuentra con su propio éxodo desde Resistencia, Chaco en el impenetrable hasta el barrio Rouillon, en la periferia de Rosario.

me cuenta los kilómetros que hace a pie, para llegar a instalarse en los bordes de la ciudad, empujado por la tierra que se secaba, la falta de comida, cuando me habla, comprendo que falta otra traducción, más cercana, que exceda la lengua escrita.

traduzco a la artesanía, **registro de la historia cotidiana**, **escrita en letras minúsculas,** **la que se escribe en la vida corriente,** tizándose entre los vestidos, los utensilios, la cocina, los juguetes, lengua de oralidad, como la lengua originaria qom.

los 709 son los 709 km que Arsenio camina para llegar a Rosario, cada bichito 1 km, modelados en arcilla cocida sin pintura.

el Centro el Obrador, en barrio Rouillon, donde vive parte de la comunidad, es el espacio que alberga este trabajo, su coordinadora, Mariela Mangiaterra, oficia de nexo entre mi proposición y el grupo, se discute en asamblea, el por qué los 709 animalitos, la gente emocionada, el precio lo determinan los artesanos, la inflación avanza y en la paga final se tiene en cuenta, un vínculo de confianza se establece, la obra es todo el proceso de producción que la constituye.

se producen 1021 bichitos que corresponden a los Km entre Resistencia, Chaco y Porto Alegre.

relucen contra el blanco del plano, se expanden en la superficie, letras, o signos, abecedario de barro que agrupados son un discurso, portador de energía animada, luz propia, rítmica de luciérnagas, balbuceo de una nueva lengua que se inventa, porque la luz pequeña de cada una, en la suma, es una geografía abierta, el de la lengua antigua de la tierra libre que se desplaza.

AG: El feminismo aparece en tu instalación en la FICC, como un archivo desplegado en la pared, cuando trazás un mapa de las poetas, una cosmología la llamás, que produce la interacción de los nombres. Y todo lo has hecho en colores significativos para la lucha feminista que en los últimos años ocupó las calles: el violeta tradicionalmente vinculado con los feminismos; el verde, color que se vincula a la campaña para legalizar la interrupción voluntaria del embarazo; el naranja, que representa la separación de la Iglesia y el Estado, para que el dogma que regula la vida de los creyentes no se aplique a toda la sociedad. ¿Por qué, entonces, anudar estos colores con la poesía? ¿es una relación pensada entre la política y la poética? ¿Por qué elegís a las mujeres que nombrás?

JH: cuando atravesaban el mapa del mundo, las constelaciones guiaban a los antiguos para orientarse en la oscuridad de la noche, mis poetas, son una cosmología de conciencia que late e ilumina, tramado desde el suelo del Museo entre los calcos de esculturas (representantes de una mirada solo masculina) la cosmología de sus nombres entrelazados sube y desborda, interpelando años de historia, es la impenetrable trepando libremente, la subversión de la lengua resplandece.

las nombro

poetas, podría llamarlas luciérnagas, estrellas, sirenas, chamanas o hechiceras, con sus palabras invocando espíritus y fuerzas, irradiando luz de preguntas, abriendo el juego de la lengua, de-construyendo la manera en que la historia masculina ha concebido la escritura, rindiéndola intraducible, misteriosa, por eso anudar poesía y política es imprescindible.

“ALFONSINA STORNI, QUE DESDE SU POESÍA SACA A LA SUPERFICIE EL MACHISMO DE SU ÉPOCA Y TRANSGREDE LAS NORMAS SOCIALES EN SU EXISTENCIA PERSONAL”

citaré solo algunas,

desplegando las intenciones de este mapa cosmológico, la

más remota es Sor Juana Inés de la Cruz, expresión de la independencia al decidir su propia vida entrando al convento para hacer posible su deseo de ser una mujer que escribe, o Alfonsina Storni, que desde su poesía saca a la superficie el machismo de su época y transgrede las normas sociales en su existencia personal, Violeta

Parra nómade, que va

recopilando las coplas antiguas de su tierra , escuchando la voz más frágil, la de los pobres, Susana Thénon en su doble pertenencia a la lengua, traduciendo al francés avanzando el feminismo, junto a Alejandra Pizarnik escribiendo su amor femenino a las mujeres entre Buenos Aires y París.

si las más desamparadas,
las más pobres, sufren duramente
la injusticia de un aborto
clandestino, unir las poetas
con los colores emblemáticos
del feminismo, reactualiza lo
vertiginoso de sus textos, le
confiere un real, la poesía deja de
estar en el limbo de lo poetizante,
no es metáfora, es concreta,
despoetizar la poesía es hacerla,
como dice el poeta Gabriel Celaya,
un arma cargada de futuro.

en la invención de la poesía,
subversión de la lengua,
no sólo lo escrito dice, es
el cuerpo que habla, elijo
estas poetas, un puñado de
mujeres que escriben desde
el cuerpo, construidas por
esta relación entre escritura
y vida, traductoras e
intérpretes de las vivencias
de otras mujeres.

los lazos en colores que las
unen inventan un tejido haciendo
aparecer esta relación secreta e
invisible, la historia se rescribe,
la personal, la de cada voz de
la poesía de cada poeta, y la de
todas, unidas en la sororidad de
sus intenciones, y en un mundo
hostil que no quiere escuchar,
ellas abren otra historia de
luchas que nos envuelve desde
el suelo al cielo, la voz de la
potencia femenina, en un coro de
pensamiento escrito se levanta.

**AG: El jardín mágico de
Ruperta suena tan bello.
Sé que te basas en el
traslado de especies
vegetales, plantas, flores,
que Ruperta realizó desde
el Impenetrable, donde
vivía, hacia Rosario, donde
fue trasladada. Existe una
poesía conmovedora en esa
travesía que vuelve dulce
su extranjería, la situación
diaspórica en la que se
encuentra. Ese jardín es
como una manta cálida en
la que ella comprime el
entorno de la selva en su
jardín, casi un memorial
de la naturaleza, un
memorial afectivo que la
acompaña y que cada día le
recuerda de dónde viene.
Podemos pensar aquí en lo
posthumano. Vi las fotos
que tomaste en el jardín de
Ruperta e imagino cómo se
verá ese herbario impreso
en litografía en un papel
translúcido.**

JH: Ruperta dice vivo en Miraflores, lo dice desde su jardín, en el barrio Rouillon, en la periferia de Rosario, rodeada por sus plantas que trajo de su selva, ella es y está en los dos lugares y ese jardín significa su doble pertenencia.

ruperta lleva con ella la mano verde, hace huertas en la comunidad, cuando me invita a su jardín me las enseña, hay también macetas colgadas en las ramas de su árbol donde vienen a cantar los pájaros y su amiga Roberta dice que llora a la mañana, cuando los escucha.

ella escucha la selva y la selva es ella, y el herbario es una manera de decir que todo en la vida sensible se confunde, **todo es animado y su árbol es mágico como todo lo que la rodea.**

pero ella también es chamana, y el título jardín mágico no es anodino, es un canto de cada voz de los espíritus que animan cada planta y cada una es la memoria de la historia de su lengua, su gesto al traerlas, para rodearse de ellas, anula la distancia, y esa memoria se vuelve viviente.

hubiera podido cortar las plantas, secarlas y producir un herbario en un sentido clásico, pero calcar es también otra manera de traducir, crear otro nivel de lenguaje, una técnica que me acerque a mis primeros trabajos, a la técnica del grabado.

yo quería un papel que me encuentre con lo mas vegetal posible, fibra de la naturaleza, elegí finas planchas translúcidas de papeles japoneses, finos como las hojas de las plantas.

(...)

su jardín se compone de plantas para curar y proteger, como el Mapic que ahora es un árbol y sus chauchas poseen grandes propiedades nutrientes, o la Adelia que se coloca en las entradas de la casa para dar una buena bienvenida a los invitados.

el jardín mágico es más que un pedazo de selva que va desde Miraflores a la periferia de Rosario, es un testigo tangible de su doble corazón, que tiene un pie en cada lado.

Sebastián Calfuqueo

(Santiago, Chile, 1991)

El 18 de Octubre de 2019

fue un día diferente a otros. En la tarde, posterior al horario de trabajo, una turba de personas comenzaba a evadir masivamente el metro en la ciudad de Santiago, secundarios y adolescentes chilenos iniciaban el estallido social. Desde ese día hasta que estoy escribiendo este texto, **millones de personas en Chile han protestado continuamente ante las desigualdades económicas, culturales y sociales que existen en el territorio.**

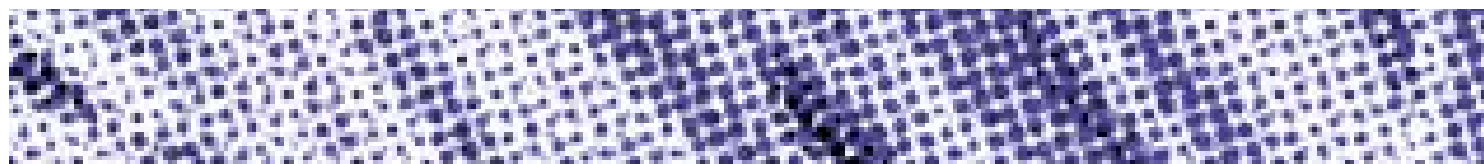


Chile, país al extremo sur de América Latina,

cuna del modelo neoliberal implementado en la Dictadura militar de Augusto Pinochet quien nos legó la Constitución de 1980, firmada entre 4 paredes, a espaldas de un proceso democrático que incluyese a la ciudadanía. Desde ese momento

y en la consagración de aquel documento legal se arrastra la herencia colonial y patriarcal en la que nos han sometido más de 30 años. Aquella constitución ilegítima ha sido la causa del freno a muchos procesos sociales que han sucedido en el país: Movimiento mapuche (comienzo de los 90), Movimiento estudiantil (2006 y 2011) y Movimiento feminista (2016), entre otros.

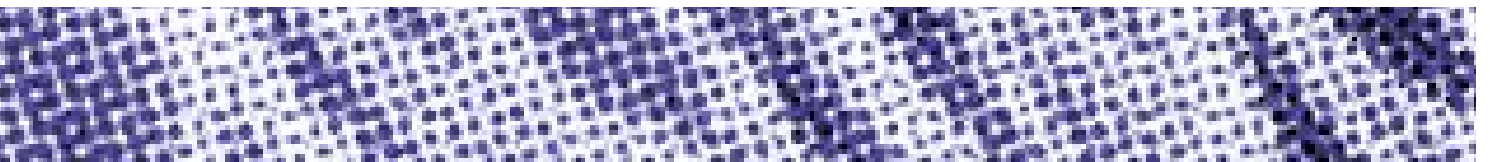
Hoy en Chile se marcha por cambiar **una constitución ilegítima que privatiza, individualiza a los sujetos** y nos hace estar privados de acceso a la educación, salud e incluso del derecho básico al agua, que es transada en el mercado como un bien mueble vendido al mejor postor y dejando a miles de comunidades y personas sin este elemento vital.



En las marchas, en cada grupo de personas que ansían un cambio social efectivo, se vislumbran las wenufoye, bandera mapuche hecha en 1991 por Aukiñ Wallmapu Ngulan (Consejo de todas las tierras) y también la Guñelve, bandera azul con la estrella de 8 puntas, ícono del proceso de resistencia a la colonización del imperio Español. Al ver todas esas personas, esa masa social mostrando aquellos símbolos de resistencia mapuche en las calles de Santiago, me remonto a pensar en la historia de nuestras familias. Sujetos mapuche, dispuestos en los cordones periféricos de Santiago producto de la diáspora del campo a la ciudad. En oficios de servidumbre como nanas, feriantes, guardias de seguridad o panaderos, únicos espacios para los mapuche, sólo por el hecho de ser mapuche. También la violencia aplicada por la fuerza policial en cada allanamiento a las comunidades en procesos de recuperación territorial. Cuando veo todas las banderas flameando en las calles, no puedo olvidar el pasado racista que marcó mi infancia

en Chile, en el cual mis abuelos fueron llamados, en incontables ocasiones, indios, donde también fueron insultados por tener origen mapuche. Aquella historia racista también fue producto de la educación chilena, golpeándolos en las manos con varillas de madera cuando hablasen en mapudungun, la lengua mapuche. Años más tarde, mis abuelos y otras familias mapuche dejaron de hablar mapudungun públicamente.

Esa es la historia colonial y racista que ha ido cambiando con el paso de los años, pero que sigue ahí como un fantasma, como la dictadura que se revive en cada violencia estatal o policial hacia la población. Más de 400 personas en Chile han perdido la vista en este despertar social, hay casos como el de Fabiola Campillay o Gustavo Gatica a quienes la policía les quitó la visión de ambos ojos. Así, pese a la violencia del estado de Chile hacia el pueblo, seguimos luchando por lograr la dignidad hasta que se haga costumbre y que tanta violencia colonial deje de pasar inadvertida.



Liuska Astete Salazar

(Santiago, Chile, 1984)

SOBRE EJERCICIO PROTESTA

Desnudarse en la vía pública es un acto de protesta hacia los tabúes, los tapujos y los cánones de belleza socialmente aceptados hoy. El cuerpo, considerado como el único territorio propio se expone denotando ansias de libertad.

La pintura como arma, como trinchera y punto de vista en su vinculación con el arte actúa como símbolo, relacionado en el caso de los tribunales, al color de la sangre que han derramado y seguimos derramando los débiles, los oprimidos, los que intentan la fuga, la mutación, el cambio.

“VIVIMOS A
DIARIO CON LA
VISIBLE REPRESIÓN
POLICIAL”

El choc del rojo interrumpe

el choc de la sumisión, de lo cotidiano, propone un quiebre momentáneo para señalar lo que esta aquí y allá, lo que sabemos que existe, pero que a veces dejamos de observar.

La academia; la iglesia y el estado, en este caso graficado en su poder judicial; operan como instituciones represivas al servicio de la clase dominante y es hacia ellas que se dirige la critica.

La diaria observación de estas situaciones nos inundad de rabia que a su vez genera deseos de violencia y caos.

Violencia que no es necesariamente a golpes y palos pero que vivimos a diario con la visible represión policial, con los bombardeos de imágenes televisivas sin contenido, con el incentivo al consumo desmesurado, con la pobreza, el hambre, con una imagen de patria y libertad que no es real, que no es igual para todos ni todas.

Violencia que se responde con violencia, con robos, saqueos, portazos, gritos, drogas, con balas, con fuego o con una acción visceral disfrazada de arte.

Acción que pretende interrumpir la indiferencia cotidiana, vivimos en un contexto en el cual el tiempo está invadido por los horarios y la monotonía, a las 6 de la tarde salimos de clases, del trabajo; tenemos momentos para divertirnos, otros para viajar, momentos de trabajo, de explotación, otros de evasión, romper aquel ritmo casi tecnológico se abre entonces como una posibilidad y como una necesidad de protestar.

Ante la continua pasividad, Actuar.

EJERCICIO PROTESTA 2 - NEGRO

Conce, Noviembre, 2010

El negro se contrapone al blanco de la pureza o castidad que intenta transmitirnos la iglesia. Institución hoy descontextualizada, banalizada, criticada y corrupta; **con una moral impuesta que no se correlaciona con las características reales de la sociedad actual.** Estos son hechos que opacan y oscurecen una posible re-ligación entre el ser humano y su entorno.

Liu. Dic. 2010.

EJERCICIO PROTESTA 3 - AMARILLO

Amarilla percibimos la luz del sol, luz que no poseen los alumnos que siguen ciegos a un mentor, maestro o profesor en tanto represor y reproductor de un modelo de educación mercantilizada y desigual, donde no se cuestiona lo academicista ni lo moral, ni lo social. Que carece de postura política en tanto seres que dan cuenta de su contexto polis y modifican para construir su realidad.

No somos los zombies

estudiantes, endeudadas por el pan de mañana que mendigan el de hoy. **Somos seres aprendices, con posibilidad de creación,** sin vernos supeditados a academia alguna, cargamos con el bichito de la curiosidad, de la experimentación, de la investigación "sin sentido", del goce por lo sencillo y por lo que podemos ver; analizamos lo cotidiano y sin necesidad de aprobación nos lanzamos al vacío esperando cambiar lo que nos molesta y construir sobre nuestra pequeña comunidad de extravagantes e inadaptados que no se quieren adaptar, tenemos la luz en nuestras manos y esa es una ineludible responsabilidad.

Liu. Dic. 2010.



**Carmela
Gross**
(São Paulo, Brasil, 1946)

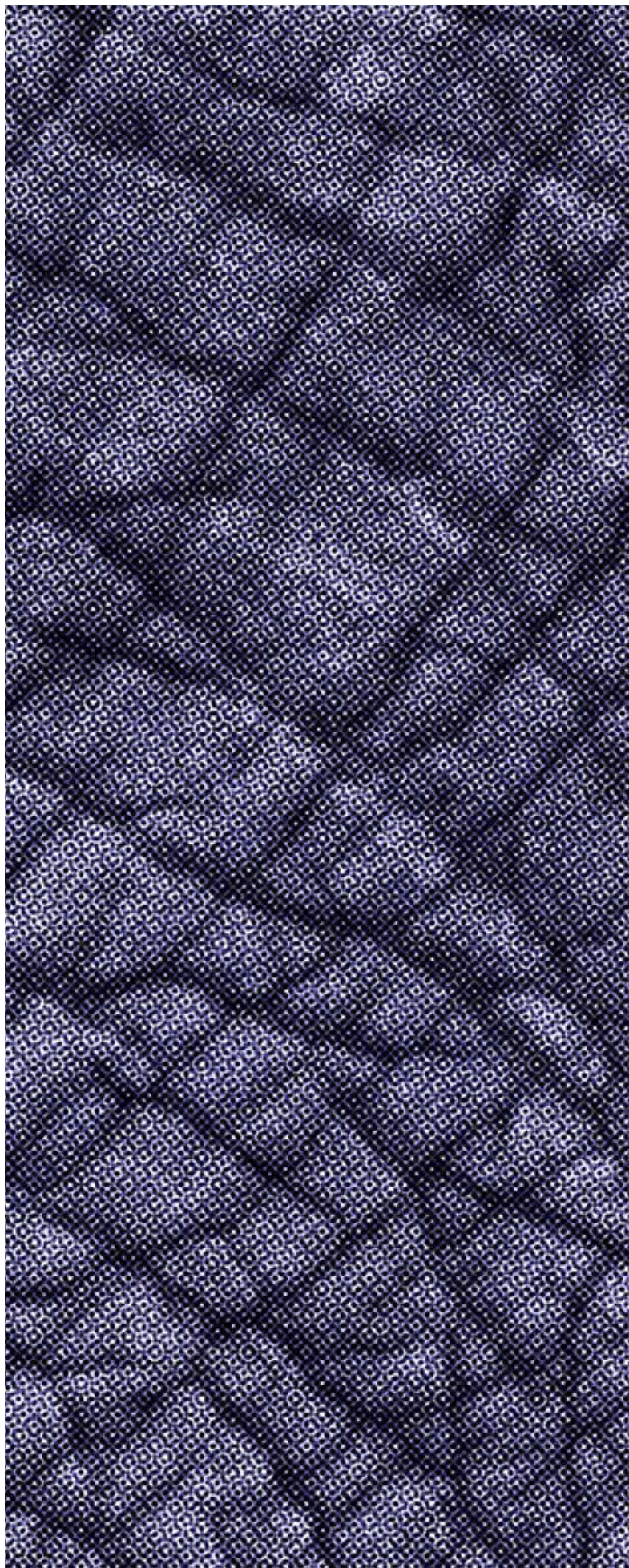
HINO À BANDEIRA

...Pensei que o material de meu trabalho de fato devesse ser uma “matéria-prima”. Pensei na água. Mas era preciso conformá-la de algum modo... Não com um recipiente, mas com um material poroso, um tecido, por exemplo, uma pele... Pensei no trabalho cotidiano e primitivo, historicamente feito por mulheres – lavar, quilar e estender roupas. Pensei nos grandes planos de roupas coloridas estendidas ao sol...

Produzi alguns desenhos e um conjunto de gravuras, cujas cópias foram feitas a partir de uma mesma matriz retangular. Porém, cada uma foi entintada com uma tonalidade distinta de rosa. Todas iguais na forma, mas diferentes no tom.

Meu plano de trabalho para o museu compreendia, agora, muitas rosas e uma forma modular, feita de tecido.

Escolhi, então, lençóis comuns, desses de fabricação industrial e para uso em camas baratas, com muitos tons de rosa. Molhados, eles foram dispostos no chão, em várias camadas, formando um retângulo de 12 x 18 m – um plano cromático estendido no vão monumental do museu.



CARRINHO DE PIPOCA

O carrinho que passeia

pela cidade empurrado pelo vendedor ambulante de pipoca foi o suporte escolhido por mim para receber uma pintura especial em toda a sua superfície exterior – o corpo metálico, as pequenas portas, a capota, a caixa de vidro, a manopla e as rodas foram recobertas com alguns quilos de batom.

A massa pastosa recobre todo ele com muitas rosas, vermelhos, vermelhões, alaranjados e carmins, criando grandes superfícies vermelhejantes.

A dinâmica dos gestos da pintura deixa suas marcas em misturas de muitos tons, transparências e opacidades ao acaso.

Não mais pipocas à

venda, nem vértices, arestas ou superfícies metálicas. Às avessas, os vidros-mostruário e seu corpo-móvel expõem a encarnação sensual do batom.

[Em tempo, a pipoca é considerada a comida sagrada do Candomblé e é a oferenda preferida do orixá Obaluaiê/Omolu. Ele guarda os segredos da morte e do renascimento].



Cristina Schiavi

(Buenos Aires, Argentina, 1954)

GRUPO DE FAMILIA

(1999-2000)

Gruppo di famiglia in un interno (1974) penúltima película de Luchino Visconti di Modrone (1906-1976), director de cine y ópera.

Una de mis películas favoritas, referente de este trabajo que realizo entre fines del siglo XX y comienzos del XXI.

Soledad y decadencia, una generación confrontada con nuevas conductas sociales, nuevas maneras de relacionarse.

Familia como sujeto de observación, como parte de una taxinomia: circulación, motricidad, estructura (composición y disposición de las piezas), "color, sexualidad, clase, etnicidad, capacidad física, etcétera desesperado" (Butler)

¿Como primer colectivo?

Formadora de ciudadanos para actuar en la polis según Aristóteles.

¿Construcción social para mejorar la calidad de vida o un modelo patriarcal de control?

Unidad económica

Grupo de familia como multiplicidad cambiante. como rizoma.

Como sujeto de derecho; derechos colectivos e individuales.

Como campo de batalla de nuestras primeras acciones de socialización.

Grupo de familia como territorio afectivo.

Disparador del deseo

Grupo de familia

Disparate cósmico que en la Bienal se convierte en monumento.



Esther Ferrer

(San Sebastián, Espanha, 1937)

PROYECTOS ESPACIALES

La realidad es que no sé exactamente por qué empecé a realizar las primeras maquetas de mis "*Proyectos espaciales*", lo que sí sé es que siempre me han interesado las líneas que definen los espacios. **Frente a una obra arquitectónica lo primero que me atrae son las líneas.** Son ellas las que determinan su volumen en el espacio exterior y lo *distribuyen* en su espacio interior. **Líneas que se proyectan, se cruzan y entrecruzan, evolucionan en el espacio,** definiéndolo, *organizándolo* de acuerdo con un sistema establecido.

Cuando trabajo en mis maquetas –muy precarias, pues mi objetivo es fijar una idea y son, en realidad, como un cuaderno de apuntes—siempre tengo presente una imagen que fue, sin duda, la "*matriz*" de mis instalaciones: la de las líneas de los cables eléctricos que atraviesan un paisaje alejándose hasta que otra línea, la del horizonte, parece interrumpir su trayectoria.

Unos cables sostenidos por estructuras metálicas (que a veces parecen esquemáticas figuras humanas con los brazos extendidos), formadas por una serie de elementos que *dibujan* la geometría de su espacio, digamos, "*interior*", en función de su necesaria *utilidad* y, quizá, sea esta condición la que les presta su singular equilibrio y belleza.

Me fascina el hecho de que todas esas líneas cuyo *trazo* interrumpe la transparencia del espacio, son necesarias. Nada es gratuito, no hay nada que esté de más.



Alguien dijo: *la función crea la forma*. Yo creo que la forma no puede limitarse a una función, o que puede tener varias funciones e incluso no corresponder a ninguna necesidad utilitaria.

Este es mi caso, **las “formas” de mis instalaciones, no responden a una funcionalidad utilitaria, pero sí a una necesidad intrínseca a mi posición artística.** En

general, todo aquello que no considero necesario en una obra, lo elimino. En realidad prefiero *sugerir*, que decir.

Cuando introduzco el color, aunque lo hago pocas veces, es porque lo considero inevitable. En general en este tipo de obras, mi pretensión es combinar lo que yo considero, abusivamente quizás, pero es así, el carácter “anárquico”, “libre”, *informal*, pudiéramos decir, del color, distribuido libremente sobre una superficie, con el rigor de una forma geométrica.

“YO CREO QUE LA FORMA NO PUEDE LIMITARSE A UNA FUNCIÓN, O QUE PUEDE TENER VARIAS FUNCIONES E INCLUSO NO CORRESPONDER A NINGUNA NECESIDAD UTILITARIA.”

En algunas instalaciones decido someterme a una norma (es una manera de eliminar en la medida de lo posible mi subjetividad) o a un sistema que yo decido (por ejemplo la serie de los números primos), otras, por el contrario, las estructuro de forma aleatoria dejándome guiar por una intuición que determina su *ritmo*.

Pero en todos los casos una de mis prioridades es mantener el espacio, *transparente*, sin ningún espesor, ninguna opacidad, ningún volumen real que limite la vista del espectador (aunque a veces pueda sugerir volúmenes imaginarios). Es, de alguna

manera, como *dibujar* en el *vacío*. Quizá por ello decidí realizarlos con materiales lo más ligeros posible: hilos, elásticos o cuerdas.

Fragilidad y provisionalidad, son dos características que privilegio en estas instalaciones.

En *Esther Ferrer. Entre líneas y cosas*, Fuenlabrada, Centro de arte Tomás y Valiente Ceart, 2016, pp. 29-31.

**Cecilia
Vicuña**
(Santiago, Chile, 1948)

A AMAZONA PALAVRARMAS

O livro original Palavrarmais nasceu de uma visão na qual palavras individuais se abriam para revelar suas associações interiores, permitindo que antigas e novas metáforas viessem à luz.

Em 1966, aproximadamente uma centena dessas palavras apareceram. Eu as chamei de adivinhações.

Então, em 1974, elas apareceram de novo, armando-se com um nome: palavrarmais (palavra, word, lavrar, trabalhar; armas, braços; mais, more). Uma palavra que significa: para trabalhar as palavras como se trabalha no campo é trabalhar mais; pensar no que a palavra faz é se armar com a visão das palavras. E mais: palavras são armas, talvez as únicas armas aceitáveis. *

Os poemas de uma palavra/desenhos que compõem o livro *AMAzone Palabrarmas* foram criados em Bogotá em 1978, depois de uma viagem para a Amazônia, onde a visão de uma encorpada *Palavrarmais* veio a mim: uma garota indígena voando com a palavra-arma na mão: uma pá com asas. Sua visão das palavras a fazia voar, e ela dançava e ria enquanto voava.

Eu era adolescente quando li a criação do mito Mbyá Guarani da floresta tropical: “o amor e a língua são criados ao mesmo tempo”, e estando lá senti que a Amazônia incorporava exatamente aquilo; então eu a chamei de AMAzona, zona do amor, condensando muitas línguas para ecoar o nome local: *Sachamama*, o espírito-mãe da floresta.

AMA é a raiz de “amanhecer” (*dawn/amanhecer*) e “amor” (*love/amar*). Zona vem do grego zone, uma faixa que envolve a cintura (aqui imaginada como um cinto verde ao redor da terra), para lembrar a “amazona” transmitida pelos gregos, provavelmente de acordo com o termo protoindo-europeu *ha-maz-na* “(se) luta junto”.

“SUA VISÃO DAS PALAVRAS A FAZIA VOAR E ELA DANÇAVA E RIA ENQUANTO VOAVA.”

Em dezembro de 1977, eu estava vivendo no exílio em Bogotá e queria visitar minha prima Barbara, que vivia no Rio de Janeiro; então decidi atravessar a floresta amazônica para encontrá-la. Quando ouvi que a autoestrada Transamazônica estava sendo construída, convidei um amigo para juntos pegarmos carona na estrada que abriria a região selvagem pela primeira vez. Mas, para chegar à autoestrada, que começava fora de Manaus, tivemos que pegar um avião cargo de Bogotá para Leticia, uma cidade ribeirinha de onde viajaríamos de barco até Manaus. Chegamos ao aeroporto de Bogotá às 4 horas da manhã, estava totalmente escuro, não havia ninguém lá, exceto dois indígenas Huitoto esperando esse pequeno avião decolar.

Era como uma bicicleta com asas. O piloto chegou e nós pagamos a ele na entrada do avião, como se fosse num ônibus. O avião não tinha portas, só um buraco para entrar. Nós subimos uma escada e sentamos em sacos de batatas. Depois de um tempo, perguntei ao piloto se eu podia ficar com ele na cabine, pois assim eu poderia olhar para baixo. Só na sua cabine havia janelas, com painéis de vidro quebrados. Perguntei a ele “quantos anos tem o avião?”, e ele me disse rindo: “É um velho Curtiss C-46, um transporte militar obsoleto da II Guerra Mundial”.

Voamos por horas sobre uma floresta ininterrupta de copas cobertas de névoa. **Parecia ser o lugar sagrado mais lindo que alguém podia ver;** e, quando nos aproximamos da pista de aterrissagem, em Leticia, as árvores estavam tão perto que podíamos sentir o cheiro delas sufocando o ar. **Um perfume tão intenso que desvaneci como uma folha velha.**

O Huitoto mais novo no avião nos convidou para ficar com a família dele na floresta fora de Leticia. Esperamos toda uma semana pelo barco que desceria o Solimões (Rio Amazonas) até Manaus. Quando o barco finalmente chegou a Leticia, todos, com uma pequena rede portátil nas mãos, embarcaram.

À noite, nos pendurávamos no teto como morcegos, viajando por cinco dias para o leste até chegarmos a Manaus. A viagem toda levou dois meses até chegarmos a São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, retornando por Recife, no nordeste, e depois Manaus até Bogotá. Mas não vou contar toda a história agora. O que importa é que, depois de cruzar a Amazônia, voltei para Bogotá e comecei a desenhar a visão numa linha dançante contínua que aprendi com o Códice Maya Dresden. Logo meu estúdio se encheu de muitas variações da garota indígena performatizando seus atos-palavra em desenhos, recortes e trabalhos têxteis.

Mas a história de *Palavramais* começou mais cedo em Londres, em 1974, como uma resposta ao golpe militar no Chile em 11 de setembro de 1973. **O golpe foi justificado como um ato preventivo postulando que o nosso presidente democraticamente eleito Salvador Allende tinha um “Plano Z” para matar seus oponentes.** Um plano inexistente criado pela CIA. No entanto, com base nessa mentira, pessoas foram sequestradas, torturadas e desapareceram, e nossa democracia participativa foi aniquilada.

Compreendendo o efeito violento

das mentiras, mudei minha visão da língua. De repente, vi a palavra *verdad*, verdade, como dar a ver: dar na vista, e a palavra *mentira*, mentira, como “despedaçar a mente”. *Hacer tira* em espanhol é fazer em pedaços. Mas a visão vem com o nome: *Palabrarmas*, palavras estavam se armando para ir ao trabalho.

Entre 1974 e 1980, criei desenhos, colagens, papéis cortados, caderninhos e tecidos pendurados de *Palavrarmais*, primeiro em Londres e depois em Bogotá, pensando que podiam se tornar ferramentas distribuídas massivamente na luta para transformar nossa consciência da língua.

Durante esse período, fiz uma série de trabalhos têxteis para a minha exibição “Homenagem ao Vietnã” na galeria Gilberto Alzate Avendaño, em Bogotá (1977). Nesses trabalhos, garotas vietnamitas ensinavam garotas sul-americanas a fazer uma guerra de libertação criando palavras que voam e penetram a terra. Talvez a visão da Amazônia reúna todas essas garotas num único corpo moreno e brincalhão: a *Palavrarmais* alada.

Depois da onda ditatorial

na América Latina no início dos anos 1970, o universo de possibilidades para a distribuição de poesia estava reduzido e todas as tentativas de publicação, distribuição e exibição dessas palavras deram em nada. Em 1983, quando o primeiro livro *Palavrarmais* finalmente foi publicado, a edição era de somente 300 exemplares, que pouquíssimas pessoas viram.

O alcance da imaginação dos anos 1970 tinha sido drasticamente subestimado, abrindo caminho para os dias de hoje, quando fake news, robôs e trolls dominam a opinião das pessoas para servir aos governantes e corporações, eliminando o direito de acesso das pessoas à legítima informação.



**luta para transformar nossa
consciência da língua**

O nome do rio Amazonas

foi dado em homenagem às mulheres guerreiras que Francisco de Orellana viu em 1541. Hoje as filhas dessas mulheres estão liderando a defesa da floresta ameaçada por um maremoto de colonos e colonizadores pressionados por governantes e corporificações com a intenção de lucrar com a sua destruição. Mas, apesar dos horrores suportados pelas pessoas e pela floresta, a cultura indígena da Amazônia ainda está lá, nos convocando para apoiar a luta dessas pessoas para salvá-la.

Agora nós sabemos que a Floresta Amazônica estava repleta de civilizações antigas que criaram redes de “vilarejos” interconectados que maximizaram a floresta e suas criaturas com a invenção de uma “terra preta” que continua a regenerar sua própria fertilidade até mesmo hoje em dia. Vejo jardins antigos amarrados com terraplanagens geométricas e estradas cosmicamente orientadas, como a imagem do que ela poderia vir a ser novamente!

Para os Mbyá Guarani, as palavras vêm das árvores, e a floresta vem da névoa. Quando a névoa fresca desaparecer, todos nós desapareceremos.

Homens e mulheres são incorporações de palavras

num belo corpo e a sua principal ocupação

é obter a névoa das palavras inspiradas

que aparece apenas para o virtuoso cujo fervor

e cuja grandeza de coração permitem-no receber as canções

para trazer benefícios à comunidade.

Coligido por León Cadogan **

Cecilia Vicuña

(Traduzido do espanhol para o inglês por James O’Hern)***

Nova Iorque, fevereiro de 2018.

* De “Palabramás”, traduzido por Dirce Waltrick do Amarante (DWA) com base no texto em inglês vertido por Eliot Weinberger em *Fire Over Water*, Tanam Press, N.Y. 1986

** Traduzido do inglês por DWA com base na tradução de León Cadogan do texto em espanhol.

*** Traduzido do inglês por DWA com base na tradução de James O’Hern do texto em espanhol.

Juliana dos Santos

(São Paulo, Brasil, 1987)

TEXTO AZUL

O azul quando eu senti, o profundo, era chakra, um abismo, um feixe de luz azul conectando com o topo da minha cabeça encontrando o universo. **O azul susto, o azul medo, entre os meus olhos.** Ele nunca foi minha cor predileta, mas a maioria gosta, azul medo, azul minha vontade de ser, azul entranhas. O azul dos uniformes dos funcionários terceirizados, o cansaço. Azul também tem sido umas das experiências mais profundas e marcantes da minha vida. **O azul do mar, azul do céu. O azul difícil, o azul intangível.** Para alguns é cor clichê, mas a maioria gosta. O azul remédio, o amor. O primeiro azul sintético, o egípcio de 5.000 anos. Pode ser pedra, rocha, flor, borboleta, pássaro, fogo. A gente não come o azul, tão pouco o bebemos. A água do mar, quando mergulhamos a nossa mão, é translúcida, é cor profundidade. Muitas vezes o azul da água é roubado do azul do céu: o espelho, a ilusão. O azul da geladeira da minha vó. O azul impossível da nuvem que eu desenhava no jardim de

infância. O azul da flor Clitoria Ternátea, em Tupi Guarani Cunhã. O azul dessa flor tão potente que cuida da nossa mente e que em lugares que eu não conheço faz as pessoas beberem e comerem azul com naturalidade. A caneta estourada no fundo da mochila, o azul da escola, azul da nota, o azul do tédio. **O azul quase morte, o azul do Blues, o azul dos tecidos Adires Yorubás, o azul Kalunga, a Kalunga azul.** Azul memória, azul cerúlio, o ultramar. **Assim de que tão preto vira azul.** O azul do blues, o azul bonito do reinado dos pretos do rosário, o azul de Minas, a travessia, o azul dos santos, o azul cantado, o azul dos mantos dos santos, o azul claro, o azul raro, o azul dor, azul rosado. A branquitude. **O azul das veias e dos olhos.** O azul da bota do Francisco, o azul não pode ser terra, o azul pode ser sonho, o azul encarnado, violeta, quase roxo. **Azul transcendental, o azul real e que não me deixam esquecer,** o azul cotidiano, o azul tédio, universo inverso. O veneno azul artificial, fogos de artifício, comprimido, azul cabeça, tudo azul, azul turvo, azul triste. O azul daquilo que não deixam e do que não me deixo esquecer.



Helô Sanvoy

(Goiânia, Brasil, 1985)

Estão sendo tecidos (2013/2018) consiste no registro (com estética caseira) em vídeo de minha mãe Maria Conceição trançando meu cabelo, enquanto conversa comigo e com minha esposa Dheyne de Souza sobre acontecimentos de sua infância, como o trabalho em diferentes lavouras, o convívio e os costumes da família, a convivência com descendentes de escravizados e pessoas que viveram nessa situação, as condições de trabalho, a dificuldade da vida no interior, o cuidado com o corpo e com os cabelos, entre outras questões. O vídeo da feitura das tranças é mesclado com trechos de vídeo em que entorro, em gesto performático, em um

ambiente rural, as tranças feitas pela minha mãe, invertendo a posição da cabeça e a dos pés, consequentemente a perspectiva do horizonte. **A conversa acontece em torno de histórias da infância e adolescência de minha mãe,** histórias essas que se confundem com o contexto geral da vida de várias famílias no interior de Goiás e do Centro-Oeste, pós-anos de 1950. O trabalho não se trata unicamente de uma experiência de retomada de relações entre familiares, mas **remete à base da formação do tecido social, histórico e cultural do interior do Brasil** e, consequentemente, às condições de desigualdades políticas e sociais que vivemos atualmente.

Lorraine O'Grady

(Boston, Estados Unidos, 1934)

LORRAINE O'GRADY

has taken an archaeological, archival, and historicist approach to mine the past precisely by pursuing its and her own hauntings, transgressions, and becomings. This is especially evident in *Landscape (Western Hemisphere)*, a 2010–11 eighteen-minute, single-channel video in which **O'Grady transforms her hair into a moving abstract landscape.** As each wavy strand sways, crinkles, and rustles to the wind, a faint collage of sound from the North American hemisphere's rural and urban landscape is audible.



The term landscape

has multiple nuanced and interrelated meanings: as a noun it can imply an art genre (as in landscape painting) or a topography (as in an expansive vista); and as a verb it connotes cultivation, disciplining, and contouring of the ground.

In O'Grady's video, all three definitions are interpolated.

A foundational concern in her work is hybridity and the myriad ways in which it is a particularly distinguishing characteristic of the Western hemisphere.

O'Grady's hair testifies to the history of racial mixing and the historical, cultural, and social connotations associated with it. She addresses the implications of this history on social and economic status, the impermanence of racial boundaries, and the infelicity of racial authenticity. For O'Grady, hybridity: is essential to understanding what is happening here. People's reluctance to acknowledge it is part of the problem... The argument for embracing the "other" is more realistic than what is usually argued for, which is an idealistic and almost romantic maintenance of difference.

But I don't mean interracial sex literally. I'm really advocating for the kind of miscegenated thinking that's needed to deal with what we've already created here. Through her hair (indeed in all of her work), O'Grady puts forth a "metaphoric system" that is neither foundational, nor symbolic, nor definitive but rather resonates liminally in the fissure of hybridity and its productive capacity. In the interstices of O'Grady's hair, we locate the remains of enslavement, the resilience and persistence of the specters—it is a testament of survival. We also find the pathways to transgressive resistance embedded in the heights, depths, and expanse of the waves of her hair. The waves are "the break" in which the hauntings of this past persist and the what-is-to-become mutually reside. This future becomes through transgressions, both a holding of the line and a crossing of it to some other plane by some other means.

Adrienne Edwards, Lorraine O'Grady, in *Blackness in Abstraction*, Pace, New York, 2016, pp. 173-176.



Gladys Kalichini

(Lusaka, Zambia, 1989)

BURIAL: ERASING ERASURE (2017)

Burial: Erasing Erasure

is about creating both personal and communal experiences for mourning and remembering, as well as considering ways of dealing with the loss/ disappearance of stories about women who are historically important. The concept is to create a place of mourning and ritual, on one level drawing from, or recalling, or bringing back into memory and writing back into history narratives about women. On another level, it considers the mourning of women's stories that have been erased or that are in the process of disappearing.

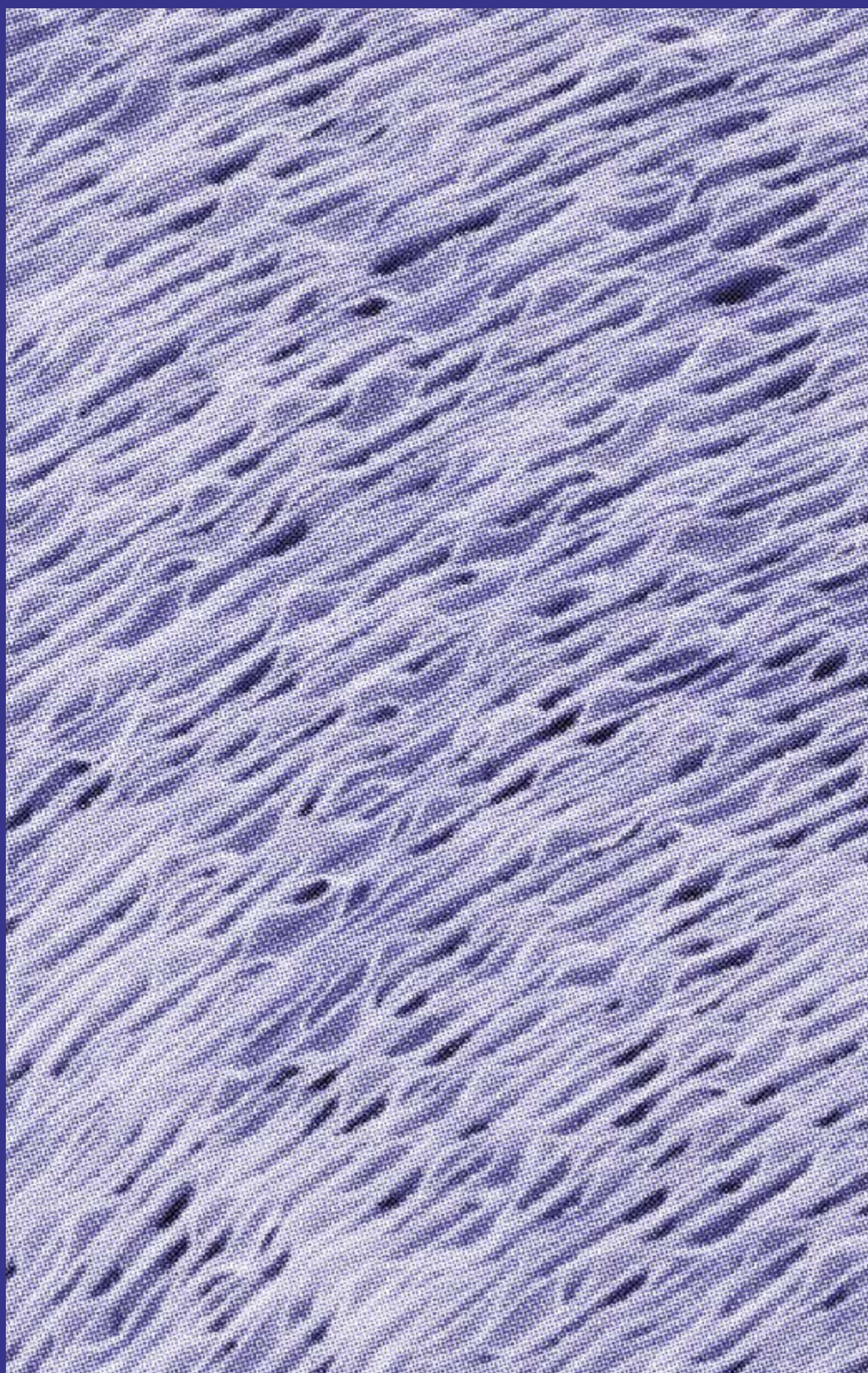
Eneida Sanches

(Salvador, Brasil, 1962)



SESSÕES ...FRICÇÕES

Como no começo de uma sessão, todas as imagens querem apenas ser recordadas - dos dias, semanas e anos anteriores. Elas formam um lastro, trançado ortogonalmente, com a repetição. Os mesmos desenhos querem ser desenhados. Sempre. **Os mesmos restos de experiências pedem para voltar à existência.** Mas, atrás da porta em que bato, estou eu mesma com a mão na maçaneta, eu ao contrário, eu ao reverso, aguardando a cada sessão de desenhos que o automático realmente rompa a espessa grade de *déjà vu*. Não creio mais na experiência de criar novas imagens, porém esse exercício me dá a saber de *passwords* que apontem na direção de possíveis novas combinações.



Ana Lira

(Caruaru, 1977)

CONVIDA MARTA SUPERNOVA,

(Rio de Janeiro, 1994)

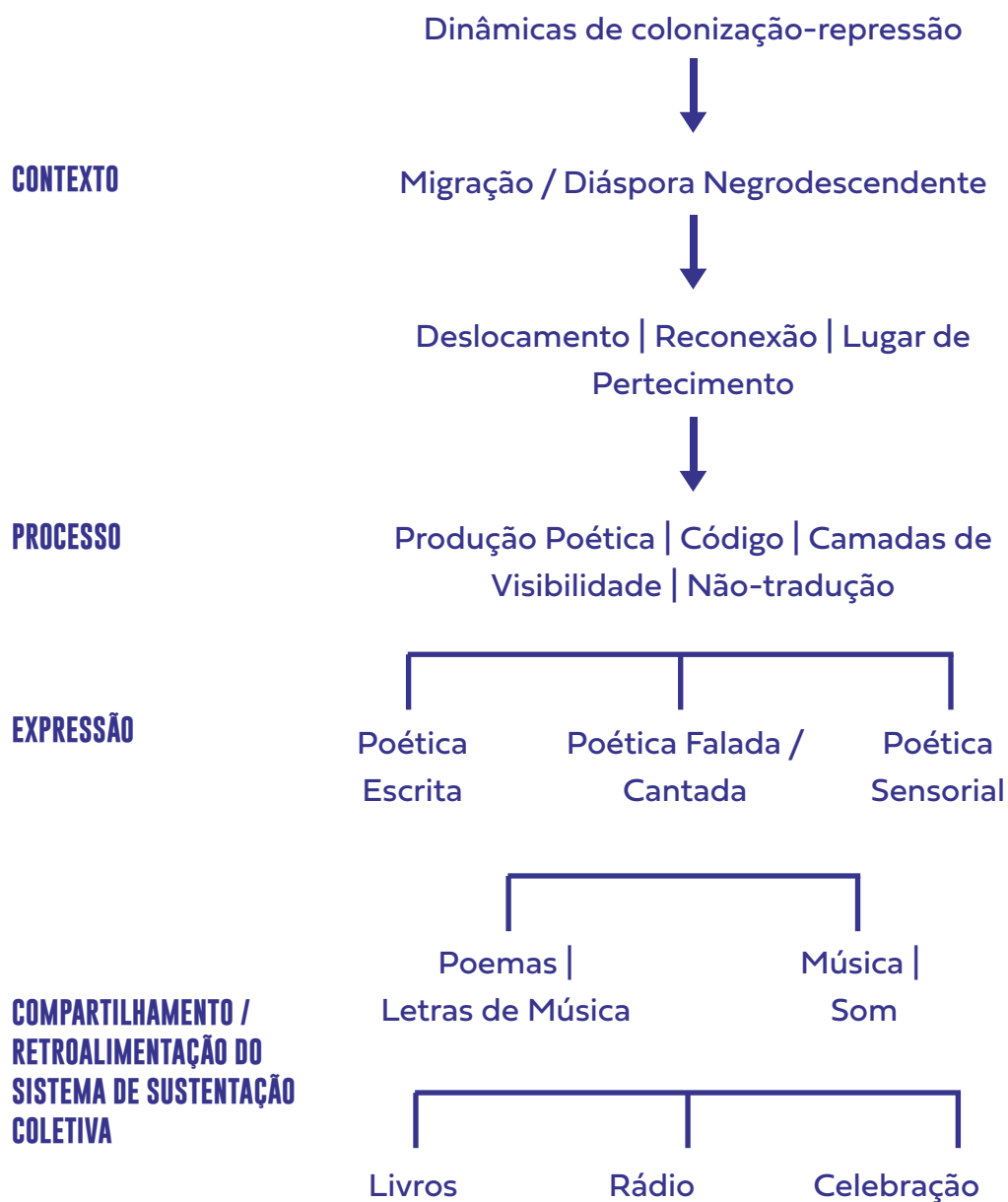
OLA ELHASSAN

(Khartoum, Sudão, 1990)

E SUELEN MESMO

(Porto Alegre, 1996)

CHAMA | MAPA DE DIÁLOGOS



CHAMA | MAPA DE DIÁLOGOS

RELAÇÕES | DESLOCAMENTOS

ESPAÇO EXPOSITIVO



MIGRAÇÃO

CELEBRAÇÕES

INSTALAÇÃO
ESPACIALIDADE DO
TAMBOR

DIÁSPORA NOS
TERRITÓRIOS NEGROS
EM PORTO ALEGRE

FUNDAMENTO
TOQUE - CHAMAMENTO
COLETIVO POÉTICAS DA
INVISIBILIDADE

LUGAR ONDE O
FUNDAMENTO
ENCONTRA A
COLETIVIDADE PARA
A CELEBRAÇÃO

ORIGEM / PARA ONDE
SE VOLTA



PROVISÃO

RÁDIO

PRODUÇÃO DE
SENTIDO QUE
RETROALIMENTA



Rahima Gambo

(Londres, Inglaterra, 1986)

TATSUNIYA SERIES, ARTIST STATEMENT

2017

Lately, I've been thinking about theorist and filmmaker, Trinh Minh-Ha's statement "I do not wish to speak about, but to speaking nearby" as a way to describe the narrative approach of the Tatsuniya series. My intent wasn't to clearly or directly approach this subject, or to extract useable information to affirm a position but rather about a playful unfolding of narrative and the relational happenings around the making of the images in which I am fully implicated.

I began photographing the students of Shehu Sanda Kyarimi school in Maiduguri, Nigeria as part of larger photojournalistic series about the experiences of students who had been affected by the Boko haram conflict. But as I continued the project, I began to become distressingly aware of my relational proximity to them and the repressed colonial, violent and extractive consciousness that was inherent in the journalistic work I was embarking upon.

The Tatsuniya series was about finding a way to be fully present with the students. About plotting an area for multiple and varied moments of playful interaction where something undefined and surprising could bloom from a lack of a tight definition of the "why's" of the gathering and the loosening of steering of what form and structure the images would take.

I wanted to create a space of emotional and spatial entanglements where the objective and cold legacy of the documentary/photographic gaze I was handling may be disrupted.

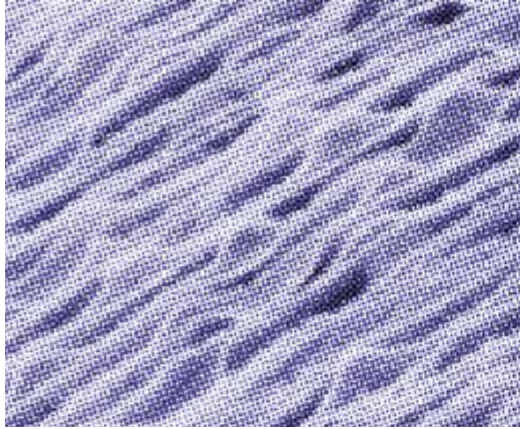
Tatsuniya is not about a narrative of trauma, survival, heroism or courage of these students, it is about the creative process through the relationships, bonds and frictions between my subjects and I, the mistakes and throw away gestures made when the camera keeps recording, the invisible things learned and encountered that make no sense at that moment, and not particularly about gaining a coherent end result that tries to explain a specific condition.

“IT IS ABOUT THE CREATIVE PROCESS THROUGH THE RELATIONSHIPS, BONDS AND FRICTIONS BETWEEN MY SUBJECTS AND I.”

Using the motifs of teaching, learning and play, the Tatsuniya series takes shape from the residues of an energy of collective making, where lines are blurred and visual thoughts and authorship is open-ended, ongoing and unfinished.

The first photographs of Tatsuniya I took in 2017 was about **exploring an imaginative third space of collective memory of student-hood** and play, it was an experimentation with improvised prompts that the students and I could weave the visual narrative through and make it into something that on the surface looked like documentary but contested and pivoted away from it.

Tatsuniya II moved further into this social surrealism by using a workshop framework. In the seven day workshop that took place prior to the making of the images, I wanted to explore further how to loosen the reigns of my own authorship to collaborate better with the students I was photographing and integrate them in the creative process. In an off-shoot of the creative work we made, the students intervened by sewing imaginative compositions on school uniform fabric.



The ensuing images created from the workshop continued on with certain themes from Tatsuniya I using intuitive and improvisational strategies, to create a loose assemblage of images referencing from children's games, lines of poetry and exercises from a textbook called "Physical Education for secondary school students".

The Tatsuniya workshop is about the intangible things that happen when you bring a group of young women together and hold space for creative expression to come through.

It centers what cannot be accurately and entirely recorded by the camera, like the bonds formed when we gather communally to speak and to listen, to teach and to learn, to play and to express. It is not about Boko Haram and doesn't find an easy point of departure from the often cited trauma the conflict has inflicted on the young. If anything the conflict is footnote to this particular endeavor.

In the images and film produced you can see the students moving from the classroom to dense green forest in dream like scenes that act as a backdrop to the choreographed moving sequences the students helped created in the Workshop.

In the evolution of Tatsuniya, I found freedoms and crucial fluidity in the ambiguous space between the moving and the still images, between myself and the students, between fact and fiction. **I found a tangibly soft, relational energy in that space** where I could piece together the fragments that get lost, often on the editing room floor, into a "warmth sculpture" in a very Beausyian sense, to make something new and undefined through our interconnectedness.



Mirella Maria

(São Paulo, Brasil, 1990)

MARIAS DE MINHA VIDA

2019

Memória-Afetividade:

Esses dois pontos intercalam as relações que tenho com meu processo criativo. Na memória está implicada uma revisão e consolidação de costuras já colocadas pela ancestralidade. Afetividade, porque tudo o que a memória marcou e consolidou traduz-se em expressão artística.

A vivência “Marias de minha vida” parte desses pontos de costura. Alinhar as memórias de centenas de pessoas que perpassam suas africanidades, colonialidades, desconstruções e reconstruções de memórias que carrego até a minha contemporaneidade. Iniciei essa inquietação tentando compreender um pouco da minha história de vida, e a relação com meu nome final “Maria”. Durante muitos anos, não fazia sentido para mim ter um sobrenome-nome.

Reparei que muitas pessoas familiares ao meu redor também carregavam consigo o sobrenome-nome “Maria” e, como muitos já fizeram, fui atrás da história por trás desse sobrenome-nome. O fato mais intrigante no início dessa jornada era que praticamente ninguém da minha família compartilhava minha inquietação: por que um sobrenome-nome?, sendo esse meu mais um entre os diversos e comuns nomes no Brasil.

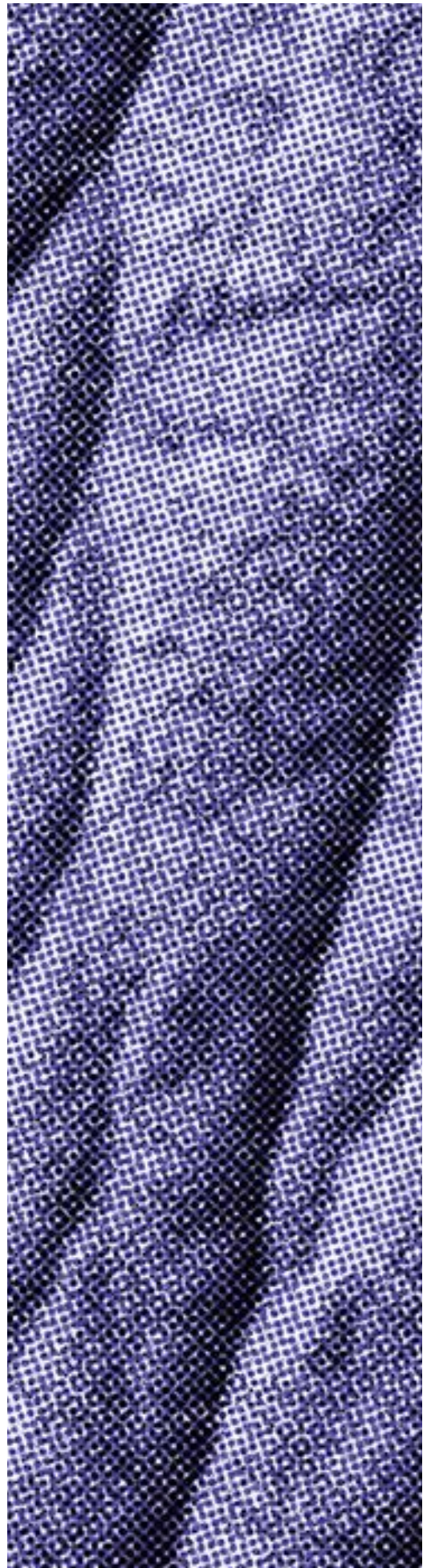
“NA MEMÓRIA
ESTÁ IMPLICADA
UMA REVISÃO E
CONSOLIDAÇÃO
DE COSTURAS JÁ
COLOCADAS PELA
ANCESTRALIDADE.”

Circulando em minha redoma familiar, reparei que o sobrenome “Maria” era e é presente em muitos/muitas de nós, o que me instigou a buscar com maior entendimento os caminhos que criaram nossas raízes com tal sobrenome. Minha família, a família “Maria”, em sua grande maioria formada por pessoas negras retintas, passou por um processo de negação e desconhecimento das origens desse sobrenome. Diferente de um sobrenome de raízes europeias, o “Maria”, infelizmente, se perde nas tentativas de esquecimento e apagamento das memórias negras. E essa narrativa não é apenas minha, mas de diversas famílias negras brasileiras que passaram pela diáspora. Mesmo com dificuldades de recuperação dessas memórias, comecei essa busca com registros orais e fotográficos de personagens da família que têm, em seu nome, um vínculo com a palavra Maria, e que são as que preservaram, em sua maioria, o sobrenome “Maria”. Nessa busca-pesquisa-imersão, **descobri a riqueza de familiares que trazem em suas histórias o nome junto, alinhavando com memórias ancestrais.**

Aos poucos, o alinhavo vai se tornando rígido, ao ponto de encontrar relações coloniais na construção do sobrenome. **O que parecia simples vinha carregado de funcionalidades do Brasil do período escravocrata, escravizador.** “Maria” fez e faz conexões como meu sobrenome, como um vínculo religioso e cristão e, também, como nome de proprietários de escravizados que repassam, como representação de seu poder, seu nome em gerações de famílias negras na história do Brasil.

O meu relato para essas memórias vem no molde de transgressão, a fim de fortalecer e resgatar principalmente os personagens “Marias” de sobrenome. Assim, registro em vestido, bordado, imagens de identidades negras de sobrenome “Maria” de minha família. As suas memórias, suas personalidades, seus semblantes são colocados em imagem e tecidos, resgatando e preservando o passado e presente.

**Está aqui, está agora,
está em mim. O vestido
representa uma das
possibilidades de relação
com o feminino através
dessa vestimenta muito
utilizada na tradição das
mulheres de minha família.
Marias que percorreram o
tempo, continuam presentes
em nome, sobrenome,
imagem e memória viva.**



Renata Felinto

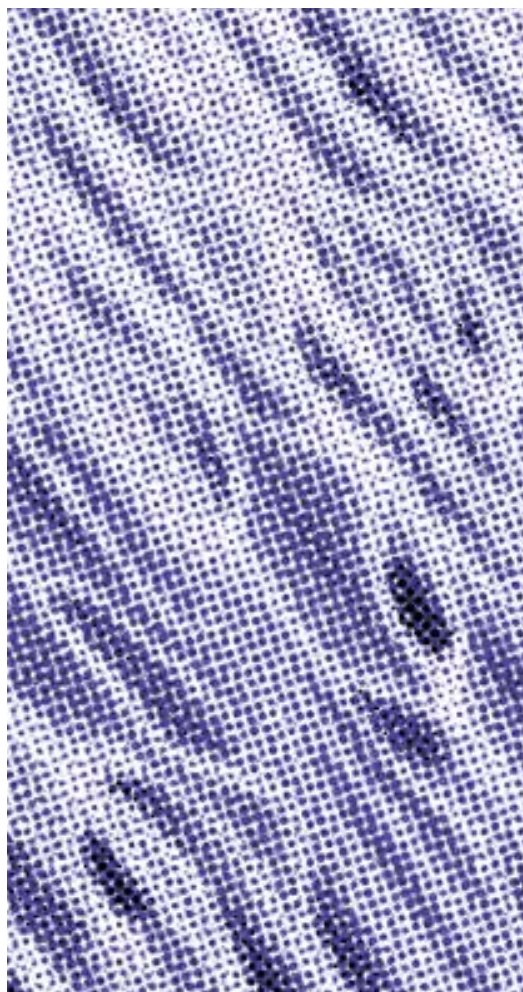
(São Paulo, Brasil, 1978)

Nessa performance realizada pelas ruas da cidade de São Paulo/ Brasil e que rememoram vivências diversas marcadas na existência e conformação humana da artista visual, seu corpo de mulher negra brasileira se reconecta às suas raízes, aos seus e às suas que vieram antes, isso por meio da dança. Considerando que na África Ocidental, de onde foram desterradas milhões de pessoas entre os séculos XVI e XIX para realização de trabalhos forçados nas colônias americanas, **estão entranhadas nas terras as profundas ramificações da constituição existencial dessas pessoas.** Ainda que os violentos processos de desterro e europeização as tenham tentado subtrair de nossas biografias.



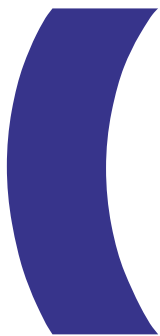
Nestas estruturas sociais de África Ocidental, a espiritualidade ocupava, e em alguns lugares ainda ocupa, a centralidade de cerimônias e de rituais que se referem à manutenção do equilíbrio da vida. Assim, as efemérides que se propõem a demarcar a vida e a morte; o preparo do solo e a colheita; a glorificação de reis e rainhas e a reverência às suas existências no mundo invisível; dentre outras, sinalizam a importância dos ciclos que organizam essas sociedades e que, muitas vezes, são demarcados pela dança e pela música como elementos de mediação de fundamental importância para o sucesso dessas reconexões.

Dessa maneira, no contexto de espalhamento dos povos e etnias da África Ocidental para as Américas e, especificamente para o Brasil, a dança é o lugar de religamento numa conceituação que toma a forma de linha vertical, ou eixo, que liga o que e quem está abaixo da terra, onde se pisa e sobre quem se pisa num sentido de pessoa-semente, com quem está acima dela, e que, por consequência, é continuidade.



A dança ativa e reverencia as memórias

e vivências positivas das pessoas que vieram antes de nós. Ela nos reconecta pelos pés que repisam os passos e caminhos da vida, de luta, de resistência, de amor, de afeto, de força em terras nas quais existe racismo, sexismo, machismo. Recorda-nos de nosso propósito que é ancestral e superior às brutalidades e selvagerias impingidas a nós por aqueles que se autodenominaram povos civilizadores. Ela nos reconecta lembrando-nos de celebrar o respirar, o transpirar, o pulsar com liberdade e alegria. Dancemos na terra em que pisamos.



entrevista

Aline Motta

(Niterói, Brasil, 1974)

NÃO HÁ 'CICATRIZAÇÃO' SEM POLÍTICAS DE REPARAÇÃO

Entrevista realizada por Camila Gonzatto, publicada pela primeira vez no site do Instituto Goethe em fevereiro de 2020.

A artista visual Aline Motta trabalha com diferentes práticas artísticas, como o vídeo, a fotografia e a instalação, a fim de ressignificar a memória trazendo novos sentidos ao presente. A busca pela genealogia de sua família resultou em uma trilogia que evoca o passado colonial e escravocrata brasileiro. A última parte, o curta-metragem (Outros) Fundamentos, está sendo exibida no Fórum Expanded da Berlinale.

1. O vídeo (Outros)

Fundamentos é a terceira parte de uma trilogia sobre a história da sua família e, ao mesmo tempo, sobre a história do Brasil. Poderia contar um pouco sobre a gênese desse projeto?

Tudo começou com um segredo que minha avó me contou de uma maneira um pouco inesperada. A partir das informações que ela me deu, comecei a pesquisar mais sobre a história da minha família. Fiquei impressionada com a quantidade disponível de documentação, mesmo para uma família negra,

pois, erroneamente, achamos que os arquivos foram queimados ou são inexistentes, quando, na verdade, existe ampla documentação sobre a escravidão no Vale do Paraíba, a região cafeeira do Sudeste brasileiro no século 19, por exemplo. Falta uma pesquisa mais profunda em torno deste material, principalmente abordando outros pontos de vista, que não necessariamente foquem na elite senhorial dos "barões do café", como ainda tem se voltado muito da pesquisa historiográfica no Brasil.



(Outros) Fundamentos vem fechar um elo com minha ida à Nigéria para uma residência artística que durou 32 dias em 2017. O vídeo fala sobre as conexões que estabeleci entre Lagos, na Nigéria, Cachoeira, que fica no Recôncavo Baiano, no Brasil, e o Rio de Janeiro, mais precisamente a Baía de Guanabara. Todas as três cidades são amplamente banhadas pela água. De algum modo, minha presença na comunidade em Lagos causou mais estranhamento do que eu imaginava, **e esse sentimento de não pertencer nem no continente africano, nem no Brasil, é a base em que se assenta o filme.**

2. Os filmes da trilogia falam sobre separação e encontro. Como você definiu a linguagem dos vídeos e instalações? Como representar essa história cheia de lacunas, encontros e desencontros?

Os vídeos da trilogia já foram exibidos sequencialmente em um único espaço com seis projeções. Acho que é uma experiência única e altamente imersiva poder ver de uma só vez todos os trabalhos em telas de quase cinco metros cada uma. As imagens realmente ganham peso, dialogam com o espaço, com a escala do corpo e com a dimensão onírica da sala escura. É interessante notar que o primeiro vídeo tem três telas; o segundo, duas; e o terceiro apenas uma. Como se, de início, a história estivesse mais fragmentada e, ao longo dos anos, as peças fossem se juntando em uma única projeção, que é (Outros) Fundamentos – **concluindo uma jornada muito íntima e pessoal, mas que é revelada ao público com imagens em movimento de grandes dimensões.**

4. Ao viajar até a Nigéria, você retornou ao continente africano de seus ancestrais – algo que muitos não puderam fazer. De que maneira essa volta impactou sua vida e seu trabalho? É possível uma conciliação ou um diálogo entre passado e presente?

Acho que é um retorno

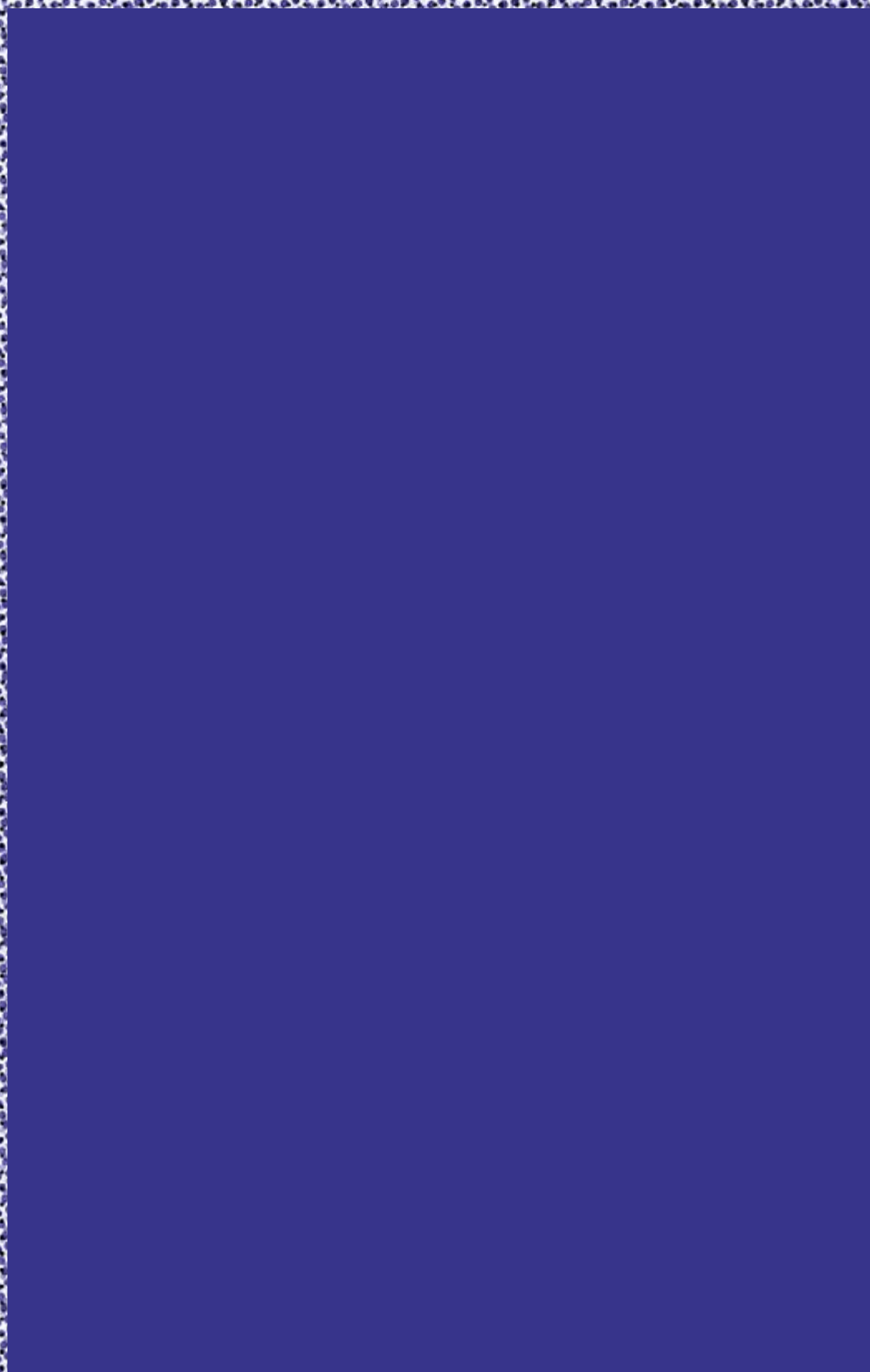
de alguém que nunca saiu, mas não é mais reconhecido pelos seus, porque já passou muito tempo distante. Então, esse impasse permeia todo o trabalho, esse entre-lugar do não-pertencimento. Certamente não é conciliação, mas presentificar um passado com o retorno é uma maneira de dizer que estamos aqui, que resistimos e que nunca nos esquecemos.

5. A busca de suas raízes nos leva a uma ferida ainda aberta do Brasil, que é a escravidão, e nos aponta para o racismo que ainda é muito presente na sociedade. A afirmação “embranquecer para não desaparecer” aparece em “(Outros) Fundamentos” como traço essencial de sobrevivência daqueles que foram escravizados e de suas gerações futuras. Você acha que ainda é possível cicatrizar essa ferida? Que papel a arte pode ter nesse processo?

(S) (S) (

A frase “embraquecer ou desaparecer?” é uma referência direta ao livro *Peles negras, máscaras brancas*, de Frantz Fanon. Essa provocação, no caso do Brasil, ganha dimensões sinistras, quando pensamos que o embranquecimento da população brasileira foi política pública no período da pós-abolição, na virada do século 19 para o 20, com o incentivo do governo à vinda de imigrantes europeus. Não há “cicatrização” possível sem políticas de reparação, que nunca foram amplamente aplicadas no país. **E, ainda, as poucas políticas que existem são duramente contestadas, demonstrando profundo racismo, manutenção irrevogável de privilégios da branquitude e um proposital desconhecimento/apagamento de processos históricos.**

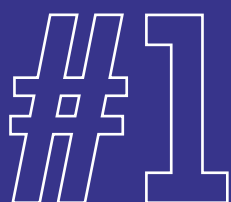
Talvez a arte possa despertar em um determinado público algumas conexões profundas, que podem levar a algum entendimento acerca de traumas pessoais, familiares e coletivos. **Mas acho que, no Brasil principalmente, as artes visuais ainda são um campo muito restrito e elitista, então tenho dúvidas em relação ao alcance de um trabalho como o meu.** Cada vez mais tenho procurado que o trabalho se torne de fato transdisciplinar e que agregue diferentes práticas artísticas e saberes, podendo atuar também fora dos espaços institucionais, e ser usado, por exemplo, como material didático por professores de diferentes disciplinas.



12 PROPOSIÇÕES PARA A BIENAL 12

“Uma exposição é um tornado”, afirma a curadora geral da **Bienal 12**, Andrea Giunta. De fato, uma exposição é feita das mais diferentes complexidades, desde seus projetos iniciais até as diversas exposições que passam a existir pelos olhos dos diversos públicos. Como estarmos juntos quando a vida pede que estejamos separados para garantir a própria vida? Uma exposição só existe quando se inscreve de forma física em um espaço? Que formas de mediação podem ser ativadas quando a distância social impõe outras formas de convivência? Que outras formas de estar junto podem ser produzidas tendo a arte como ponto comum? Partindo dessas premissas, o **Programa Educativo da Bienal 12** apresenta 12 proposições para a sua relação com a mostra e seu universo de pensamentos. Longe de serem regras, o que temos aqui são exercícios para pensarmos a **Bienal 12** a partir de chaves e caminhos plurais. Em proposições como essas, não há forma fechada de respostas, mas sim um convite para as dúvidas e invenções. Vamos juntos inventar formas de estar com e a partir da arte, em um tempo de reconfiguração das sensibilidades do mundo. Essas são as nossas proposições. Quais são as suas?

Igor Simões (curador Adjunto) e equipe do Programa Educativo da Bienal 12



MULHERES NA ARTE

Quantas artistas mulheres você conhece?
Tente listar ao menos cinco. Anote seus nomes.

- Quantas dessas artistas que você anotou são brancas?
- Quantas delas são indígenas?
- Quantas delas são negras?
- Quantas delas são mulheres trans?
- Quantas delas são latino-americanas?

Agora, visite o site da **Bienal 12**, refaça sua lista com nomes de artistas participantes da mostra e procure responder novamente a essas perguntas.

Quer compartilhar com a gente? Publique em suas redes sociais utilizando a hashtag **#educativobienal12** e marcando a **@bienalmercosul**.

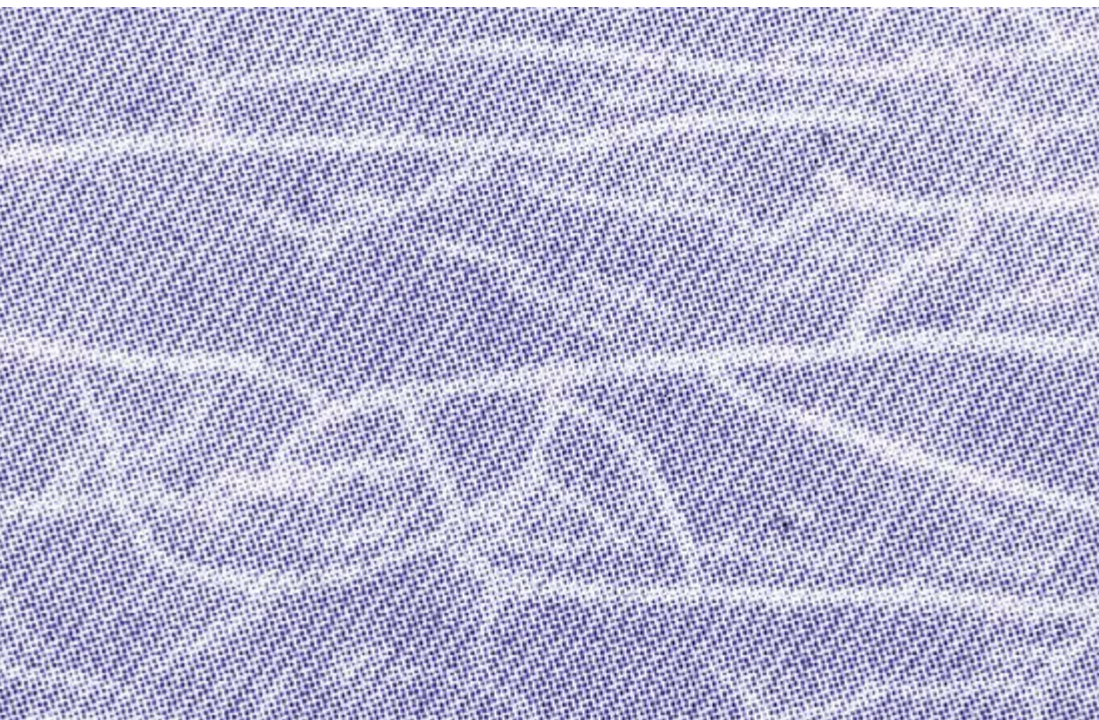
#2

ESSENCIALISMO

“NÃO SE NASCE MULHER, TORNA-SE”.

A frase de Simone de Beauvoir, ressignificada pelos diversos feminismos contemporâneos, aponta para o fato de que ser mulher é uma construção social. Muitas das artistas da **Bienal 12** apresentam perspectivas plurais sobre formas de ser mulher em diferentes tempos e sociedades. Observe as imagens dos seguintes trabalhos: **Mujer de ver**, da artista peruana **Natalia Iguñiz**; **#dominicanwomengooglesearch**, da artista dominicana **Joiri Minaya**; e **Mirar**, do artista mapuche **Sebastián Calfuqueo**.

- **Como são essas mulheres?
O que as aproxima?
O que as diferencia?**
- **A partir de quais contextos essas imagens são construídas nos trabalhos mencionados?**





#3

NATUREZA E MUNDO CONTEMPORÂNEO

Uma das pautas mais urgentes da vida no século XXI está nas relações entre **humanidade e natureza.**

- Observe a imagem do trabalho *Familia en el alegre verdor*, dos artistas argentinos Chiachio & Giannone no site da Bienal 12.
- Pense em como estão representadas as hierarquias entre seres humanos e natureza nessa imagem.
- Como essa imagem ajuda a pensar formas de habitar o mundo?
- Faça uma visita pelos perfis de artistas no site da Bienal 12. Que outros trabalhos podem nos ajudar a pensar na relação entre arte, natureza e vida contemporânea?

#4

ARTISTAS TRANS

Como seria pensar a presença de artistas trans na arte brasileira?

Uma artista trans precisa necessariamente abordar a

transexualidade em seu trabalho?

Ela teria algum tipo de obrigação

política de fazer uma arte trans?

- **Observe as obras da artista Élle de Bernardini no site da Bienal 12. É possível encontrar em seus trabalhos algum indício para essas respostas? Vamos começar esse debate?**

#5

REPRESENTAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE

(S)

(S)

(S)

(S)

Essa Bienal te representa?

Ao visitar o site da **Bienal 12** e conhecer as artistas e obras que compõem a mostra, **procure entre os trabalhos aquele que mais te representa**. Essa associação pode ser feita pela visualidade das obras, pelos conceitos e histórias que elas trazem ou por qualquer outro aspecto que você achar relevante.

Salve a imagem dessa obra em seu dispositivo (celular, computador, etc.) e escreva qual a razão dessa representatividade. Quer compartilhar conosco? Publique com a hashtag **#educativobienal12** e marque a **@bienalmercosul**.

#6

MULHERES E CURADORIA

Construa a sua Bienal:

Selecione cinco trabalhos de artistas mulheres que estão apresentados no site da **Bienal 12**.

- Por que você escolheu esses?
- Como se chamaria a sua exposição? Por quê?

Salve as imagens dessas obras em seu dispositivo (celular, computador, etc.) e compartilhe conosco a sua Bienal 12. Publique com a hashtag #educativobienal12 e marque a @bienalmercosul.

#7

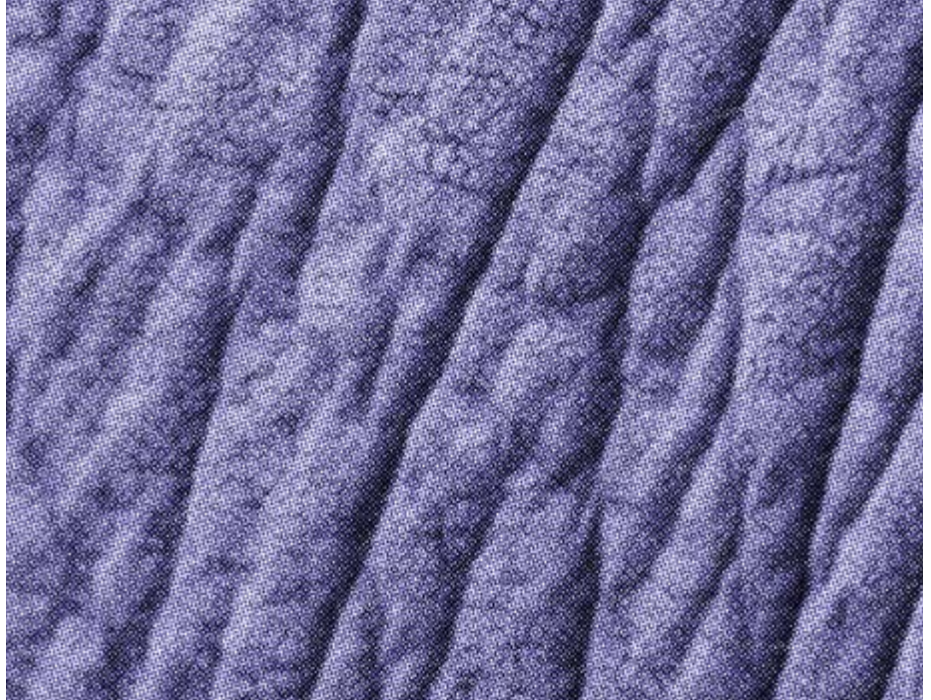
TRAMAS, TECIDOS, FISSURAS

Ainda hoje, os atos de costurar, bordar, tramar são comumente associados a práticas de mulheres e às questões do ambiente doméstico. No entanto, na **Bienal 12**, diversas artistas se utilizam de costuras, bordados e alinhavos para dar voz a discussões sociais, políticas, de gênero e raça.

Trama, tecido e fissura:

Que tal visitar o site da **Bienal 12** e conferir quais artistas se utilizam desses recursos em suas poéticas?

#8 FIO



Qual sua relação com o cabelo?

Você sabia que uma hierarquia estética capilar fez com que nem todo mundo pudesse ou quisesse usar o cabelo do jeito que ele originalmente é? Nosso cabelo tem dados genéticos que contam muito sobre nós e os nossos antepassados. Além da estética, o que seu cabelo conta sobre você?

Repare nos trabalhos que se utilizam do cabelo nas mais diferentes propostas poéticas na **Bienal 12**. Siga esse fio condutor na sua visita ao site da mostra.

- **O que esses trabalhos têm de semelhantes?**
- **E quais são as diferenças entre eles?**
- **Quais histórias eles contam?**
- **Quem são seus propositores/artistas? O que eles têm em comum?**

#9

COLONIALISMO

Nas Américas, somos todos herdeiros de sociedades que se fundaram em colonialismo, escravização e exploração. Algumas artistas, como as brasileiras **Rosana Paulino**, **Jota Mombaça** e **Michelle Mattiuzzi**, nos trazem reflexões a respeito de sobrevivências coloniais nos modos de viver no Brasil e no mundo. Tendo em vista esse horizonte, reflita:

- **Como a arte contemporânea pode criar espaços para discutir essa herança colonial?**
- **Que outras artistas abordam essas perspectivas em sua produção artística apresentada na Bienal 12? Visite o site e conheça essas artistas e trabalhos.**

#10

Imigrantes estão presentes em cidades do mundo todo. No trabalho ***El Abc de la Europa Racista***, a artista peruana **Daniela Ortiz** se utiliza do alfabeto para fazer uma crítica à política discriminatória de imigração vigente na Europa. O preconceito e a resistência também permeiam a realidade brasileira frente à presença de pessoas estrangeiras.

- **Partindo da estratégia da artista, organize seu ABC da imigração contemporânea em sua cidade.**
- **Que palavras e questões apareceriam em seu alfabeto?**

Quer compartilhar conosco? Nos envie sua construção utilizando a hashtag #educativobienal12 e marcando a @bienalmercosul.

#11

AGRUPAMENTOS E VIDA DEMOCRÁTICA

Ditaduras, conflitos sociais e lutas pela manutenção de uma cultura democrática são elementos que atravessam a cultura dos países ao Sul do mundo. Bandeiras, bordados, faixas, adesivos, publicações e fanzines são utilizados para fazer ouvir demandas das vidas nas cidades.

Observe os bordados das **Arpilleras** chilenas e os trabalhos dos coletivos argentinos **Nosotras Proponemos** e **Mujeres Públicas** no site da **Bienal 12**.

- **Que vozes se ouvem a partir dessas manifestações?**
- **Quais estratégias de comunicação podemos encontrar nos materiais e procedimentos trabalhados por essas artistas?**
- **Como essas vozes ecoam na Bienal 12?**
- **Como seria sua bandeira, bordado, cartaz ou adesivo? Quais mensagens transmitem?**



#12 VIOLÊNCIAS CONTRA MULHERES

Você conhece os dados de violência contra as mulheres apontados pelo Atlas da Violência (IPEA-FBSP)* de 2019? São números alarmantes, e essa não é uma realidade apenas do Brasil. Crimes como assédio moral e sexual, violência sexual e feminicídios fazem parte das reflexões de algumas artistas da **Bienal 12**, como as argentinas **Ana Gallardo** e **Fátima Pecci** e as mexicanas **Elina Chauvet** e **Mónica Mayer**.

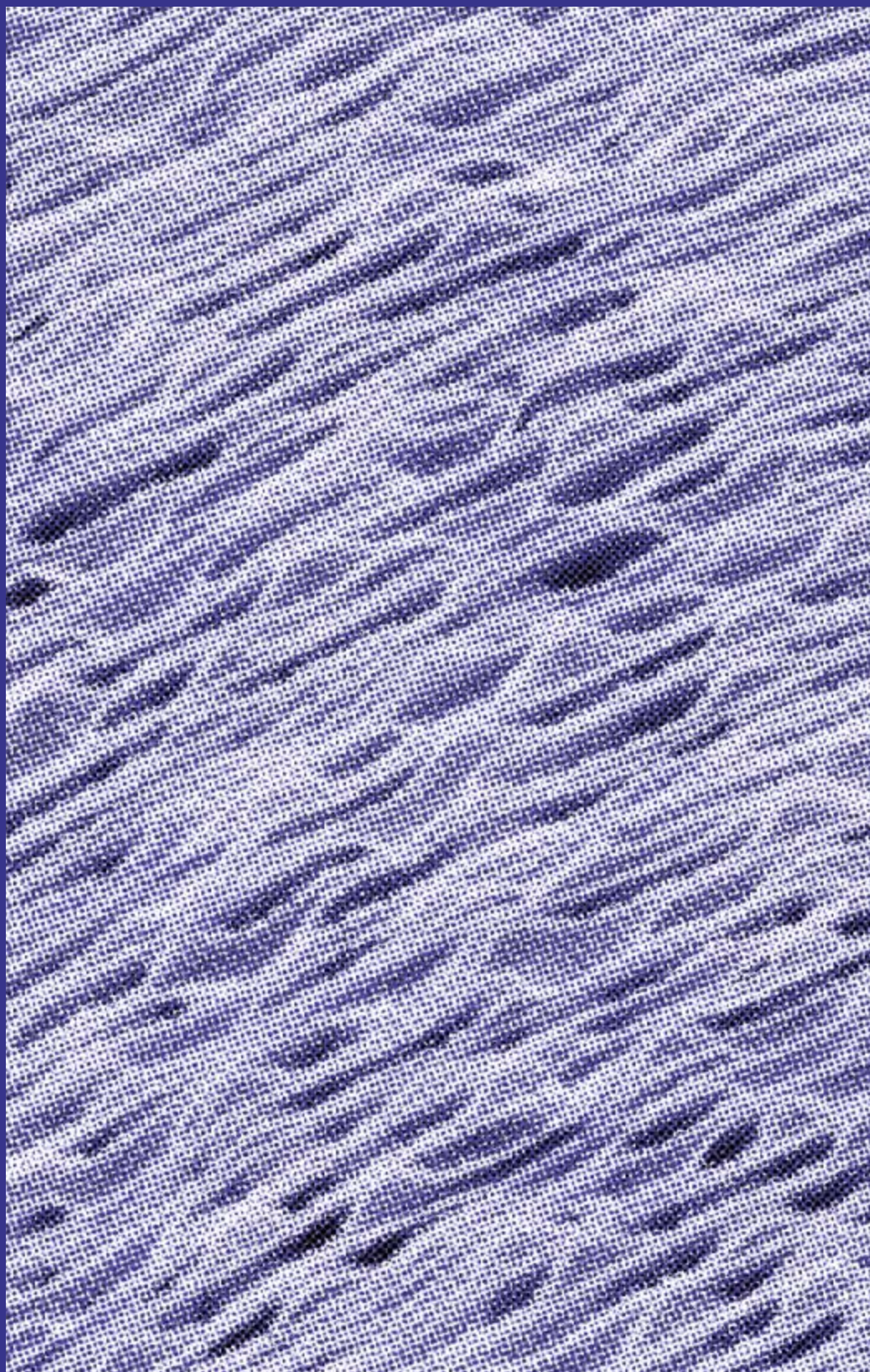
*Disponível em: ipea.gov.br

Ao fazer sua visita pelo site da Bienal e observar os trabalhos dessas artistas, reflita:

- **Como essas obras podem contribuir para debatermos as violências contra as mulheres?**
- **Você já conversou com as mulheres do seu entorno sobre isso?**
- **Qual o papel dos homens nesse debate?**

ÍNDICE DE ARTISTAS

Alejandra Dorado	74
Aline Motta	150
Ana Gallardo	91
Ana Lira	140
Assembleia Permanente de Trabalhadoras da Arte	50
Brígida Baltar	94
Carmela Gross	140
Cecilia Vicuña	128
Chiachio & Giannone	96
Cristina Schiavi	125
Denise Ferreira da Silva	14
Diamela Eltit	35
Eneida Sanches	138
Esther Ferrer	126
Eugenia Vargas-Pereira	73
Geta Brătescu	47
Gladys Kalichini	137
Grete Stern	108
Helô Sanvoy	134
Janaina Barros	103
Janet Toro	82
Juliana dos Santos	133
Julieta Hanono	111
Jota Mombaça	26
Liuska Astete Salazar	120
Lorraine O'grady	135
Marcela Astorga	71
Mirella Maria	145
Mónica Mayer	88
Nury González	80
Pau Delgado Iglesias	99
Pedro Lemebel	66
Priscila Rezende	11
Rahima Gambo	142
Renata Felinto	148
Rosana Paulino	08
Sebastián Calfuqueo	118



BIENAL12

PATROCÍNIO:

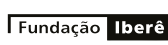
CO-PATROCÍNIO:



APOIO:



APOIO INSTITUCIONAL:



REALIZAÇÃO:

FINANCIAMENTO:

REALIZAÇÃO:



GOVERNO DO ESTADO
RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA

